Peripecias de las *partes* del padre-de-la-novia y de la niña-de-sus-ojos en la literatura española, desde sus orígenes hasta finales del siglo de oro

Manuel Palazón Blasco

Creative Commons Atribución/Reconocimiento-CompartirIgual 4.0 Licencia Pública Internacional – CC BY-SA 4.0

A mi *papá*, que hizo esa parte, como todas las demás, maravilloso.

De bien nacido…

Graciosamente me ha guiado Antònia Cabanilles en estos trabajos, como en otros, animándolos. Estamos hechos de horas, y ella me ha regalado tantas de las suyas, y cariñosas además, que no sabré pagar mi deuda.

Debo también mucho a Maribel Martínez Benlloch, que pilotó con pericia, impidiendo que se hundiese, mi *Peter Pan, el Cid Mozo, Don Juan, Don Quijote, Jesús: personajes más o menos masculinos que no han querido, o no han podido, crecer, y que por quitarse de "todo eso" juegan, juegan, juegan*, investigación que toca en esta otra que le sigue, y que ya era, un poco, ella.

El Institut Universitari d'Estudis de la Dona de la Universidad de Valencia ha sido mi escuela más eficaz. El carácter interdisciplinar de su programa de doctorado me permitió estudiar las materias que creí que podrían ayudarme a entender mejor las *partes* del *padre* y de la *hija*. Allí han sido mis estupendas maestras, además de Antònia Cabanilles y Maribel Martínez Benlloch, Giulia Colaizzi, Teresa Ferrer, Ana Sánchez Torres, Concha Domingo y Mayte Beguiristain.

Índice

Peripecias de las *partes* del padre-de-la-novia y de la niña-de-sus-ojos en la literatura española, desde sus orígenes hasta finales del siglo de oro

0.
Aviso……
……..**16**.

0. 1. Y la nave va…, **16**. -- 0. 2. Especie(s) y forma del trabajo, **16**. -- 0. 2. 1. "Esto era y no era…" -- 0. 2. 2. Esto ¿qué es? -- 0. 2. 3. Grandes relatos, pequeños relatos -- 0. 2. 4. Forma mayor del trabajo. -- 0. 2. 4. a. "Ante todo, no debe haber fábula…la vida no tiene fábula." -- 0. 2. 4. b. Mamotreto, vaconmigo y vieneconmigo -- 0. 2. 4. c. Suma -- 0. 2. 4. d. Tesoro -- 0. 2. 4. e. *Jardín* de *jardines* -- 0. 2. 4. f. *Espejo* de *espejos* -- 0. 2. 4. g. Elucidario -- 0. 2. 4. h. Enciclopedia postmoderna -- 0. 2. 4. i. Ecos (Eco's) -- 0. 2. 4. j. Rizoma -- 0. 2. 4. k. La Biblioteca de Babel -- 0. 2. 4. l. El Libro de Arena – 0. 2. 4. ll. El último libro -- 0. 3. Epítomes de los artículos, con su orden, **28**. -- 0. 4. Algunas amables advertencias, **37**.

I.
Preludio……
……..**39**.

I. 1. "¿Qué tengo yo contigo, papá / hija?", **40**. -- I. 2. *Historias* histéricas, **41**. -- I. 3. "¡Y quién pudiera ser siempre lo que fue con lo primero!", **42**. -- I. 3. 1. "...and to be boy eternal." -- I. 3. 2. Derrelicción -- I. 3. 3. Infancia y comodines -- I. 3. 4. "Niño eternal" -- I. 3. 5. Alicia -- I. 3. 6. Peter Pan -- I. 3. 7. El *niñodiós* -- I. 4. La *pérdida* y *perdición*, **46**. -- I. 4. 1. Escisión del *yo* -- I. 4. 2. Lo *real* -- I. 4. 3. Castrados -- I. 4. 4. Lo abyecto -- I. 5. Postmod, **49**. -- I. 6. Sujetos, **51**. -- I. 6. 1. Shakespeareana. Sujetos -- I. 6. 3. Sujetos paradójicos -- I. 6. 4. Althusseriana -- I. 6. 5. Louis Althusser: El *Sujeto* / los *sujetos* -- I. 6. 6. Interpelación -- I. 6. 7. La

conciencia nos hace sujetos -- I. 6. 8. Fábula fundacionalista -- I. 6. 9. Fábrica y fabricación -- I. 6. 10. Roland Barthes: Mitos y Mitologías, -- I. 6. 11. Quehaceres -- I. 7. Género y parentesco, **63**. -- I. 7. 1. *Kin* -- I. 7. 2. Género y parentesco -- I. 7. 3. Jacques Lacan, *La familia* (1938) -- I. 7. 4. Jacques Lacan: o normales, y alienados, o psicóticos -- I. 7. 5. Jacques Lacan, *retour* a *Tótem y Tabú* -- I. 7. 6. Réplicas de Judith Butler -- I. 7. 7. Utopías -- I. 7. 8. Otras puertas (o resquicios) -- I. 7. 8. a. Louis Althusser -- I. 7. 8. b. Gayle Rubin -- I. 7. 8. c. Gilles Deleuze y Félix Guattari: el paseo del *esquizo* -- I. 7. 8. d. Donna Haraway: el *cyborg* -- I. 7. 8. e. Oficinas -- I. 8. Teatral, **72**. -- I. 8. 1. Epígrafe -- I. 8. 2. Lares -- I. 8. 3. Larva -- I. 8. 4. Persona -- I. 8. 5. Máscara -- I. 8. 5. a. Traducciones latinas -- I. 8. 5. b. Etimología -- I. 8. 5. c. Significados -- I. 8. 5. d. Reflexiones -- I. 8. 5. e. Shakespeare: máscaras -- I. 8. 6. Interpretar -- I. 8. 7. Representación -- I. 8. 8. Ludus, etc. -- I. 8. 9. Hechos y armados -- I. 8. 10. "*perform*" -- I. 8. 10. a. Significados -- I. 8. 10. b. Shakespeareana -- I. 8. 10. c. Según Judith Butler -- I. 8. 11. Imitación burlesca -- I. 8. 12. Rictus -- I. 9. Los *nombres* del *padre* y de la *hija* (I), **84**. -- I. 9. 1. Pie de la Cruz -- I. 9. 2. Divinas Palabras -- I. 9. 2. a. Según Juan -- I. 9. 2. b. En el *Génesis* -- I. 9. 2. c. El *nombre* del *padre*; el *nombre* de la *hija* -- I. 9. 3. El *nombre* y la *máscara* -- I. 10. "Father-daughter texts", **87**. -- I. 10. 1. Borrados -- I. 10. 2. Los *nombres* del *padre* y de la *hija* (II) -- I. 10. 3. To have and have not (a daughter) -- I. 10. 4. Daughters as "women-in-between" -- I. 10. 5. "Esto era un poeta ciego que tenía tres hijas" -- I. 10. 5. a. Ciego -- I. 10. 5. b. Anne Milton -- I. 10. 5. c. Leedores y amanuenses -- I. 10. 5. d. Malas hijas -- I. 10. 5. e. Comentarios -- I. 10. 6. Papá en casa, y en sus sueños -- I. 10. 7. Trabajos de Antígona -- I. 10. 8. Tu hija, de lilith -- I. 10. 9. Aprensiones -- I. 10. 10. "I ran away, and kept running, but never left."

II. El *padre* y la *hija* en el Refranero……**101**.

II. 1. Semiótica, **102**. -- II. 2. Gnómica, **102**. -- II. 3. *padres* e *hijas* paremiológicos, **103**. -- II. 3. 1. "¿Hay hijo o hija?" -- II. 3. 2. "Una hija, una maravilla" -- II. 3. 3. Casas felices -- II. 3. 4. Ansiedades del padre -- II. 3. 5. Matrimonio -- II. 3. 5. a. Tecla -- II. 3. 5. b. En

sazón -- II. 3. 5. c. Dote -- II. 3. 5. d. La ocasión -- II. 3. 5. e. Elección de esposo -- II. 3. 6. Tesoro -- II. 4. Conclusión, **106**.

III. Institución de la *hija*, y del *padre-de-la-novia*, en seis ensayos tardomedievales y del Renacimiento…… ……**107**.

III. 1. Prólogo, **108**. -- III. 2. Fra Francesc Eiximenis, *Lo libre de les dones*, **110**. -- III. 2. 1. Introducción -- III. 2. 1. a. Perejiles -- III. 2. 1. b. Destinatarios -- III. 2. 1. c. Difusión -- III. 2. 1. d. Fuentes III. 2. 2. Sobre la hija y su padre -- III. 2. 2. a. Partes -- III. 2. 2. b. Què és dona? Què vol dir dona? -- III. 2. 2. c. Es tener muy mala sombra tener hija -- III. 2. 2. d. Edades -- III. 2. 2. e. Nutrición de las niñas -- III. 2. 2. f. La encrucijada de la doncella -- III. 2. 2. g. Bienes del matrimonio (y mande en él Amor) -- III. 2. 2. h. El cuarto mandamiento -- III. 2. 2. i. Maneras de padre III. 3. Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera*, o *"Corbacho"*, **114**. -- III. 3. 1. Introducción -- III. 3. 1. a. Composición y ediciones -- III. 3. 1. b. Arcipreste de Talavera / *Arcipreste de Talavera* -- III. 3. 1. c. Fuentes -- III. 3. 1. d. Qué es -- III. 3. 1. e. Destinatarios -- III. 3. 2. Sobre la hija y su padre -- III. 3. 2. a. El matrimonio, contra el "loco amor e vano contra Dios e mundano" -- III. 3. 2. b. Las mujeres, de mala pata a mala pata -- III. 3. 2. c. Buen amor, mal amor, y el amor que se debe a los padres -- III. 3. 2. d. Donación de la hija -- III. 4. Juan Luis Vives: *De Institutione Feminae Christianae* y *De Officio Mariti*, **118**. -- III. 4. 1. Introducción -- III. 4. 1. a. Sobre las dos obras -- III. 4. 1. b. Función -- III. 4. 1. c. Sus educandos -- III. 4. 1. d. Precedentes y fuentes -- III. 4. 1. d. Recepción -- III. 4. 2. Acerca del matrimonio -- III. 4. 2. a. Prólogo -- III. 4. 2. b. *De Institutione feminae Christianae* -- III. 4. 2. c. *De officio mariti* -- III. 5. Fray Luis de León, *La perfecta casada*, **130**. -- III. 5. 1. Introducción -- III. 5. 1. a. Éxito de *La perfecta casada* -- III. 5. 1. b. Qué es, y a quién va dirigida -- III. 5. 1. c. "*Personas*" de Fray Luis de León -- III. 5. 2. Dos cuestiones que tocan a la hija -- III. 5. 2. a. Defensa del matrimonio -- III. 5. 2. b. Mudanza -- III. 6. Isabel de Villena, *María*, **133**. -- III. 6. 1. Introducción -- III. 6. 1. a. Notas biográficas -- III. 6. 1. b. Ediciones -- III. 6. 1. c. En calidad de qué escribe

Isabel, y para quién -- III. 6. 2. Concepción, infancia y *mocedades* de María -- III. 6. 2. a. El cuento -- III. 6. 2. b. La glosa.

IV. Sobre los orígenes del tabú del incesto……**137**.

IV. 1. Doble epígrafe, **138**. -- IV. 1. 1. Luis Vives, *De Officio Mariti* -- IV. 1. 2. Juan Pérez de Moya, *Philosofía secreta* -- IV. 2. Introducción, **141**. -- IV. 3. Primera Parte: Según los "*padres*", **143**. -- IV. 3. 1. El evolucionismo -- IV. 3. 2. Eugenesia -- IV. 3. 3. Aburrimiento -- IV. 3. 4. Federico Engels, *El origen de la familia* -- IV. 3. 5. Émile Durkheim -- IV. 3. 6. Claude Lévi-Strauss -- IV. 3. 6. a. Introducción -- IV. 3. 6. b. Otras explicaciones sobre el origen de la prohibición del incesto -- IV. 3. 6. c. De la naturaleza a la cultura: de la sangre a la alianza -- IV. 3. 6. d. En el principio… -- IV. 3. 6. e. Sobre el intercambio de mujeres -- IV. 3. 6. f. Semiótica -- IV. 3. 6. g. Transcendencia del intercambio de mujeres -- IV. 3. 6. h. Conclusión -- IV. 4. Segunda Parte: Según las "hijas", **155**. -- IV. 4. 1. Gayle Rubin, "El tráfico de mujeres…" -- IV. 4. 2. Judith Butler.

V. Lo de la hija del conde don Julián y la perdición de España……...**159**.

V. 1. Prólogo, **160**. -- V. 2. Rápida historia de la *historia*, **161**. -- V. 2. 1. En la Historia -- V. 2. 2. Vitiza y la hija de Julián -- V. 2. 2. a. La leyenda entre los mozárabes rodriguistas. Siglos IX al XI -- V. 2. 2. b. Supervivencias durante los siglos XIII y XIV -- V. 2. 3. Rodrigo y la hija de Julián -- V. 2. 3. a. La leyenda entre los vitizanos y entre los historiadores árabes desde el siglo IX -- V. 2. 3. b. Entre los cristianos del Norte (siglos XI al XIII) -- V. 2. 4. Variante de Rodrigo y la Condesa (Siglo XIII) -- V. 2. 5. Florecimiento historiográfico y novelesco; decadencia épica (siglos XIII al XV) -- V. 2. 5. a. *Primera Crónica General* de Alfonso X el Sabio -- V. 2. 5. b. Traducción de la historia del moro Rasis -- V. 2. 5. c. Crónica de 1344 -- V. 2. 5. d. Refundición de la Crónica de 1344 -- V. 2. 5. e. Pedro de Corral, *Crónica Sarracina* -- V. 3. Notas, **168**. -- V. 3. 1. La mujer de Julián, enamorada de Rodrigo -- V. 3. 2. Incestos -- V. 3.

3. Culpas y disculpas -- V. 3. 4. "Y más della no tenía..." -- V. 3. 5. Una historia histérica -- V. 4. Malas dueñas y dueñas y doncellas enmalecidas, **172**. -- V. 4. 1. Eva -- V. 4. 2. "…tots quants mals ha e.l món vénen per fembres." -- V. 4. 3. Ys -- V. 4. 4. Mediando deshonras -- V. 4. 4. a. Introducción -- V. 4. 4. b. Esposas de... -- V. 4. 4. c. Mujer, hija, etc. de... -- V. 4. 4. d. Hijas de… -- V. 5. Epílogo, **183**.

VI. Un preámbulo y tres capítulos alrededor de *Las Mocedades de Rodrigo*…...**185**.

VI. 1. Preámbulo, **186**. -- VI. 1. 1. Cantar de las *Mocedades de Rodrigo* -- VI. 1. 1. a. Qué es -- VI. 1. 1. b. Qué cuenta -- VI. 1. 2. *Mocedades* más o menos fantásticas -- VI. 1. 2. a. Adolescencia documentada de Rodrigo -- VI. 1. 2. b. Ascendencia -- VI. 1. 2. c. Sobre su nacimiento -- VI. 1. 2. d. Tres reyes -- VI. 1. 2. e. Campañas juveniles -- VI. 1. 2. f. La carta de arras -- VI. 1. 3. En la epopeya latina medieval española, -- VI. 1. 3. a. Introducción -- VI. 1. 3. b. *Carmen Campidoctoris* -- VI. 1. 3. c. *Historia Roderici* -- VI. 1. 3. d. *Poema de Almería* -- VI. 1. 3. e. *Carme de more Sanctii regis* -- VI. 1. 4. De la **Gesta* al *Cantar* y a las primeras crónicas -- VI. 1. 5. Mocedades modernas del Cid -- VI. 1. 6. La querella de Jimena, y el voto de Rodrigo, apostillados -- VI. 2. El último trabajo, la muerte del Padre de la Novia, **200**. -- VI. 2. 1. *La rama de oro* -- VI. 2. 2. Sobre *Las mocedades de Rodrigo* -- VI. 2. 2. a. Las *Mocedades* y las otras dos epopeyas cidianas -- VI. 2. 2. b. Cuento de invierno -- VI. 2. 3. Fernán González y la infanta navarra -- VI. 2. 4. Cúljuch y Olgüena VI. 2. 5. *Los tres pelos del gigante, o del diablo* -- VI. 2. 5. a. *El gigante de los tres pelos de oro* -- VI. 2. 5. b. *El rei Bescambrill* -- VI. 2. 5. c. Notas -- VI. 2. 6. El padre primero -- VI. 2. 6. a. Prólogo -- VI. 2. 6. b. "Esto era y no era…" -- VI. 2. 6. c. Zarzarrosa -- VI. 2. 6. d. Sigmund Freud, madre de *Tótem y Tabú* -- VI. 2. 6. e. Arte de marear, . -- VI. 2. 6. f. Una obra de mucho momento, . -- VI. 2. 6. g. Ambivalencia -- VI. 2. 6. h. ¿Qué buscaba Freud? -- VI. 2. 6. i. Trabajos de horror perdidos -- VI. 2. 6. j. La visión -- VI. 2. 6. k. ¿Qué pasó? -- VI. 2. 6. l. Después -- VI. 2. 6. ll. Interiores -- VI. 2. 6. m. ¿Fue o no fue? -- VI. 2. 6. n. Entonces, ¿fue o no fue? -- VI. 2. 6. ñ. El santo y el superhombre -- VI. 2. 6. o. Residuales -- VI. 2.

6. p. El héroe épico y la muerte del padre de la novia -- VI. 3. *Mocedades de Rodrigo* romanceadas, **220**. -- VI. 3. 1. Introducción -- VI. 3. 1. a. Del cantar de gesta al romance -- VI. 3. 1. b. Hacia el *Romancero del Cid* -- VI. 3. 1. c. Del *Romancero* a los teatros -- VI. 3. 2. Qué contaron los romances -- VI. 3. 2. a. Rodrigo, juez niño -- VI. 3. 2. b. Diego Laínez ensaya a sus hijos -- VI. 3. 2. c. Desagravio -- VI. 3. 2. d. Quejas de Jimena -- VI. 3. 2. e. El Rey cita a Rodrigo -- VI. 3. 2. f. La boda -- VI. 3. 2. g. Trabajos -- VI. 3. 2. h. La malcasada -- VI. 4. Guillén de Castro y Pierre Corneille: *Mocedades* teatrales, **231**. -- VI. 4. 1. Guillén de Castro: *Las mocedades del Cid* -- VI. 4. 1. a. Introducción -- VI. 4. 1. b. La comedia, contada -- VI. 4. 1. c. Consideraciones -- VI. 4. 1. d. Conclusión -- VI. 4. 2. *Le Cid*, de Pierre Corneille -- VI. 4. 2. a. Fuentes -- VI. 4. 2. b. *Le Cid*, resumido -- VI. 4. 2. c. La *querelle du Cid*.

VII. Trabajos de mio Cid para casar bien, y con sus manos, a sus hijas…….**253**.

VII. 1. Prólogo, **254**. -- VII. 2. El *cantar*, **255**.

VIII. *Libros* de Apolonio…….**271**.

VIII. 1. Prólogo, **272**. -- VIII. 1. 1. El *Libro* de Apolonio -- VIII. 1. 2. Fortunas de Apolonio en la literatura castellana -- VIII. 1. 2. a. Introducción -- VIII. 1. 2. b. *Libre d'Appollonio* -- VIII. 1. 2. c. *Patraña Oncena* de Joan de Timoneda -- VIII. 1. 3. Fortunas de Apolonio en la literatura inglesa -- VIII. 1. 3. a. Pedazos -- VIII. 1. 3. b. John Gower, *Confessio Amantis* (Libro VIII) -- VIII. 1. 3. c. Laurence Twine, *The Patterne of Painefull Adventures* -- VIII. 1. 3. d. William Shakespeare, etc., *Pericles* -- VIII. 2. Antíoco y su hija, **281**. -- VIII. 3. El Rey de Pentápolis y su hija, **291**. -- VIII. 4. Apolonio (Pericles) y su hija, **299**. -- VIII. 4. 1. Título -- VIII. 4. 2. patrilocal -- VIII. 4. 3. Marina – VIII. 4. 4. El voto -- VIII. 4. 5. Marina, ahijada -- VIII. 4. 5. a. Introducción -- VIII. 4. 5. b. Huérfana de madre -- VIII. 4. 5. c. Sus padrastros de Tarso -- VIII. 4. 5. d. Dios Padre -- VIII. 4. 5. e. La estatua de su padre -- VIII. 4. 5. f. Teófilo

-- VIII. 4. 5. g. Los piratas -- VIII. 4. 5. h. El padre de mancebía -- VIII. 4. 5. i. Antinágora / Athanágoras -- VIII. 4. 6. Babas -- VIII. 4. 6. a. El verdugo y la doncella -- VIII. 4. 6. b. Serafino -- VIII. 4. 6. c. Los piratas -- VIII. 4. 6. d. En el prostíbulo -- VIII. 4. 7. El duelo -- VIII. 4. 8. Fondeado -- VIII. 4. 9. Enigmas (otra vez) -- VIII. 4. 10. *Slapstick* -- VIII. 4. 11. Primera reunión -- VIII. 4. 12. Por alegrías -- VIII. 4. 13. El Padre de la Novia -- VIII. 4. 14. Segunda reunión -- VIII. 4. 15. Final -- VIII. 4. 16. Una nota a pie de capítulo: la Truhanilla -- VIII. 5. Varios epílogos, **319**. -- VIII. 5. 1. Algunos nombres que importa declarar -- VIII. 5. 2. Esposas -- VIII. 5. 2. a. La mujer de Antíoco -- VIII. 5. 2. b. La reina de Pentápolis -- VIII. 5. 2. c. Dionisa -- VIII. 5. 2. d. La mujer de Apolonio -- VIII. 5. 3. El Tiempo -- VIII. 5. 4. Travesías y marejadas.

IX. Viejas de (¿buen?) amor……**323**.

IX. 1. Prólogo, **324**. -- IX. 2. Libro de Buen Amor, **326**. -- IX. 2. 1. Primera aventura: "la dueña, muy guardada" -- IX. 2. 2. Segunda aventura: la panadera Cruz -- IX. 2. 3. Aventura tercera: la "dueña encerrada" -- IX. 2. 4. Don Melón y doña Endrina -- IX. 2. 5. Cuarta aventura: la "niña de pocos días" -- IX. 2. 6. Quinta aventura: la "viuda lozana" -- IX. 2. 7. Sexta aventura: la beata -- IX. 2. 8. Séptima aventura: la monja Garoza -- IX. 2. 9. Octava aventura: la mora -- IX. 2. 10. Muerte de Trotaconventos -- IX. 2. 11. Don Furón -- IX. 2. 12. Cambio de rol -- IX. 2. 13. Oración -- IX. 3. *La Celestina*, **332**. -- IX. 3. 1. *Ecce* Celestina: -- IV. 3. 2. El cuento -- VI. 4. Epílogo, **336**.

X. Malas doñas……..**337**.

X. 1. Introducción, **338**. -- X. 2. Lilith, **338**. -- X. 2. 1. *Isaías*, XXXIV -- X. 2. 2. Diosa entrerriana -- X. 3. Lamia, **340**. -- X. 4. Empusas, **341**. -- X. 6. Serranas, **342**. -- X. 6. 1. Villanescas -- X. 6.

2. Serranas que dijo conocer Juan Ruiz -- X. 6. 3. La Serrana de la Vera -- X. 6. 3. a. Pintas -- X. 6. 3. b. El cuento -- X. 6. 3. c. Ñublos -- X. 7. Epílogo, **348**.

XI. Cantar y villancico que hizo el Marqués de Santillana a sus hijas…….**349**.

XI. 1. Introducción, **350**. -- XI. 2. Poética, **350**. -- XI. 3. Sus *serranillas*, **351**. -- XI. 4. *cantar* y *villancico* que hizo a sus hijas, **356**. -- XI. 4. 1. Introducción -- XI. 4. 2. "Cantar que fizo el Marqués de Santillana a sus fijas loando su fermosura" -- XI. 4. 3. "Villancico hecho por el Marqués de Santillana a unas tres hijas suyas".

XII. La solución cómica……... **365**.

XII. 1. Introducción, **366**. -- XII. 1. 1. El <<galán, dama y viejo>> -- XII. 1. 2. La historia (el *caso*) de *una* familia de *máscaras* -- XII. 1. 3. Espejos -- XII. 1. 4. ¿Qué padre, qué hija? -- XII. 1. 5. Partes -- XII. 1. 6. El *barba* -- XII. 1. 7. ¿Es *hijo* o *hija*? -- XII. 1. 8. La maraña -- XII. 1. 8. a. Cuidados del *padre* -- XII. 1. 8. b. Guardias y encierros -- XII. 1. 8. c. Matrimonios mal y bien tratados -- XII. 1. 8. d. Aprensiones de la *hija* -- XII. 1. 8. f. Lamentos e imprecaciones del *padre* -- XII. 1. 8. g. Vale, que es comedia -- XII. 2. Antología, **393**. -- XII. 2. 1. Índice -- XII. 2. 2. Ensayos -- XII. 2. 2. a. Pleberio y Melibea -- XII. 2. 2. b. Lucas Fernández, *Primera égloga* -- XII. 2. 2. c. Bartolomé Torres Naharro, *Comedia Himenea* -- XII. 2. 2. d. Cervantes, *Pedro de Urdemalas* -- XII. 2. 3. La Comedia Nueva -- XII. 2. 3. a. Lope de Vega, *El acero de Madrid* -- XII. 2. 3. b. Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar* -- XII. 2. 4. Dos dramaturgas -- XII. 2. 4. a. Introducción -- XII. 2. 4. b. Sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa* -- XII. 2. 4. c. María de Zayas, *La traición en la amistad* (ha. 1630) -- XII. 2. 5. Viragos.

XIII. Remendones de deshonradas……**433**.

XIII. 1. Cuatro prólogos, **434**. -- XIII. 1. 1. Prólogo primero: autoridades -- XIII. 1. 2. Segundo prólogo: semiótica de la honra -- XIII. 1. 3. Prólogo tercero: dramas de honra -- XIII. 1. 4. Cuarto prólogo: carnavalescos -- XIII. 2. Dos antecedentes prelopescos, **438**. -- XIII. 2. 1. Juan de la Cueva, *El infamador* -- XIII. 2. 2. Cervantes, *La Numancia* -- XIII. 3. Don Juan, **441**. -- XIII. 3. 1. *Parte* o *máscara* del *Burlador* -- XIII. 3. 2. Un hombre sin nombre -- XIII. 3. 3. The gambler -- XIII. 3. 4. Mocedades -- XIII. 3. 5. Hijo de papá -- XIII. 3. 6. Contra el Cielo -- XIII. 3. 7. ¿Superhombre o varón a medias? -- XIII. 3. 7. a. Tener o no tener -- XIII. 3. 7. b. Hominicaco -- XIII. 3. 7. c. Huérfano de hijos -- XIII. 3. 8. El héroe del deseo -- XIII. 3. 9. La *Comedia famosa* -- XIII. 3. 10. Isabela -- XIII. 3. 11. Tisbea, la pescadora -- XIII. 3. 12. Doña Ana de Ulloa -- XIII. 3. 13. La villana -- XIII. 3. 14. Putero -- XIII. 3. 15. Final -- XIII. 4. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, **452**. -- XIII. 5. Francisco de Rojas Zorrilla, *Obligados y ofendidos y gorrón de Salamanca*, **453**. -- XIII. 6. *El alcalde de Zalamea*, **454**. -- XIII. 6. 1. Según Lope de Vega -- XIII. 6. 2. Según Pedro Calderón de la Barca –XIII. 6. 3. Comparados -- XIII. 7. Lope de Vega, *El mejor alcalde, el rey*, **464**. -- XIII. 8. Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, **466**. -- XIII. 9. La Madre, **469**. -- XIII. 9. 1. Lope de Vega, *Los guanches de Tenerife y conquista de Canaria* -- XIII. 9. 2. Lope de Vega, *La Buena Guarda* o *La encomienda bien guardada* -- XIII. 9. 3. Dos milagrosas de Tirso de Molina -- XIII. 10. Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, **471**. -- XIII. 10. 1. Introducción -- XIII. 10. 2. La comedia -- XIII. 10. 3. Epílogo.

XIV. El *Viejo*, su saquito de oros, y su *hija*……..**479**.

XIV. 1. Introducción, **480**. -- XIV. 1. 1. La (pre)historia -- XIV. 1. 2. La leyenda (*Rapto* de las Sabinas) -- XIV. 1. 3. El rito -- XIV. 1. 4. El mito -- XIV. 1. 5. Los textos -- XIV. 2. Labán y Raquel, **481**. -- XIV. 3. Medea y Eetes, **484**. -- XIV. 4. Plauto, *La ollita*, **485** -- XIV. 5. Molière, *El avaro*, **485**. -- XIV. 6. En la *Commedia dell'Arte*, **490**. -- XIV. 6. 1. Pantalone -- XIV. 6. 2. Las cuarenta *favole rappresentative* de Flaminio Scala -- XIV. 6. 3. Arlequinadas -- XIV. 7. Entremesados, **494**. -- XIV. 7. 1. *Entremés famoso del Paloteado* -- XIV. 7. 2. Calderón de la Barca, *Entremés de las Carnestolendas* -- XIV. 7. 3. Luis Quiñones de Benavente, *El borracho* -- XIV. 7. 4. Luis Quiñones de Benavente, *Las alforjas* -- XIV. 7. 5. Anón., *Entremés segundo: del Padre engañado* -- XIV. 7. 6. Luis Quiñones de Benavente, *Entremés famoso de la Melindrosa* -- XIV. 7. 7. Lope de Vega, *Entremés del robo de Helena* -- XIV. 7. 8. Lope de Vega, *Entremés de Daca mi mujer* – XIV. 8. Miguel de Cervantes: una comedia y una novelita de cautivos, **511**. -- XIV. 8. 1. *Los baños de Argel*, -- XIV. 8. 2. Zoraida, hija del moro alcaide -- XIV. 9. William Shakespeare, *El mercader de Venecia*, **516**. -- XIV. 9. 1. Porcia -- XIV. 9. 2. *Robo* de Jessica -- XIV. 9. 3. Suertes muy diversas de Jessica y Shylock -- XIV. 9. 4. Shylock y Brabancio, Jessica y Desdémona -- XIV. 9. 5. Juicios de Jessica -- XIV. 9. 6. Shylock, patriota -- XIV. 9. 7. Shylock, *máscara* ridícula o héroe trágico, mítico -- XIV. 9. 8. El *ensiemplo* de Labán -- XIV. 9. 9. Metateatral.

XV.
Pícaras……
……..**527**.

XV. 1. Introducción, **528**. -- XV. 1. 1. Definiciones -- XV. 1. 2. Francisco Delicado, *La lozana andaluza* -- XV. 1. 3. López de Úbeda, *La pícara Justina* (1605) XV. 1.4. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *La hija de Celestina* -- XV. 1. 5. Tres novelas de Alonso de Castillo Solórzano -- XV. 1. 5. a. *Las harpías en Madrid y coche de las estafas* (1631) -- XV. 1. 5. b. *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632) -- XV. 1. 5. c. *La garduña de Sevilla*, o *La hija de*

Trapaza (1642) -- XV. 2. Principios, **534**. -- XV. 2. 1. Introducción: el pícaro macho -- XV. 2. 2. La Lozana andaluza -- XV. 2. 3. Justinica -- XV. 2. 4. Elena -- XV. 2. 5. Cuatro harpías en Madrid -- XV. 2. 6. Teresa de Manzanares -- XV. 2. 7. La hija de Trapaza.

XVI. *Histeriada* (mi papá me moja, me mojo soñando con mi papá)……...**545**.

XVI. 1. Introducción, **546**. -- XVI. 2. Desde Freud, **547**. -- XVI. 2. 1. Prólogo -- XVI. 2. 2. En su obra -- XVI. 2. 2. a. En compendio -- XVI. 2. 2. b. Más por extenso -- XVI. 2. 2. c. Correspondencia con Fliess -- XVI. 2. 3. Jakob Freud -- XVI, 2, 3, a. Fantasmas (1) -- XVI. 2. 3. b. El manto de Noé -- XVI. 2. 3. c. Saldrá en la colada -- XVI. 2. 3. d. Rebeca -- XVI. 2. 3. e. Sigmund como José (1) -- XVI. 2. 3. f. Daddy, a perv -- XVI. 2. 3. g. La muerte del padre, el "Libro de los Sueños" y el autoanálisis -- XVI. 2. 3. h. Cerca (acerca) de la muerte de su padre -- XVI. 2. 3. i. Cerrar los ojos -- XVI. 2. 3. j. Sigmund como José (2) -- XVI. 2. 3. k. Fantasmas (2) -- XVI. 2. 4. Mathilde Freud -- XVI. 2. 5. Lear y Cordelia -- XVI. 2. 5. a. "Un caso de histeria" -- XVI. 2. 5. b. "*O(h)-o(h)-o(h)-o(h)*" (1) -- XVI. 2. 5. c. "*O(h)-o(h)-o(h)-o(h)*" (2) -- XVI. 3. Historias histéricas, **591**. -- XVI. 3. 1. Según el Dios de Abraham -- XVI. 3. 1. a. Las hijas de los hombres -- XVI. 3. 1. b. Hija…¡malo! -- XVI. 3. 1. c. Palabra de Dios -- XVI. 3. 1. d. Lo de Lot -- XVI. 3. 1. e. Tamar -- XVI. 3. 2. Mirra -- XVI. 3. 3. En romance -- XVI. 3. 3. a. Introducción -- XVI. 3. 3. b. *Delgadina* -- XVI. 3. 3. c. Silvana -- XVI. 3.3. d. *San Albano* -- XVI. 3. 4. *Griseldas* -- XVI. 3. 4. a. Introducción -- XVI. 3. 4. b. Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, X, 10 -- XVI. 3. 4. c. Joan Timoneda, *El Patrañuelo*, 2 -- XVI. 3. 4. d. Charles Perrault, *Grisélidis* -- XVI. 3. 5. Apéndice -- XVI. 3. 5. a. Delgadina en Macondo -- XVI. 3. 5. b. *Luscinda y el Boticario* -- XVI. 3. 5. c. El Muecas -- XVI. 4. Palabras de la hija histérica, **610**.

XVII. En los cuentos de hadas……...**613**.

XVII. 1. Anne Sexton, *Zarzarrosa (La Bella Durmiente)*, **614**. -- XVII. 1. a. Epígrafe -- XVII. 1. b. Fuentes -- XVII. 1. c. Angustia del *padre* -- XVII. 1. d. El rancio olor del *padre* -- XVII. 1. e. El *príncipe*

y/o *papá* -- XVII. 1. f. Las demás mujeres -- XVII. 1. g. Sueños -- XVII. 1. g. Bettelheim / Sexton -- XVII. 1. h. Novias de la Muerte -- XVII. 1. i. Omnipresencia de *papá* -- XVII. 1. j. Metaliterario -- XVII. 2. Folklore, **618**. -- XVII. 3. Sacrificadas, **623**. -- XVII. 3. 1. Del mito… -- XVII. 3. 1. a. La hija de Jefté (*Jueces*, X, 6 ss. y XI) -- XVII. 3. 1. b. La hija de Idomeneo -- XVII. 3. 1. c. Ifigenia en Áulide (¿y en Táuride?) -- XVI. 3. 1. d. Comentarios -- XVII. 3. 2. …al cuento -- XVII. 3. 2. a. Notas -- XVII. 3. 2. b. *La alondra cantarina y voladora* -- XVII. 3. 2. c. *El rei Franquet, de set pams d'orelles, que podia dormir dret* -- XVII. 3. 2. d. *El llangardaix* -- XVII. 3. 2. e. *El dragó de set caps i set cues* -- XVII. 3. 2. f. *El gegant de la barbassa* -- XVII. 3. 2. g. *El marxant de les tres filles / Les tres germanes i el gegant* -- XVII. 3. 2. h. *En Jepó Fort* -- XVII. 3. 2. i. *El gegant de tres canes* -- XVII. 3. 2. j. *La filla del bosquerol* -- XVII. 3. 3. Entre mito y cuento: Eros y Psique -- XVII. 3. 3. a. Introducción -- XVII. 3. 3. b. Argumento -- XVII. 3. 3. c. Notas -- XVII. 4. Mancas, **636**. -- XVII. 4. 1. Mutilación -- XVII. 4. 1. a. *La reina manca* -- XVII. 4. 1. b. *El pare que va donar la filla al dimoni* -- XVII. 4. 1. c. *La doncella sin manos* -- XVII. 4. 1. d. *La princesa manca* -- XVII. 4. 1. e. *La Penta Mano-mozza* -- XVII. 4. 1. f. Comentarios -- XVII. 4. 2. La expulsión -- XVII. 4. 3. La niña y el peral -- XVII. 4. 4. En casa del príncipe -- XVII. 4. 5. El caso de *La Penta Mano-Mozza* -- XVII. 5. Pellejudas, **641**. -- XVII. 5. 1. *La Pellejos* -- XVII. 5. 2. *Piel de asno* -- XVII. 5. 3. *La pell de ruc* -- XVII. 5. 4. *Catskin* -- XVII. 5. 5. *La Xarandoneta* -- XVII. 5. 6. *La osa* -- XVII. 5. 7. Atenea, hija de Palas -- XVII. 6. Encerradas en cajas, **650**. -- XVII. 6. 1. *Típicamente* -- XVII. 6. 2. *La caseta d'or* -- XVII. 6. 3. *La capseta d'or* -- XVII. 6. 4. *La gàbia d'or* -- XVII. 6. 5. *El ninot de fusta.*

XVIII. Teresa de Jesús, *hija* histérica…….**653**.

XVIII. 1. "sigún lo que he pasado en verme *escrita*…", **654**. -- XVIII. 2. "Jude", **657**. -- XVIII. 3. Partida de nacimiento, **658**. -- XVIII. 4. Herencia, **658**. -- XVIII. 5. Infancia beata, **659**. -- XVIII. 6. Devaneos, **660**. -- XVIII. 7. <<To the nunnery!>>, **661**. -- XVIII. 8. "Y en este movimiento de tomar estado…", **662**. -- XVIII. 9. Deudos, 663. -- XVIII. 10. Su Padre contra su padre, **663**. --

XVIII. 11. Honras, **664**. -- XVIII. 12. Tess elopes, **664**. -- XVIII. 13. Salud, **665**. -- XVIII. 14. Muerte y resurrección, **665**. -- XVIII. 15. Josefina, **667**. -- XVIII. 16. Perdida: Teresa finge cristiandad con papá, **668**. -- XVIII. 17. Antígona, **669**. -- XVIII. 18. Éxtasis, **669**. -- XVIII. 19. Desposados, **671**. -- XVIII. 20. Visión, **671**. -- XVIII. 21. Enfermedades, **672**. -- XVIII. 22. El *Padre*, **673**. -- XVIII. 23. Confesiones y melancolías, **674**. -- XVIII. 24. Girls' talk, **677**. -- XVIII. 25. Divina o neurótica, **678**.

XIX. Autoridad y pa-/ma-ternidad en la obra cervantina……**679**.

XIX. 1. Prólogo, **680**. -- XIX. 2. Portadas, **681**. -- XIX. 2. 1. Componer -- XIX. 2. 2. "*de*" / "*por*" -- XIX. 3. Dedicatorias, **682**. -- XIX. 4. Presentación, **683**. -- XIX. 5. "Sacar a luz", **683**. -- XIX. 6. *Galatea*, hija de Cervantes, **684**. -- XIX. 7. Primicias dramáticas, **686**. -- XIX. 8. De las ocho *comedias*, **687**. -- XIX. 9. Cervantes, ¿qué fue de las *Novelas ejemplares*?, **688**. -- XIX. 10. Autores de los diversos *Quijotes*, **689**. -- XIX. 11. Cervantes, padre y madre de *Persiles*, **691**. -- XIX. 12. *Viaje del Parnaso*, **692**. -- XIX. 12. 1. Introducción -- XIX. 12. 2. El "gran padre Apolo" -- XIX. 12. 3. Las Musas, hijas de Apolo, y odaliscas de su serrallo -- XIX. 12. 4. Padres (y madres), que no hijos, de sus obras -- XIX. 12. 5. "…hizo el *Viaje del Parnaso*" -- XIX. 12. 6. Demás manifestaciones de la autoridad de Cervantes -- XIX. 13. Otra pequeña alegoría, **694** -- XIX. 14. La poesía, "como una doncella tierna y de poca edad", **694**.

XX. *Padres* e *hijas* en el *Quijote*……..**695**.

XX. 1. Prólogo, **698**. -- XX. 2. *padres* e *hijas* de las novelas mejor o peor pegadas, **698**. -- XX. 3. Don Quijote de galán, **700**. -- XX. 3. 1. Daydreaming -- XX. 3. 2. La princesa Micomicona -- XX. 3. 3. La hija del ventero, o castellano -- XX. 3. 4. Dulcinea del Toboso y Aldonza Lorenzo -- XX. 4. Demás hijas de don Quijote, **703**. -- XX. 4. 1. *Padre* de "doncellas" y "viudas" -- XX. 4. 2. *Padre* por

encargo -- XX. 5. Hijas de don Quijote y Sancho, **705**. -- XX. 5. 1. Introducción -- XX. 5. 2. Los Panza -- XX. 5. 3. Su sobrina y su ama -- XX. 6. Coda, **727**.

XXI. Ultílogo: Mascarada……
….**729**.

XXI. 1. La Commedia dell'Arte, **730**. -- XXI. 1. 1. ¿Fueron comedia? -- XXI. 1. 2. Commedia improvvisa o all'improvviso -- XXI. 1. 3. *Jouer du Masque* o Teatro delle Maschere: le *parti* -- XXI. 1. 4. La *Commedia dell'Arte* como metáfora -- XXI. 2. El gran teatro del mundo, **732**. -- XXI. 3. Partes, **734**. -- XXI. 3. 1. Investigación de la palabra -- XXI. 3. 2. En *ca* Shakespeare -- XXI. 4. Jesucristo, **736**. -- XXI. 4. 1. Epígrafes -- XXI. 4. 2. Hijo de tal -- XXI. 4. 3. Familias (sagradas y no) -- XXI. 4. 4. La Casa de mi Padre -- XXI. 4. 5. ¡Mamá! -- XXI. 4. 6. El profeta y la patria -- XXI. 4. 7. Contra sus hermanos -- XXI. 4. 8. Éstos son mi madre y mis hermanos -- XXI. 4. 9. El sacerdote se quita de sus parientes -- XXI. 4. 10. El cristiano, para seguir a su Señor, dejará a los suyos -- XXI. 4. 11. Según san Juan -- XXI. 4. 12. Conversión de su familia -- XXI. 4. 13. Mariana -- XXI. 4. 14. Como niños -- XXI. 4. 15. Eunucos del Señor -- XXI. 4. 16. Androginias -- XXI. 4. 17. Señor del Sábado -- XXI. 5. Baile, **744**. -- XXI. 5. 1. Próspero y Miranda / Lear y Cordelia -- XXI. 5. 2. Marina y Pericles.

Bibliografía……
……..**746**.

0. Aviso

0. 1. Y la nave va…

Quiero decir navío de aviso, *nuncia navis*, porque lo despacho con brevísimas noticias sobre estas *Peripecias* que le siguen, los barquitos de mi flota, y lleva el islario que trazo con los mapas fragmentarios que han dibujado sus exploraciones particulares.

Escribí, hace mucho, a Jacob Grimm en Schweinewald, unos Montes del Chancho inventados, recogiendo cuentos de hadas. Un porquerizo le contó el de *Allerleirauh*, que yo he traducido *La Pellejos*, mientras los servía, huidiza, su hija. Porque los rondaba la moza el rey de cerdos censuró la *historia*, que repetía la suya.

Poco antes, o poco después, imaginé que Shakespeare encontraba, en las orillas del Támesis, una botella con genio dentro. El espíritu domado no traía regalos, sino que pedía socorro para su amo, Próspero, que había naufragado en una isla con su hija Miranda. Ahora cumplía la muchacha los quince años de cuento, y su padre era su único compañero (Ariel no contaba, y Calibán era su aspecto monstruoso). Para redimir al Rey Mago escribía el bardo del Avon *La Tempestad*, después de ensayar su solución en tres *romances*.

Estas dos inquietantes *historias* me embarcaron en un viaje cuya relación hice en muchos cuadernos. De ellos he separado éstos, que forman este trabajo.

0. 2. Especie(s) y forma del trabajo

0. 2. 1. “Esto era y no era…”

Philippe Lacoue-Labarthe (1990: 137) arroja sobre la filosofía una “sospecha: ¿y si, después de todo, no fuera más que

literatura?" La filosofía "se ha determinado (…) contra (…) la literatura", aspiraba "desde su 'comienzo'" a "un *decir puro*" (su cursiva), pero ha tenido a la fuerza que "pasar por un texto, un trabajo de escritura" que la contaminaba. Algo más abajo (140) afirma que "lo pensable y lo pensado (el ser, lo real, lo verdadero) son ficticios, no *son*", que "lo que la metafísica designa como ser, a saber, el pensamiento mismo, es pura ficción". "El discurso de la verdad, el *logos* no es otra cosa que el *mythos*, es decir, eso mismo contra lo que siempre ha pretendido haberse constituido" (143). Ahora, en esta nueva aurora, hay que buscar una "pureza anterior a la escisión y a la oposición de los dos. *Mythos* y *logos* son la misma cosa (…) uno y otro son la *misma* fábula" (145 – 146).

Y ¿la poesía? La poesía "inventa de nuevo las palabras", y desde ellas se llega hasta el mundo, hasta el hombre, conduciéndonos a través de los corredores del laberinto que habitamos (Zacarés, 1998: 25 - 26). Y ello porque "la palabra guarda relación equívoca, no unívoca, con la cosa significada dada la radical pluralidad del ser humano". Se trata de "crear", no de "describir" el mundo (Zacarés, 1998: 36). Hay que "reencantar y remitologizar la realidad", y sólo la poesía "permite adivinar cómo la vida nos vive" (Zacarés, 1998: 48). Otra vez, como en nuestro principio, es preciso iniciar "la sospecha", buscar lo que hay "detrás del sueño de vigilancia perpetua que la razón cartesiana ejerció con recelo", "indagar el itinerario fantasmal de nuestra existencia" (Zacarés, 1998: 114), ya que "en las zonas fronterizas y opacas se producen las imágenes del pensamiento más significativas del saber moderno" (Zacarés, 1998: 118).

Si primero marcaba la "textualidad", el "carácter de *escritura*" (su cursiva) (Asensi, 1990b: 34), de la filosofía ("el *logos* no es otra cosa que el *mythos*" [Lacoue-Labarthe, 1990: 143]), ahora vemos que el *mythos* vale como *logos*. *Todo* es *cuento*: también la filosofía. *Nada* es *cuento*: la poesía, tampoco.

0. 2. 2. Esto ¿qué es?

El título del trabajo (aunque no lo contiene en toda su complejidad), anuncia que se trata de un estudio *de género* y de literatura comparada, y hoy difícilmente se pueden abordar unos u otros si no es desde la interdisciplinariedad.

Es un estudio interdisciplinar. Como corresponde al "ámbito ecléctico e híbrido de la condición posmoderna" "todos los campos se interrelacionan y el crítico (…) no puede ya abordar un texto, una obra, desde sólo un campo porque las fronteras, los límites se han desvanecido" (Zacarés, 1998: 122). Las *partes* del *padre* y de la *hija* las *hacen*, y describen, el Arte y textos de muy variada índole… Me pringo las manos con un barro que es mezcla de distintas arcillas: el mito, el folklore, la literatura, la Historia, las obras de los *padres* de la Ética, o Filosofía Moral, de *la* Psicoanálisis, de la Antropología, las escrituras y lecturas desobedientes, traidoras, de sus *hijas*… Lo acabamos de ver. Todo es cuento (también, por ejemplo, *Tótem y Tabú*). Nada es cuento (tampoco, por ejemplo, el villancico que hizo el Marqués de Santillana a sus hijas). Escritos (o dichos) como *logos*, o como *mythos*, todos los textos apuntan a la verdad, y todos son fabulosos.

Es un estudio *de género*, puesto que toda posición familiar (la que te sitúa, en este caso, como padre de una niña, como hija de un señor) va cosida a lo que significa representar al *hombre* o a la *mujer*.

Es un ensayo tematológico. Dos cosas tienen en común todos los artículos: tocan lo que sucede entre un padre y su hija, y utilizan, como materia fundamental o como simple punto de apoyo, alguna obra (a veces sólo un fragmento) de la literatura española. Ahora bien, yo miro en el *último libro*, que es todavía el *primero*, y que contiene todos los que nos escriben, los que escriben el mundo. En cuanto tal trabajo de literatura comparada, opera a tres niveles. Cada artículo se deja leer suelto, y constituye casi siempre, por sí mismo, un pequeño estudio comparatista que se plantea con enfoques muy diferentes. En segundo lugar, los artículos forman parte de una Enciclopedia, y ganan con su congreso. Por último, entiendo que la Enciclopedia, que jamás podrá estar entera, forma parte de una Biblioteca ideal, inabarcable, que estudia todo lo que tienen

el padre con su hija, la hija con su padre. A esa Biblioteca iba, y volveré, y ya tengo comenzados otros libricos…

Entre las "categorías en que pueden agruparse los temas literarios" el que estudiamos aquí cabría dentro de los llamados "universales temáticos" (Trocchi, 2002: 156). El *tema* es "la unidad mayor"; los *motivos*, "las unidades elementales y subordinadas" (Trocchi, 2002: 158). Como señala Cesare Segre "entre tema y motivo (…) existe una relación de complejo a simple, de articulado a unitario; o también de idea a núcleo, de organismo a célula". Define luego los *topoi* literarios, aquellos *lugares* de la memoria colectiva donde "se depositan a lo largo del tiempo, en forma estereotipada, esquemas de acciones, situaciones, invenciones características de la fantasía"[1], y observa que la *recursividad* es "el elemento decisivo y fundador" "en la formación de repertorios de motivos, temas y *topoi*" (Trocchi, 2002: 159). El tema mayor, aquí, es lo que hay entre el padre y su hija. Dentro de él, estudiaremos otros temas menores, o motivos: por ejemplo, el del Viejo, el saquito de oros y la niña de sus ojos. Éste, a su vez, se divide en varios *topoi*: en el entremés típico serían el problema (el Vejete es agarrado con su hija y con su bolsa), el robo de su dinero y el rapto (consentido) de su hija, metateatrales, la lamentación del miserable, el regreso de los fugitivos, con la petición de perdón y el logro de la bendición del padre, y el baile final.

La *Stoffgeschichte*, o "historia de los materiales", estudiaba, con un "planteamiento positivista", "las fuentes" y "la conservación, mutación y migración de los temas a través de la historia cultural" (Trocchi, 2002: 129 – 131). Para corregirla llegó la *tematología*, "en una versión ya no sólo erudita y documentario-geneológica, sino también –en distintos niveles— histórico-crítica y hermenéutica" (Trocchi, 2002: 134 – 135). Pero no sólo ella. Naupert (2001: 76 – 77) "esboza un tríptico": el que forman "la tematología (comparatista), la crítica temática y los estudios temáticos narratológicos". La *crítica temática* examina "los elementos temáticos, que detecta como primordiales o señeros en el universo imaginario de un creador",

[1] Cesare Segre, *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Turín, 1993, p. 215 - 216. En Trocchi (2002: 159).

o en un texto determinado, sin mirar si son "recurrentes y, por tanto, comparables en diferentes autores de varios ámbitos culturales" (Naupert, 2001: 77). Si no estuviesen metidos en una *enciclopedia*, que los conecta, automáticamente, con todos los demás, los artículos sobre Teresa de Jesús, sobre el *Quijote* o sobre el *Mio Cid* podrían tal vez pertenecer a esta especie. "Los *estudios temáticos estructuralistas*, por su parte, también arrancan desde una perspectiva *intra*textual, pero con el objetivo de construir a partir de la arquitectura temática de los textos concretos una teoría general de la semántica narrativa" (Naupert, 2001: 77). Así, en el artículo que titulo <<En los cuentos de hadas>> hay un apartado, <<Sacrificadas>>, que analiza cómo en textos muy variados el padre da a su hija (para que se la coma) a uno que es Otro y no, o no. "En cambio, la *tematología* destaca la perspectiva *inter*textual al rastrear 'temas' (…) de especial frecuencia (recurrencia histórica) y relevancia (institucionalización) cultural" (Naupert, 2001: 76). La tematología busca "reflexionar 'sobre las modalidades y las causas' de la 'continua palingénesis'[2] que afecta a los temas literarios en sus historias de retornos y metamorfosis" (Trocchi, 2002: 135). Había que seguir "la odisea de un tema"[3], sus mutaciones y migraciones "a través del tiempo y a lo largo de diferentes espacios culturales" (Naupert, 2001: 73). Como sabe Noël Salomon (1983: 337) "un tema es por esencia proteiforme, móvil, cambiante. Raras veces presenta un solo rostro y un solo sentido. Posee varios seres al mismo tiempo". "La tematización consiste (…) en una serie indefinida de variaciones sobre un tema cuya conceptualización, lejos de estar dada con antelación, queda todavía por completar y revisar, y que no se puede asir más que por aproximaciones precarias" (Bremond, 2003: 170). Los temas literarios "son entes móviles, flexibles, metamórficos, dada su conexión con los contenidos de la experiencia de la realidad extraliteraria y dado su rasgo tipológico fundamental, que no es otro que su recurrencia a lo largo de la historia

[2] Raymond Trusson, <<Plaidoyer pour la *Stoffgeschichte*>>, en *Revue de littérature comparée*, XXXVIII, 1, enero-marzo de 1964, p. 104.
[3] Werner Sollors, ed., *The Return of Thematic Criticism*, Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, 1993, p. 292. En Trocchi (2002: 135).

literaria y cultural" (Trocchi, 2002: 156). La historia de los intentos de explicación del origen del tabú del incesto va por ahí. El estudio de un determinado tema o motivo en diversos textos

> permite destacar por un lado la continuidad de los elementos invariantes, o de las constantes que determinan la experiencia del esquema mítico y de sus dinámicas fundamentales, y por otro, la aparición de las variantes, que afectan a cuestiones de poética y de imaginario individual, de horizontes contextuales y de arraigo de un determinado sistema cultural y literario (Trocchi, 2002: 154).

Es lo que Jean Rosseut llama las "metamorfosis laterales"[4] del tema, "es decir de su paso por géneros literarios diferentes, de sus modulaciones y transformaciones en la movediza historia de las formas literarias" (Trocchi, 2002: 155). Érase una vez el *galán*, para ganar *dama*, tenía que matar a su *padre*. Este núcleo mítico lo observaremos en el *Cantar* de *Las mocedades de Rodrigo*, en un relato del *Mabinogion* galés, y en el cuento de los tres pelos de la barba del gigante. No lo soportaron, y el voto de Rodrigo y la querella de Jimena (exigía que la casasen con el asesino de su padre) se explicó de maneras muy diferentes en otros cantares, en el *Romancero* y en los teatros.

Por otra parte, puede llevarse a cabo un "*corte longitudinal* o *estudio diacrónico*", trazando "el desarrollo de componentes temáticos desde sus orígenes (que pueden ser tan remotos que ni siquiera se puedan determinar con certeza) a través de la historia literaria (universal o nacional)" (Naupert, 2001: 130). Esto hago en <<Malas doñas>>. O puede hacerse un "*corte transversal* o *estudio sincrónico*" que dé "cuenta de un número mayor de reformulaciones de un tema realizadas por una generación o en un período delimitado de la historia literaria" (Naupert, 2001: 132). Investigaremos, por ejemplo, cómo *instituyen* a la *hija*, y al *padre-de-la-novia*, seis ensayos

[4] Jean Rousset, *Il mito di Don Giovanni*, Pratiche Editrice, Parma, 1980, p. 13. En Trocchi (2002: 154).

tardomedievales y del Renacimiento, de muy distintas maneras. También es posible realizar un "*corte transversal sin limitaciones temporales ni espaciales*", atendiendo a la "universalidad temática", a lo que Goethe llamaba "lo general humano" ("das allgemein Menschliche"), prescindiendo "conscientemente de postular dependencias, influencias e intercambios para dejar paso a una visión global y universal de una poligénesis temática que parte de un sustrato *humano* [su cursiva] universal" (Naupert, 2001: 133): es lo que procuro en <<*Histeriada*>>.

Claude Cazalé Berard[5] propone que el estudio del tema comience, en una primera fase, por la "*indagación intra-textual*", seguida de una

> aproximación de naturaleza *inter-textual* mediante la constitución de 'series temáticas', de conjuntos de 'textos reunidos a partir de un tema o un motivo' y analizados de manera contrastiva. La tercera fase de indagación introducía finalmente un análisis de tipo *extratextual* que situaba las constantes temáticas o arquetípicas anteriormente identificadas dentro del sistema semiótico contemporáneo a las mismas, poniendo de manifiesto el modo en que una cultura codifica y representa, simbólicamente y narrativamente, el material de la experiencia, 'según trayectorias típicas de una sociedad y de una ideología'.

Según Naupert (2001: 122) "la literatura no es sólo re-escritura o palimpsesto de sí misma. Al estar integrada en un contexto discursivo más amplio, el de todo un sistema cultural, también reelabora ingentes cantidades de 'materiales' suministrados por esta fuente". Atendiendo a esta triple aproximación al texto, la reparación de la desgracia de la hija puede estudiarse, pongamos por caso, en *Fuentevejuna*, y compararse con los modelos bíblicos y de la antigüedad clásica,

[5] Claude Cazalé Berard, <<Propositions pour une approche de la thématique dans l'intratextualité et l'extratextualité>>. En *Strumenti critici*, IV, n. S., 60 (1989), p. 317. En Trocchi (2002: 163).

y con todo el *drama de honra* español, y con el mundo del Barroco, que la concibe.

Está, por otro lado, la cuestión de *hipertexto* e *hipotextos*:

> la continua relectura literaria de un patrimonio tradicional de temas y mitos recurrentes, su historia de doble registro de variaciones y resistencias, de metamorfosis y recursividad, puede colocarse en muchos casos en el vasto y laberíntico dominio de las prácticas literarias hipertextuales: es decir, dentro de aquella rica categoría de textos que mantienen relaciones de derivación (mediante operaciones de transformación o de imitación) de textos anteriores, (los 'hipotextos' en la terminología de Genette[6]) (Trocchi, 2002: 162).

Lo que he llamado *libros* de Apolonio serían hipertextos que derivarían del *Ur*-Apolonio, su hipotexto.

Claus Uhlig[7] distingue la *palingenesia* o regeneración ("el ayer renace hoy"), la *ananke* o necesidad ("el ayer determina el hoy") y el *palimpsesto* o reescritura ("el hoy reescribe y reintegra el ayer"). Los tres conllevan "un *diálogo* [su cursiva] con el corpus literario anterior" (Cabanilles, 1988: 80). Pero a Cabanilles (1988: 80) "estos planteamientos" le parecen "reductores":

> En primer lugar, porque se circunscriben exclusivamente al discurso literario. Y en segundo lugar, porque olvidan, o al menos no explicitan, dos elementos fundamentales en el análisis del hecho artístico: el destinatario y el contexto. Para estudiar la noción de intertextualidad en toda su amplitud hay que recurrir a la noción de *dialogismo* [su cursiva] de Bajtin (Cabanilles, 1988: 81).

---

[6] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, París, 1982.

[7] Claus Uhlig, *Theorie der Literarhistorie*. Citado en Guillén (1985: 378).

Mijail Bajtin (1985: 334) defendía el "*diálogo inconcluso*", que en este no poder, o no querer, terminarse nunca, en su naturaleza esencialmente abierta, tiene algo de carnavelesco (Bajtin, 1986: 234 y 251), un diálogo que tiene lugar "en el umbral" (Bajtin, 1986: 185) de la vida, del mundo, hecho de palabras plenas, de voces puras (Bajtin, 1986: 80). He ahí la "esfera auténtica de la vida de la palabra", en la "comunicación dialógica, y es que

> la palabra no es una cosa sino el medio eternamente móvil y cambiante de la comunicación dialógica, nunca tiende a una sola conciencia, a una sola voz, su vida consiste en pasar de boca en boca, de un contexto a otro, de una colectividad a otra, de una a otra generación. De este modo la palabra no olvida su camino y no puede librarse hasta el final del poder de los contextos concretos de los cuales había formado parte (Bajtin, 1986: 282 – 283).

En efecto, recibimos la palabra "por medio de la voz del otro y saturada de esa voz (…) colmada de sentidos ajenos", "poblada" por ellos (Bajtin, 1986: 283). Este diálogo inacabado "no tiene un origen preciso, pues al ser el cruce de superficies, de textos, su origen se ha perdido" (Cabanilles, 1988: 81). Zavala (1991: 50) anima a "captar la dialogía –la poliglosia, la heteroglosia—" como forma de desafiar "a un lenguaje único". La dialogía "se levanta como un inmenso diálogo multiplicado y multiplicador a través del espacio y del tiempo históricos", nos permite "dialogar con la 'alteridad', con el 'otro'". Todo enunciado "es palabra a cortes, a 'voces'" (Zavala, 1991: 54). "El 'yo' es polifónico por definición, y se comunica en una amalgama de 'voces' que provienen de contextos sociales y orígenes diversos. Somos 'nosotros', nunca el 'yo' individual autónomo" (Zavala, 1991: 59). "La dialogía (…) supone la explosión del sujeto", su pluralidad, "y la necesidad del otro" (Zavala, 1991: 55). Todo texto está "lleno de voces de otros", es un "mosaico de reminiscencias" (Zavala, 1991: 50 – 51). Nos llega un "murmullo infinito, infinitamente distinto pero infinitamente recomenzado" (Lacoue-Labarthe, 1990: 154).

"Verdaderamente, para una sociedad postmoderna que vive su vida en buena parte entre comillas, la tematología parece ofrecer el modo crítico más apropiado."[8] Lo que Gnisci dice de la literatura vale para el Arte todo. El Arte es "el discurso común" de las culturas. Él las traduce, desplazando "continuamente hacia el futuro –y no sólo hacia los museos del pasado—*todo lo humano* [su cursiva], con todas sus historias y todas sus formas simbólicas" (Gnisci, 2002: 12). Derrida habla de "*le texte général*"[9], "el texto global, que carece de fronteras" (Culler, 1998: 116). De ahí que Antònia Cabanilles (1988: 80) defienda "la idea de un pasado de la literatura constantemente reutilizable". Los teóricos han contado este texto comunal con imágenes poéticas. Zavala (1991: 48) recuerda que Walter Benjamin, en *Illuminations* (1969), "hace notar el *continuum* de la historia, y el tiempo presente como tiempo actual en el que están dispersas astillas del pasado". Roland Barthes (1977: 148) certifica la muerte del Autor: todo texto se escribe "eternamente", y "*aquí y ahora*" (sus cursivas). La mano, sin *voz*, mediante "un puro gesto de inscripción", se arranca de sus principios y, de hecho, "pone en cuestión todos los orígenes":

> Ahora sabemos que un texto no es una línea de palabras con un significado 'teológico' único (el 'mensaje' del Autor-Dios) sino un espacio multi-dimensional en cuyo interior diversas escrituras, ninguna de ellas original, se mezclan y chocan. *El texto es un tejido de citas* dibujado desde los innumerables centros de la cultura (Barthes, 1977: 146).

El *escritor* ha sucedido al Autor, y extrae su escritura de un "inmenso diccionario", creando un *libro* que "no es más que un tejido de signos, una imitación que se ha perdido, que se

---

[8] Theodore Ziolkowski, <<Introduction>>, en F. Trommler, ed., *Thematics reconsidered. Essays in honor of Horst Daemmrich*, Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 8. En Naupert (2003: 19). Mi traducción.

[9] Jacques Derrida, <<Avoir l'oreille de la philosophie>>, en Lucette Finas, *et al., Ecarts: Quatre essais à propos de Jacques Derrida*, París, Fayard, 1973, p. 310.Citado en Culler (1998: 116)

difiere indefinidamente" (Barthes, 1977: 147). Para Miller (1990: 168 – 169) todo poema "es parasitario de poemas anteriores", se alimenta "groseramente de su substancia", y es, "al mismo tiempo", y desde el momento en que los incorpora, su "siniestro anfitrión". En su lectura de Derrida, Asensi (1990b: 46) concibe "el texto como una red sin principio ni final (…) una *red* de impurezas, *de injertos dentro de injertos* sin origen ni final (sin arqueología ni escatología)", y algo más abajo (65) apunta que "una de las consecuencias del carácter iterativo de todo signo es la de funcionar como una *esponja*[10] que absorbe los fragmentos de las escrituras de la tradición y de la actualidad". Philippe Lacoue-Labarthe (1990: 154) dibuja un texto sin orillas al que jamás podremos arribar. "No sabríamos, pues, abordarlo, y si nos imaginamos poder hacerlo, tenemos que hacernos a la idea de que no desembarcaremos nunca más que donde hemos puesto ya los pies hace tiempo." Porque, si es verdad que es imposible llegar a un texto que "carece de orillas", también lo es que, por eso mismo, nos hallamos metidos en él, no hay nada fuera de él.

El texto que dice lo del padre con su hija es todo eso, diálogo abierto, red infinita, esponja, fantástico continente sin orillas. Había que pensar la máquina capaz de recoger sus voces, sus escrituras, de trazar su mapa imposible.

[10] Remite, en una nota, a Jacques Derrida, *Signépogne*, París, Seuil, 1988.

0. 2. 3. Grandes relatos, pequeños relatos

Urdanibia (1994: 60) propone construir "*el gran relato del declinar de los grandes relatos*". En realidad, eso es justo lo que hizo Jean-François Lyotard en *La condición postmoderna*. "El gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación" (Lyotard, 1986: 73). Se ha producido una "diseminación de los juegos de lenguaje", y en ella "el principio de unitotalidad, o la síntesis bajo la autoridad de un metadiscurso de saber, es inaplicable" (Lyotard, 1986: 77). El postmodernismo descree de los *metadiscursos*, *grandes relatos* o *metarrelatos*. El "dispositivo metanarrativo de legitimación" está en "desuso" (Lyotard, 1986: 9 – 10), en "descomposición" (Lyotard, 1986: 36). Y ni siquiera sentimos "nostalgia" de su pérdida (Lyotard, 1986: 78). Ahora utilizaremos, para conocernos, para decirnos, para contarnos, el "*pequeño relato*" (Lyotard, 1986: 109), y es que, como afirma Josep Picó (1985: 40), la "*deconstrucción*" y el "*desenmascaramiento* de la razón ilustrada como respuesta al proyecto modernista y su consiguiente fracaso" se revelan desde "una obsesión epistemológica con los fragmentos y fracturas". Nos apoyamos "en la ambigüedad, la polivalencia, la polisemia, la 'obra abierta' y la fragmentación del significado y de los tropos, el juego especular y de especulaciones, la ironía, el *pastiche*, el *collage*" (Zavala, 1991: 16). Los postmodernos, "con su 'gay saber' nos avisan de simulacros, esquizofrenias, muerte de las narrativas, cesuras, fisuras". El "nuevo episteme" "canta al sujeto múltiple", celebra "la heterodoxia, el eclecticismo, la marginalidad, la muerte de la utopía (…), la deformación, la defractación, la desconstrucción, la desintegración, la dispersión, la fragmentación, la descentración del sujeto, la desconstrucción del lenguaje" (Zavala, 1991: 99 - 101).

Ahora bien, esto que estoy escribiendo ¿qué es? Es (y rezo aquí el "yo pecador") un "gran relato", un "metadiscurso", con sus *historias* de salvación, y, en este sentido, en su fondo, en su intención, muy contrario al postmodernismo. En cambio, formalmente es postmodernista, porque el tema, y la tesis que

defiendo, a saber, que nuestras posiciones familiares son *partes obedenciales* que representamos de *mil y una* maneras, y que nos sujetan, exigen la *desencuadernación* del libro que los cuenta.

Seyla Benhabib (1992: 59) acude a Hanna Arendt para explicar cómo "desde que nacemos nos vemos inmersas en un 'tejido de narraciones' del que somos tanto autoras como productos". *Historias* que yo cuento. *Historias* que me cuentan (otros, sobre el mundo). *Historias* que *me* cuentan, que dicen lo que soy. *Historias* así han *hecho* las *partes* del *padre*, de la *hija*. Para decir la *historia* de esas *historias* me he acogido al modelo enciclopédico.

0. 2. 4. Forma mayor del trabajo

0. 2. 4. a. "Ante todo, no debe haber fábula…la vida no tiene fábula."

"Dista mucho, dista mucho de haber llegado a su perfección la novela", observaba Yuste, el maestro de Azorín, en *La voluntad*, y censuraba la "coherencia y corrección antiartísticas" que "se encuentra en la fábula toda…Ante todo, *no debe haber fábula...la vida no tiene fábula*: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria…todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece en las novelas…" Luego elogia el arte de los hermanos Goncourt, pues "no dan *una vida* [su cursiva], sino fragmentos, sensaciones separadas" (Azorín, 1997, Primera Parte, cap. XIV: 190). José Martínez Ruiz es uno de aquellos *últimos hombres*, y uno de los *primeros* nuevos, adelantado del postmodernismo.

0. 2. 4. b. Mamotreto, vaconmigo y vieneconmigo

Esto ha sido, antes que esto, *mamotreto*, "el libro o cuaderno que sirve para apuntar y anotar las cosas que se necesitan tener presentes para ordenarlas después" (*AUT*). Ha

sido *vademécum* y *venimécum*: un "cartapacio" literal y metafórico que ha ido y venido conmigo, acompañándome mucho, durante años.

0. 2. 4. c. Suma

Es *suma*, en el sentido aritmético ("Lo que montan diversas partes reducidas a una" [COV]). A ella se le pueden ir agregando otras "cantidades", y cada vez formará un libro nuevo.

0. 2. 4. d. Tesoro

No es *tesoro*, "escondrijo y lugar oculto". Sí es, porque no debe quedar "memoria ni rastro" de su escritura, ni de su origen, ni de su autor, y el lector que lo encuentre tiene "justo derecho" a hacerlo suyo, y aprovecharlo. Y ojalá no sea "tesoro de duende", de ésos que, "cuando alguno los halla", se le vuelven "en carbones" (COV).

0. 2. 4. e. *Jardín* de *jardines*

Seguramente fue Herrad de Landsberg, abadesa de Hohenburg (murió el año 1195), la primera mujer que escribió una enciclopedia. La tituló *Hortus deliciarum*. Y esto es ¿huerto delicioso, pensil? No es *silva*, selva, monte espeso. Es artificial. Es *jardín*. Jardín *de jardines*. Tiene, es verdad, su puerta de entrada, y su puerta de salida, monumentales. Pero no lo rodea ninguna verja, y es posible acceder a él desde cualquier punto. Tiene, también, caminos, que unen sus extrañas ruzafas interiores, pero son caminos maravillosos, laberínticos, mudadizos, de manera que uno puede visitarlas en el orden que le plazca, o puede recrearse en una sola, o comparar ésta con la otra.

0. 2. 4. f. *Espejo* de *espejos*

Es *espejo* de *espejos*. Algunas de las primeras enciclopedias se llamaron *Speculum* o *Imago*. Así, el *Speculum universale*, obra del siglo XII, de Raoul Ardent, la *Imago mundi* de Honorius Inclusus, o Solitarius, o el *Speculum majus* de Vincent de Beauvais (terminado el año 1244). Venían todas ellas a reflejar el mundo, o alguna porción de él, pero al mismo tiempo aspiraban a que el mundo, mirándose en sus cristales, procurase su aseo y corrección. Lo mismo buscan el mito, la literatura, el teatro… La comedia, cuando la acusaban de sacar a plaza los pecados, se defendía diciéndo: "su espejo soy, no su oficina"[11]. Pero el Arte es a la vez *espejo* y *oficina* del mundo, del hombre: a un tiempo pinta su retrato y lo fabrica. Pues esta *enciclopedia* es *espejo* de *espejos*. Los textos que estudia (que *cita* o *reescribe*, que *repite*) reflejan lo que hay entre el padre y su hija, y lo construyen. Y tiene una intención *moral*, o *política*: quiere que, mirando estas *peripecias* de las *partes* del *padre*, y de la *hija*, mirándonos en ellas, conozcamos, en primer lugar, cómo han ido armándolas, y anima a desarmarlas, volviéndolas inservibles.

0. 2. 4. g. Elucidario

Es un *elucidario*, porque la materia que trata es oscura, e intenta alumbrarla.

0. 2. 4. h. Enciclopedia postmoderna

La forma del latín tardío *Encyclopaedia* procede de un pseudo griego *enkyklopaideia*, forma errónea (fruto, se dice, de una falsa lectura) que aparece en textos manuscritos de Quintiliano, Plinio y Galeno, en lugar de *enkyklios paideia*, "educación encíclica", el círculo de artes y ciencias que los griegos consideraban esencial para una educación liberal (O.E.D.). Así, enciclopedia

[11] Jusepe Antonio González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua*. Citado por Edward C. Riley, <<The Dramatic Theories of don Jusepe Antonio González de Salas>>, *HR*, 19 (1951), pp. 183 – 203, en la pág. 200. En Vitse (2003: 734).

> vale tanto como ciencia universal o circular, porque todas se van encadenando unas con otras y haciendo como un círculo en que se comprehenden. Muchos graves autores han compuesto libros con este intento, de trabajo inmenso y arte admirable, para satisfacer a los sedientos de saber, que no se contentan con profesar una sola facultad (COV).

Tiene, por lo tanto, una vocación práctica, didáctica: ofrece una educación completa, perfecta. Circular. "El círculo es una figura perfectísima, que una vez delineada no se le halla principio ni fin."[12] Como libro circular o, mejor, esférico, esto es una enciclopedia en el sentido de que no empieza ni termina en ningún punto. No lo es, sin embargo, por cuanto que se trata de una obra que se presenta, a la fuerza y por vocación, imperfecta, inacabada, abierta, amorfa. Son estas *peripecias* una enciclopedia porque, para escribirla, he tenido que "profesar" diversas facultades. No lo son, sino su contrario, en la medida en que su propósito no es didáctico, formador. Lo que persigo, con ella, es *deshacer*, *descuajaringar*, *desprogramar* las *partes* del *padre* y de la *hija*.

En su forma ideal, irían el preludio, el ultílogo, y cada uno de los artículos en cuadernos separados. Esto por varias razones. El libro quisiera yo que fuese enquiridión, o manual, "que cómodamente y con facilidad" y "sin que embarace" pudiera traerse "en la mano", y ha salido muy grueso para eso. Rompería también la apariencia de orden forzoso que un volumen paginado presenta: así podría uno ir picando siguiendo su capricho, y cada lector compondría su libro. Cabría, en fin (pues la obra queda abierta), irle añadiendo ensayos, o corregir los primeros.[13]

---

[12] Padre Bartolomé Alcázar, *Vida de San Julián, Obispo de Cuenca*, libro III, cap. 4. Citado en *AUT*.

[13] Algunas enciclopedias han optado por este formato, que permite agregar suplementos, o llevar a cabo actualizaciones y revisiones. La segunda edición, de 1920, de la *Perpetual Loose Leaf Encyclopaedia*, de Nelson, fue interrumpida. En cambio la *Enciclopédie française* (1935 – 1966) se ha editado en "hojas sueltas" y en volúmenes.

David Perkins (1993: 61 - 62) defiende la "importancia de la taxonomía" "para la disciplina de la historia literaria". "La multiplicidad de objetos debe transformarse en una serie de unidades más manejables, para poder entonces caracterizarlas, compararlas, relacionarlas y ordenarlas". Toda clasificación, por otra parte, es "una orientación, un acto crítico". Perkins (1993: 19 – 20) afronta, en primer lugar, "el problema de la forma mayor, en otras palabras, el de la estructura que organiza e interrelaciona los resultados de una investigación y los presenta a un lector". En su obra, *Is Literary History Possible?*, discute las *dos formas mayores* principales "de historia literaria: la *enciclopédica* y la *narrativa*". Ambas tienen asiento en la tradición, pero el postmodernismo ha rescatado, pensándola, reflexionando sobre ella, renovándola, la Enciclopedia.

La *historia narrativa* se basa en "los conceptos de causalidad, continuidad, coherencia y teleología en los sucesos" (Perkins, 1993: 20).

> Siguiendo el desarrollo de una idea, de un principio, de una entidad suprapersonal, o *Geist*, como objeto de estudio, la historia literaria se volvía teleológica. Adquiría un argumento, podía asumir un punto de vista, y era capaz de generar un interés narrativo considerable (Perkins, 1993: 5).

El postmodernismo ha denunciado esta "narrativa tradicional, linear", cerrada. Busca "problematizar estas narrativas, exponerlas como algo que es mero artificio, negar su pretensión de resultar explicativas. Y lo hace sobre la base de una interpretación de la vida que enfatiza la verdad de la incoherencia y de la inexplicabilidad" (Perkins, 1993: 48). Así, para Prendergast[14], las historias narrativas utilizan el argumento como "la coartada (…) que nos salva de tener que vivir en un mundo que es contingente y azaroso". "En el pasado, la forma enciclopédica normalmente era adoptada de manera ingenua", sin reflexionar sobre "los problemas formales de la historia

[14] Christopher Prendergast, *The Order of Mimesis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 231. En Perkins (1993: 48).

literaria" ni "comprender las ventajas de su forma", cosa que conducía a "no explotarlas sistemáticamente" (Perkins, 1993: 53). La forma enciclopédica, que en el pasado fue "una perezosa conveniencia", la adopta la postmodernidad porque "piensa que ninguna explicación total es posible" (Perkins, 1993: 122). No hay causalidad, ni continuidad, en sus "modelos de lo real" (Perkins, 1993: 131). Quieren, en efecto, reconsiderar "la historia literaria como narración, y, por lo tanto", proponen "el abandono del punto de vista unificador y selectivo" aplicando "el modelo enciclopédico, discontinuo y fragmentario" (Sinopoli, 2002: 56). La enciclopedia "puede ser comprehensiva", exhaustiva, "precisamente" porque no intenta ni relacionar unos temas con otros ni unificarlos (Perkins, 1993: 53). Es "una *forma* relativamente *abierta*" (Perkins, 1993: 55). "*La forma enciclopédica es libre*. El autor puede incluir cualquier información o tipo de análisis que pueda ayudarle a explicar el problema que está tratando." Poseen, por ello, "una flexibilidad de la que carece la historia narrativa. Cuando una historia literaria no tiene argumento, nada parece una digresión" (Perkins, 1993: 54).

"Pero la gran ventaja de la forma enciclopédica reside en su manifiesta diferencia de nuestras nociones de la realidad" (Perkins, 1993: 54). Eso "que toda forma discursiva es de hecho, la forma enciclopédica lo es obviamente, *una forma erigida junto a la forma incognoscible de la realidad*. Como cualquier forma, distorsiona el pasado al presentarlo, pero esta distorsión se produce, en la forma enciclopédica, de manera patente" (Perkins, 1993: 55), intencionadamente. La crítica cultural postmoderna subraya que "la realidad histórica es un conjunto de hechos concretos heterogéneos que no se pueden estructurar" (Perkins, 1993: 59). Según Karl Mannheim presenta "una visión del mundo compuesta de simples sucesos inmediatos y de hechos discretos. La idea de un 'proceso' y de la inteligibilidad estructural de la historia se convierte, meramente, en un mito"[15].

[15] Karl Mannheim, *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge*, Nueva York, Harcourt, Brace, 1936, pp. 129 – 130. En Perkins (1993: 59).

> La forma enciclopédica puede ser un intento de incorporar nuestro sentido de la abrumadora multiplicidad y heterogeneidad del pasado (de cualquier segmento del pasado), de los puntos de vista que pueden aparecer, de las hipótesis que pueden estructurar esos mismos acontecimientos, y de las lecciones morales que puede extraerse de ellos (Perkins, 1993: 55).

La historia, declara la postmodernidad, es discontinua, de manera que la forma enciclopédica, que intenta *contarla*, no es "la forma de historia literaria más ingenua, sino la más sofisticada" (Perkins, 1993: 56). Lleva a término "la combinación ecléctica de distintas perspectivas, hipótesis, visiones del mundo y del arte, privando tal actividad combinatoria de cualquier tratamiento unificador" (Sinopoli, 2002: 60).

Al estar con frecuencia escritos sus ensayos por autores distintos que defienden, además, en ocasiones, tesis opuestas, estas enciclopedias dividen, despedazan (si no niegan) su *autoridad*, y encomiendan al lector el trabajo de componer su propia *historia* comparando los distintos artículos.

0. 2. 4. i. Ecos (Eco's)

En la enciclopedia "el árbol de los géneros y las especies (…) estalla en una polvareda de diferencias, en un infinito torbellino de accidentes, en una red no jerarquizable de *qualia*" (Eco, 1990: 129). La ventaja de la "representación enciclopédica" reside en que "es potencialmente infinita" (Eco, 1990: 211). La enciclopedia es

> el conjunto registrado de todas las interpretaciones, concebible objetivamente como la biblioteca de las bibliotecas (…). Pero debe seguir siendo un postulado porque de hecho no es describible en su totalidad. Las razones de que no sea describible son las siguientes: la serie de las interpretaciones es indefinida y materialmente inclasificable; la enciclopedia como totalidad de las interpretaciones incluye también

> interpretaciones contradictorias; la actividad textual que se elabora sobre la base de la enciclopedia, actuando sobre sus contradicciones e introduciendo continuamente nuevas resegmentaciones del continuum –también sobre la base de experiencias progresivas--, transforma, con el tiempo, la enciclopedia, de manera que una interpretación global e ideal de la misma, si acaso fuera posible, resultaría infiel en el momento mismo de terminarla; por último, la enciclopedia, como sistema objetivo de sus interpretaciones, es 'poseída' de diferentes maneras por sus distintos usuarios (Eco, 1990: 133).

Esa enciclopedia total "sabemos" que "existe de alguna manera" gracias a "los logros locales", los artículos que vamos leyendo, o escribiendo. Son ellos "los que nos permiten inferir pálida, débilmente, la eventual estructura de ese sistema global" (Eco, 1990: 141).

0. 2. 4. j. Rizoma

Eco (1990: 36) utiliza el concepto de *rizoma* que G. Deleuze y F. Guattari desarrollaron en *Rhizome* (1976) como "modelo de la enciclopedia semiótica". Es utilísimo porque "todo punto del rizoma puede ser conectado, y debe serlo, con cualquier otro punto, y de hecho en el rizoma no hay puntos o posiciones sino sólo líneas de conexión". El rizoma "es desarmable, reversible (…) carece de centro".

0. 2. 4. k. La Biblioteca de Babel

En <<La Biblioteca de Babel>> Borges (1980: I, 455) iguala al universo con su fantástica Biblioteca. Ésta "es interminable". Es, según reza "el dictamen clásico" "*una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible*" [sus cursivas] (Borges, 1980: I, 456). Es "total (…) abarcaba todos los libros" (Borges, 1980: I, 458). Pero éstos ("casi todos") poseen una "naturaleza informe y caótica" (Borges, 1980: I, 457). Uno de ellos es la *Enciclopedia* que intenta contar lo que hay entre un padre y su hija. Y dicha Enciclopedia participa de la naturaleza de la "Biblioteca de Babel".

0. 2. 4. l. El Libro de Arena

Es un *libro de arena*, como el que quiso extraviar, espantado, el personaje de Borges (1980: II, 531 – 535) en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, libro *vivo*, cuyas páginas son infinitas, o incontables, porque no se termina.

0. 2. 4. ll. El último libro

...el cadáver de la poesía
es la sustancia de mis versos.

Viene en el poemario que Leopoldo María Panero titula *El último hombre*[16]. Lo contó Nietzsche. El último hombre, mareado por el tufo del cadáver podrido de Dios (pero lo ha matado él), no sabe qué hacerse. Vendrá o no el superhombre, a hacerse cargo. También Leopoldo María Panero mató a Dios (o se le murió). Último hombre, se sitúa además, en su poética, que es la del "*Último Libro*", entre los "escritores últimos o póstumos", meros "*correctores de pruebas*"[17] (su cursiva), exégetas de una literatura "acabada" (Blesa, 2001: 14).

Pero el *último libro* es el *primer libro*. Y todo lo que hemos escrito los hombres son escolios escritos en sus márgenes. El libro (el primero, el último) no lo empezaron nunca (no tiene principio), y nunca se acaba. Éste es también aquel último libro, o primero.

[16] De 1983. 4ª parte, 2º Haikú. En Panero (2001: 311).

[17] En <<Dos prefacios para un título>>, en *Dos relatos y una perversión*, Madrid, Libertarias, 1984, p. 12. Citado en Blesa (2001: 14).

0. 3. Epítomes de los artículos, con su orden

Lo mismo que la novela ideal de Azorín, este trabajo no debía tener *fábula*: quería yo que fuese *suma* abierta, maravilloso *jardín* de *jardines*, *rizoma* sin pepita, enciclopedia postmoderna, borgiana biblioteca, aquel *último libro* (es el *primero* aún) en el que escribimos los *últimos hombres*. Estas *peripecias* que lo titulan se navegan sin cartas de marear. Pero formas (ya que no nobleza) obligan, y los artículos vienen como vienen. Y no los he querido barajar, dejando que la mezcla azarosa de los naipes, y su corte casual, determinen su posición. He intervenido, entonces, fullero. Y me toca explicar su orden, contradiciéndome.

Como el libro de Teresa de Lauretis, *Alice doesn't* (1984: 11), éste "contará algunas historias, y otras las contará de nuevo", y como nuevas.

El *Preludio* empieza la partida que el *Ultílogo* termina; uno y otro son ya, sin embargo, el *juego* mismo. Si el *Preludio* es la portería del aguedal, donde se da noticia de sus pabellones, y el *Ultílogo* cierra (no, no) el huerto, y es su patio trasero, ambos están también entre sus cármenes más o menos amenos, y pueden visitarse como tales.

El *Preludio* dice qué hace que sean histéricas las *historias* que cuentan lo que hay entre un padre y su hija. Dice la añoranza del "niño eternal", nuestra "derrelicción", nuestra pérdida y perdición, cómo, para comenzarnos, nos separamos de lo que somos, y de lo que queremos, nos sujetamos, nos vemos forzados a representar las *partes* del chico o de la chica, del *padre*, de la *hija*, y cómo éstas no son naturales, sino fábrica, máscaras, *nombres*. Luego trae, de ámbitos extraños a nuestras letras, algunos de ésos que Lynda E. Boose (1989: 32 – 33) llama "*father-daughter texts*" que dan su esencia más desasosegadora.

En el *Ultílogo* utilizo la *Commedia dell'Arte*, y *El gran teatro del mundo* de Calderón, para insistir en que las del *padre* y su *hija*, si bien son "*partes obedenciales*", puesto que se dicen de improviso, y desde nuestro libre albedrío, podemos intentar deshacerlas, y pido que nos miremos, para tan formidable trabajo, en la *palabra*, y en las *gestas*, del Cristo. Acabo (me acabo) con algunas de las *historias* más hermosas (pero dan miedo) de las *mil y una* que cuentan lo que sucede entre papá y la niña de sus ojos, las de Próspero y Miranda, Lear y Cordelia, Pericles y Marina.

Ya dentro del parque, empiezo con <<El *padre* y la *hija* en el Refranero>> porque los refranes son frutas del árbol de la humanidad (o, como poco, de una cultura, de un momento de la misma), pero también sus raíces. Sus *padres* y sus *hijas* dicen lo que pensamos de ellos y a la vez nos enseña a pensarlos así.

Precisamente porque son ensayos, es decir, porque presentan sus argumentos de frente, sin esconderlos bajo las máscaras de la ficción, y por su función manifiestamente (de)formadora y neutra inician la *Enciclopedia* (aunque ya lleva bastante andado) los dos artículos que resumo a continuación:

<<Institución de la *hija*, y del *padre-de-la-novia*, en seis ensayos tardomedievales y del Renacimiento>>

Seis obras, escritas la primera en la Baja Edad Media y la última hacia el final de nuestro Renacimiento, buscaron *instituir* ("*enseñar* o *instruir*", pero sobre todo "*establecer* o *fundar*" [*AUT*]) a la *hija*, y al *padre-de-la-novia*, como estaba escrito, o dicho, como tocaba. Predican la palabra del *padre* fra Francesc de Eximenis, en *Lo libre de les dones* (ha. 1388), Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera, en su *Corbacho* (escrito en 1438), Juan Luis Vives, en *De Institutione feminae christianae* (1523) y *De officio mariti* (1529), y Fray Luis de León, en *La perfecta casada* (1583). Contestándolos (para contradecirlos), en nombre de las *hijas*, como madre espiritual suya, y desde el espejo de María Moza (que trajo, como primera *hija* rebelde, un *nuevo orden*) hablará Isabel de Villena, en su *Vita Christi* (publicado en 1497).

Los seis libros son manuales, y manifiestan su propósito didáctico, formador, de adoctrinamiento. Productos cada uno de su tiempo, y de las historias particulares de sus autores, sobre los moldes que salieron de sus talleres fabricaron a *padres* y a *hijas* mucho más allá de su hora.

<<Sobre los orígenes del tabú del incesto>>

Juan Luis Vives, en *De Officio Mariti* (cap. I), y Juan Pérez de Moya, en su *Philosofía secreta* (II, 7), contaron los amontonamientos groseros de nuestros caliginosos principios, y cómo el tabú del incesto, con la institución del matrimonio exogámico, ejercieron una función civilizadora. Sus apuntes me sirven de cabecera para el artículo, que tiene dos partes.

En la primera, los *padres* de la antropología explican como pueden este paso. Aparto el *Tótem y Tabú* de Freud para luego, para otra.

La primera antropología cultural (pero duró mucho, desde 1840) fue *evolucionista*, y creyó que el tabú del incesto es universal y tuvo el mismo origen en todas partes. No obstante, cada uno lo entendió, y lo narró, de manera muy diferente.

Según Francis Galton[18] y, después de él, Lewis Henry Morgan[19] y sir Henry James Sumner Maine[20], una cierta intuición *eugenésica*, de higiene o calipedia, explica las aprensiones que llevaron a establecer el tabú del incesto.

Edward Alexander Westermarck[21] y Havelock Ellis[22] atribuyeron a la fastidiosa familiaridad de quienes se arriman al mismo hogar la ley que los apartaba.

Federico Engels, en *El origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado* (1884, 1891), describe cómo en nuestras formas más primitivas se dio lo que han llamado

---

[18] Desde *Hereditary Genius* (1869).

[19] En *Systems of Consanguinity and Affinity of the Human Family*, (1871) y *Ancient Society, or Researches in the Lines of Human Progress from Savagery through Barbarism to Civilization* (1877).

[20] En *Ancient Law: Its Connection with the Early History of Society, and Its Relation to Modern Ideas*, de 1861, y, sobre todo, en *Dissertations on Early Law and Custom*, de 1886.

[21] En *The History of Human Marriage* (1891).

[22] En *Studies in the psychology of sex*.

matrimonio comunal. El tabú del incesto llegaría sólo con la familia consanguínea.

Émile Durkheim sostiene que la prohibición del incesto procede, lógicamente y en el tiempo, de la ley de la exogamia y tiene además la función de separar dos espacios, el conyugal y el doméstico, que, de confundirse, nos marearían.

Para Claude Lévi-Strauss el tabú del incesto es el único hecho a la vez natural y construido. Ha existido siempre, y en todo lugar, y la cultura nace en él y de él, gracias a la exogamia (al intercambio de mujeres) que de allí se deriva.

En la segunda parte les contestan sus *hijas* traviesas.

Gayle Rubin, en <<El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo>> (1975), hace una lectura crítica de la obra de sus *padres* (Marx, Freud, Lévi-Strauss) y denuncia el sistema sexo/género que éstas cimientan.

Finalmente, Judith Butler, en *Gender Trouble* y *Bodies that Matter*, censura a Lévi-Strauss y Lacan, que pretendían *naturalizar* un hecho que es el *producto* de la cultura.

Pasando del *logos* al *mythos*, comienzo, porque hace nuestros cimientos (y nuestros escombros), con <<Lo de la hija del conde don Julián y la perdición de España>>, y su lentísima escritura:

A Vitiza (a Rodrigo) "*le pasó lo que le pasó con la hija de Yulián*"[23], y "*Julián fizo lo que sabedes...*"[24] Estos dos inconcretos (cuesta decirlos) sucesos forman la sustancia de la leyenda de la pérdida de España: con ella se hicieron muy diversos caldos.

En la primera parte del artículo, siguiendo, sin apartarme mucho de ella, la *Floresta de leyendas heroicas españolas: Rodrigo, el último godo* (1926 – 1927), de Ramón Menéndez Pidal, recorro la historia de la *historia* en lo que se refiere a sus tres personajes principales, Vitiza-Rodrigo, Julián y la Cava.

---

[23] Ben Jaldún. En Menéndez Pidal (1973: vol. I, xxxv).

[24] Traducción de la *Historia* del *Toledano*. En Menéndez Pidal (1973: vol. I, lxv).

En la segunda parte estudio otras *malas dueñas*, otras *dueñas y doncellas enmalecidas*. La indiscreción de Eva nos perdió para el Edén, y nos derribó de lo que éramos al principio. Otros (el Arcipreste de Talavera, Francesc Eiximenis, Jaume Roig) han culpado a todas las mujeres de todas nuestras imperfecciones, y de los finales de varios mundos. Ys, por ejemplo, capital fantástica de la Cornualla bretona, se fue a pique por el vicio de su princesa.

Sin embargo, la leyenda de la Cava es de un *tipo* diferente. Un hombre poderoso viola a una mujer, desgraciándola. La deshonra simbólica afecta sobre todo al padre de la muchacha, o a su marido. Para restaurar su *nombre*, o, al menos, para vengar su afrenta, éste buscará la ruina de la Casa de su señor. Variaciones más o menos próximas de este *tipo* son las *historias* de Betsabé, de Elena de Troya, de Lucrecia, de Virginia, y de las hijas de Escédaso.

Sale luego nuestro héroe nacional por excelencia, desdoblado en sus dos *personas*, la del Cid rapagón y la de "el de la luenga barba" (*Mio Cid*, v. 1226). Tienen que ir cosidos, y el chaval (aunque siguió, en su *escritura*, al mayor) debe ir antes, porque explica las aprensiones del otro. Para interpretar sus "mocedades" utilizo, además, el mito de *Tótem y Tabú*, que nos va enterando de muchas de las cosas que suceden entre el *padre* y su *hija*.

<<Un preámbulo y tres capítulos alrededor de *Las Mocedades de Rodrigo*>>

En una reyerta entre las dos familias fronteras Rodrigo, adolescente aún, mató al conde de Gormaz. Inmediatamente la hija del muerto acudió al Rey y, querellándose contra el mocito, le exigió que la casase con él. El muchacho, miedoso de aquella mujer brava, juró que sólo cumpliría con ella, como marido cabal, después de vencer en cinco lides campales. He ahí la médula del cantar de *Las mocedades de Rodrigo*. Me ocuparé primero de él. A continuación, haré una breve historia de sus *mocedades* ciertas y fantásticas. Daré, abreviados, los textos que las cuentan y los que las glosan, parándome en las diversas maneras en que tratan la querella de Jimena y el voto de

Rodrigo. Todo esto habrá de servir de introducción común a tres artículos distintos.

En el primero, relaciono el *Cantar*, o la **Gesta*, de *Las mocedades de Rodrigo* con el *Poema de Fernán González*, con un relato celta que viene en el *Mabinogion* galés, y con el cuento de los tres pelos de la barba de gigante (o del demonio). Los *casos* del frágil Rey de la selva sagrada de Aricia, que Sir James George Frazer contó en *La Rama Dorada*, y del padre original, que Sigmund Freud interpretó en *Tótem y Tabú*, harán la apostilla.

En el segundo, veremos cómo tradujo el *Romancero* las *mocedades* de Ruy Díaz de Vivar.

En el tercero, por último, analizaremos las comedias, o tragicomedias, de Guillén de Castro y Pierre Corneille, y las traiciones que tuvieron que hacer ambos dramaturgos para que sus teatros tolerasen el viejo mito.

<<Trabajos de mio Cid para casar bien, y con sus manos, a sus hijas>>

El *Cantar de mio Cid* trata principalmente, me parece, de los *trabajos* que el héroe pasó para casar bien, y con sus manos, a sus hijas. Con el destierro, que comienza el poema, pierde su *nombre-de-padre*, que recobrará nada más al final. En ésta que llamo epopeya *de honras* todas las gestas (con la *gesta*, o *cantar*) del Cid buscan la limpieza de la suya, que sus "enemigos malos" han ensuciado malmetiéndolo con el rey Alfonso. La infamia alcanza a su familia, y tiene que dejar (es su segunda derrota) en el monasterio de San Pedro de Cardeña a doña Jimena como viuda, y a sus hijas, pequeñas, como huérfanas, despadradas. Ruy Díaz intentará que aquellas prisiones de su mujer y de sus niñas sean cómodas, y pronto podrá quitarlas de aquellas "vergüenças malas" (v. 1596) y llevárselas consigo a su nueva casa de Valencia. Después, al tolerar que su *señor*, el rey (que no él, que no él), case a sus hijas con los infantes de Carrión, ganará de él su perdón y mucho amor. Sin embargo, aquel matrimonio imperfecto (no las ha dado su *padre*, que todavía no podía en la suerte de doña Elvira y doña Sol) llevará lógicamente a la afrenta de Corpes. Ahora mio Cid humillará a los *malos yernos*, vengando a sus

hijas. Faltaba repararlas: por fin podrá desposarlas él en persona, con hijos de reyes, resultando todos los buenos muy aumentados.

<<*Libros* de Apolonio>>

La *vida* de Apolonio se ha contado, puede decirse, siempre, y nos la hemos contado todos. Yo leo la *historia* de sus *naufragios* en cinco textos que se complementan por varias razones: se remontan a las principales fuentes latinas, están escritos en géneros muy diversos, y cubren, en el tiempo, desde la Edad Media hasta el Barroco. Son el *Libre d'Appollonio* (de mediados del siglo XIII), la *oncena patraña* de Joan de Timoneda (de 1566), el Libro VIII de la *Confessio Amantis* (1393) de John Gower, *The Patterne of Painefull Adventures* (1576), de Laurence Twine, y, de William Shakespeare, *Pericles* (1607).

El príncipe Apolonio conoció que el rey Antíoco cohabitaba con su hija, y tapaba su amor prohibido con un enigma que encerraba su secreto que proponía a sus pretendientes. Si no acertaban, perdían la cabeza; si averiguaban la verdad, también. Huyendo de eso que supo Apolonio llegó, después de perderlo todo, a las playas de Pentápolis. Allí gobernaba el rey Architrastres, *padre bueno* que probó a Apolonio y le dio, luego de ver cuánto valía, a su hija Luciana. Cuando Apolonio regresaba a su país una tempestad acabó con Luciana después de dar a luz una niña. Echó el cadáver de su esposa al mar, dejó a su hija Tarsiana con unos amigos, para que la criasen, y juró que no se cortaría los cabellos, ni la barba, hasta que no la casara. Tarsiana pasó entonces muchos peligros. Su madre adoptiva, celosa, mandó matarla, pero el asesino falló. La robaron unos piratas que, después, la vendieron a un burdel. Allí convirtió a sus visitantes, con sus virtudes, y recibió, sin conocerlo, a su padre, que la creía muerta. Tras el feliz reencuentro fueron en romería a un templo cuya sacerdotisa era Luciana, salvada de milagro. Finalmente, Apolonio casó muy bien a su hija. La *historia* que he abreviado da mucho de sí.

He empezado con las cosas de don Julián y la Cava, de los dos Cides, de Apolonio, porque son muy antiguas (por su

materia y porque algunas de sus versiones representan nuestros primeros balbuceos, los mesteres de juglaría y de clerecía, las crónicas…) También, porque han sido tratadas a lo largo y ancho de nuestra geografía y de nuestra historia, y en otras, de otros. También, porque ya dicen mucho y de hondo calado de lo que hay entre un padre y su hija.

<<Viejas de (¿buen?) amor>>

La Celestina (o su primera manifestación, la Trotaconventos) es otro de nuestros personajes míticos, y asoma en la madrugada de nuestra literatura. Pega, por eso, entre sus primos hermanos, hacia el principio de la *Enciclopedia*. El *Libro de buen amor* y la *(Tragi)comedia de Calisto y Melibea* tienen sitio seguro en el catálogo de las obras que forman nuestra naturaleza. Y sus *viejas*, de amor más o menos bueno, son *personas* tan principales en ellas que las titularon, las empiezan y terminan, y son, casi, su asunto. Alcahuetas, de carne y hueso y de cuento, han existido siempre, pero éstas de nuestros dos libros convierten la *máscara* en *mito*. Y ¿qué mito dicen la Trotaconventos y Celestina? ¿A qué se hicieron *verbo*? Vienen a descubrir, y deshacer luego, el encerramiento de las *hijas*, que sus *padres* (todavía cuenta la *madre*) sostienen: son las ayudadoras de Amor, a quien espantan los guardianes de la niña mientras negocian su matrimonio.

Los dos que vienen ahora deben ir (éstos sí, éstos también) juntos, y el segundo sólo se comprende, desde luego, casándolo con el primero. Hablan de la hija que da miedo a su padre, porque lo busca en sus sueños y se lo come.

<<Malas doñas>>

Érase una vez, antes de la Historia, en algunas *historias*, era ella Nuestra Señora. Llegó Él y la echó del mundo, de la realidad y de Su Libro. Entonces la diosa antigua se refugió en los bordes del mundo (en el desierto, en las cordilleras), en las orillas de la realidad (en los sueños), en las afueras del Libro. Desde estos *otros* lugares, desde estos acechaderos, salta sobre los hombres inadvertidos, los goza, y los descabeza, o desangra, o capa.

La mesopotámica Lilith, la libia Lamia, las empusas griegas, nuestras serranas, las vírgenes morenas de las cuevas...son aspectos de esta brava señora, son las *malas doñas* que ellos intentan encerrar en la redoma de su Letra.

No tiene, ninguna, padre, ni Padre. Despadradas, sólo ellas no hacen a la hija, y pueden, por ello, desear. Es normal que espanten.

<<Cantar y villancico que hizo el Marqués de Santillana a sus hijas>>

El marqués de Santillana hizo un "*cantar*" y un "*villancico*" a sus hijas. O eso dicen los títulos de las dos composiciones (aunque algunas versiones de la segunda se la atribuyen a Suero de Ribera). Para comprender bien el encuentro, en ambas, del narrador (si no es del autor) con unas muchachas que rustican más o menos fingidamente (son sus hijas) hay que compararlo, inmediatamente, con los que cuenta en las (demás) *serranillas*, y tener presentes otros de otros hombres con señoras montesas tremendas (Lilith, las lamias, Cali, las empusas o las serranas del *Libro de Buen Amor*…), y mirar además en la tradición de la *pastorela*.

Hacer don Íñigo López de Mendoza al caballero extraviado, y fingir que sus hijas son lindas serranas, y acercarse a ellas amorosamente, es inquietante.

Los tres artículos que aparecen después cabrían dentro de uno, más ancho, dedicado al teatro.

<<La solución cómica>>

En ningún artículo se utiliza con mayor propiedad el concepto de *partes* para describir a los *padres* e *hijas* de teatro. Las del <<galán, dama y viejo>> que Mariquita hizo cuando representó, abreviadas en una, todas las comedias del mundo[25], forman la trinidad cómica mínima: bastan para decir una.

La *comedia* fue *espejo mágico*. En ella se reflejaba el mundo (un mundo, si no verdadero, verosímil, y decoroso), y el mundo, mirándose en ella, la copiaba. Funciona entonces de

[25] Agustín de Rojas, *El viaje entretenido* (II: 200 – 201).

manera doble: el *padre* y la *hija* que subieron a las tablas eran así, o casi, fuera de los teatros; el *padre* y la *hija* teatrales construyeron al *padre* y a la *hija* históricos.

Empiezo diciendo la importancia del *barba*, y lo que significa tener hijo o hija, y luego sigo el argumento, deteniéndome en sus pasos: los cuidados del *padre*, pendiente de la honra de su hija (que vale la suya), las guardias y paredes con que la cela, el matrimonio mejor o peor negociado, las aprensiones de la muchacha, la entrada del *galán*, que la enciende y le da alas para la fuga amorosa, las quejas del *padre*, y su *vale* final, que es comedia.

Hago después una *antología* de algunos textos significativos, dividida en dos partes. En la primera asistimos a los *ensayos* del teatro español, desde sus orígenes hasta Lope de Vega. Ahí veremos, y oiremos, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, de Fernando de Rojas, la *Primera Égloga* de Lucas Fernández, la *Comedia Ymenea*, de Bartolomé Torres Naharro, y la de *Pedro de Urdemalas*, de Miguel de Cervantes. En la segunda nos entramos en la Comedia Nueva. Estudiaremos tres comedias de capa y espada (*El acero de Madrid*, de Lope de Vega, y dos mellizas de Calderón de la Barca, *Casa con dos puertas mala es de guardar* y *La dama duende*), sendas obras de dos dramaturgas, que nos darán la *mirada*, y la *voz*, de la mujer (la *Comedia famosa de la traición de la amistad*, de María de Zayas, y *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz), y, finalmente, en la bachillera Nise de *La dama boba*, de Lope de Vega, en la Diana de *El desdén con el desdén*, de Agustín Moreto, en la doña Sancha de *Las famosas asturianas*, también del Fénix y, sobre todo, en la Sibila Casandra del *Auto* que titula, de Gil Vicente, observaremos la derrota de las *hijas bravas*, que osaron contradecir al *padre*, y al *Padre*.

<<Remendones de deshonradas>>

<<Dios puso en la muger / la honra del hombre.>>[26] Y, si la averían, ¿a quién toca su restauración? El artículo trae cuatro prólogos. En el primero acudo a las *autoridades*, a los textos de los *padres culturales* de los autores del teatro del Siglo de Oro.

[26] *Auto de Clarindo*, II, III, 1277 – 1278.

Estudio, en la Biblia, la Ley, y la *historia* de Dina (*Génesis*, XXXIV). Y después, en *La formación de la mujer cristiana* (I, VI)[27], los ejemplos que pone Luis Vives de griegos y romanos puntillosísimos. El segundo prólogo trata de la "semiótica de la honra": cómo la hija perfecta *vale* la honra del padre, es el "*significante preso* (…) *del honor familiar*" (Boose, 1989: 62). El tercero resume el artículo, repasando los dramas de honra que estudiaremos. El cuarto da las opiniones de dos personajes, un gracioso de Tirso y una villana de Vélez de Guevara, que, al acusar a las desgraciadas de dejarse deshacer (<<La que engañan, se lo quiso, / porque no ay onbre tan malo / que quando da la muger / cozes la pueda ensillar>> [*La serrana de la Vera*, III, 2692 – 2695]), revientan desde dentro todo el edificio de los dramas de honra que habitan.

Veremos entonces *El infamador*, de Juan de la Cueva, y *La Numancia*, de Miguel de Cervantes, dos antecedentes prelopescos que anticipan ya por dónde irán horcas y cuchilladas. A la Diana de *El infamador*, infamada por un donjuán idiota y fracasado, la salva su diosa homónima de la hoguera. En *La Numancia* no todas las mujeres se dan al martirio que conservará su honra con el mismo desprendimiento, pero sus padres desoirán sus protestas y la degollina será general.

Ya metidos en faena, en los dramas de honra de nuestro siglo dorado, observaremos los problemas, algo distintos, a que se enfrentan, y las soluciones variadas que dan. Hay muchachas de todas clases, virtuosísimas, bobas, y algo putillas. El burlador obra desde la inmunidad que le otorga su cargo, o sus poderes. Don Juan Tenorio representa la *parte* o *máscara* del *Burlador*. Él es la figura que tiene celosos a todos los padres, enceladas a todas las hijas. En *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, Clotaldo hace primero al *burlador*, y luego al miedoso *viejo*. En *Obligados y ofendidos y gorrón de Salamanca*, de Francisco de Rojas Zorrilla, el *padre* de una chica y el *hermano* de otra cambián estampitas de honor, arreglando los matrimonios de las muchachas que custodiaban, cuyas honras zozobraban. Lope y Calderón dijeron lo de Pedro Crespo, alcalde (y juez) de

[27] Vives (1994: 78).

Zalamea, y su(s) hija(s), de muy distintas maneras, que analizaré. Cuando el padre no sabe, o no puede, otros llegan para remediar, o remendar, a su hija. Don Alfonso, gran <<*pesquisidor*>> (III, X: 496), <<bravo rey>> (III; XIX: 500), es "el mejor alcalde", y el mejor padre, en la comedia de Lope. Cuando fallan Isabel y Fernando, acierta Fuenteovejuna. Si no le valen su padre, el alcalde, el rey ni la ciudad, la niña se acoge a María, o a sus capitanes alados: así, en varias comedias que veremos. Sólo la serrana de la Vera quedó desamparada de todos, de aquí y de allá, y tuvo que desagraviarse por su mano, osadía que pagó con su ajusticiamiento, que fue público y horroroso.

<<El *Viejo*, su saquito de oros, y su *hija*>>

Los matrimonios por captura existieron en un momento inicial de la historia, y se dan todavía en algunos pueblos primitivos. Esto lo recuerdan la leyenda de las Sabinas y el *rapto ritualizado* de la novia que representan algunas bodas.

¿Qué dice el mito, en su forma más completa? El *Viejo* cela con roña a su *hija* y su dinero. Entra el *galán* y, con dramaturgia, le roba la muchacha y la bolsa.

Lo leeremos en lo de Jacob y las hijas de Labán, Raquel y Lía (*Génesis* (XXVI, 34 – XXXII, 1), en lo de Medea, Jasón y el vellocino de oro, en *La ollita*, de Plauto, y *El avaro*, de Molière, en la *Commedia dell'Arte*, en varios entremeses, en una "de cautivo" que Cervantes escribió dos veces, como comedia y como novelita, y en *El mercader de Venecia*, de William Shakespeare.

El *padre* pierde en todos, en primer lugar, a su hija (pero nunca la tiene del todo), y, con ella, su *parte* de *padre*. En segundo lugar, lo que en unas *historias* es un idolillo (¿fálico?) y en otras un saquito de monedas (su bolsa escrotal), atributos en todo caso de su fecunda hombría. La *hija*, por su parte, gana su libertad, saltando los muros de la *casa-del-padre* y fugándose con su tesoro, para poder casarse con quien ella quiera.

<<Pícaras>>

Medianas llegan las pícaras que, con sus hermanos, están en los orígenes de la novela moderna, y que son asimismo creación particular de nuestra literatura:

¿Cómo *se hicieron* pícaras la Lozana Andaluza, Justinica, Elena (la *hija de Celestina*), Teresa del Manzanares, la Garduña de Sevilla y las cuatro harpías de Madrid? La pícara quiere "ser siempre libre y no sujeta a ninguno" (Francisco Delicado, *La lozana andaluza*, V: 93), y tiene siempre que "buscar la vida en diversas maneras" (XLII, 310). Otra *Buscona*, entonces. "Pieza suelta" (López de Úbeda, *La pícara Justina*, Núm. 1: 1013), brava, una malmandada. Sus "infantiles años" (López de Úbeda, *La pícara Justina*, Núm. 1: 1013) parecen las *mocedades* de la Celestina, y es que sólo con sus artes pueden salir del barro las pobretas.

Para saber *qué hace* a una pícara hay que estudiar su "prehistoria"[28]. El origen de su picardía se halla en la condición y los trabajos de sus antepasados. Sólo así se puede tener "entera noticia" de su "persona", dice Lázaro en el Prólogo (10 – 11): de su persona, o sea, también, de su máscara. Las novelas que relatan sus hechos suelen debatir, además, sobre el libre albedrío, lo cual vale decir, sobre la culpa del pícaro. No sólo heredan de su padre y de su madre (aquí sí cuentan ellas) sus torcidas naturalezas: sus progenitores les sirven también de maestros de lo malo. Nacen encima con la desventaja de su miseria. Pues a pesar de todo, sentencia Guzmán de Alfarache, "la sangre se hereda y el vicio se apega; quien fuere cual debe, será como tal premiado y no purgará las culpas de sus padres" (I, I, I: 130).

El padre de la Lozana fue "muy putañero y jugador" (VII: 99), y se le murió cuando tenía once años. Su madre procuró que fuese cristiana perfecta, pero ella tiraba para el monte, "y muerta su madre, y ella quedando huérfana" (I: 78 – 79), inició su carrera de pícara.

---

[28] Es el término que utiliza Carlos Blanco Aguinaga en <<Cervantes y la Picaresca: Notas sobre dos tipos de Realismo.>> *NRFH* (1967), p. 316. Citado en Damiani y Allegra (1975: 73, nota 1).

Justina se llama “fundadora de la picardía”, y “se intitula Pícara”; aun así, “debe probar que la picardía es herencia” o, dicho de otro modo, que es “pícara de ocho costados” (I, 2, 1: 1069). Para ello escribe una “historia de linaje”, y empieza dándonos “un alegrón de abuelos” (I, 2, 1: 1065). Ella viene de los que no tienen nada (I, 2, 1: 1067). Llegada a sus padres, dice cómo eran mesoneros, y cómo su padre las protegía de las groserías de sus clientes a la vez que las utilizaba de reclamo, enseñándoles a demás a sacarles todo el dinero que pudieran. En cuanto a su madre, fue “otra Celestina a lo mecánico” (I, 3, 2: 1095). De ella aprendió numerosos “ejercicios” y heredó “estos trastos” (I, 3, 3: 1099), y exigía que no se contase por suyo “lo que hice a sombra de mi madre” (I, 3, 3: 1116). Describe además las ridículas, y horripilantes, muertes de sus padres.

Respecto al “nacimiento y principios” (I, 133) de Elena, su padre fue un lacayo borracho, su madre una esclava morisca y bruja, y segunda Celestina, que quiso “abrir tienda” con su hija treceañera de dependienta. También sus padres mueren muy desastradamente.

Las cuatro harpías de Madrid lo fueron “*por faltarles el padre*” y tener madres que las putearon.

Teresa de Manzanares sacó su vicio “por sangre” (por parte de padre) y lo mamó en “la leche” de su madre, pero añadió a su legado su “travieso natural y depravada inclinación” (<<Prólogo al lector>>: 54).

Finalmente, la garduña de Sevilla es “la hija de[l Bachiller] Trapaza”, hija de pícaro con libro propio que hacía la primera parte de “un verdadero ciclo, incluso ‘genealógico’” (Valbuena Prat, 1978: vol. II, 322). “Salió muy conforme a sus progenitores, con inclinación traviesa, con libertad demasiada y con despejo atrevido” (I: 557). La madre pecó por “omisión” (I: 560), que no la reñía. Trapaza enviudará, y usaría a su hija, si nos entrásemos “a mayores fondos el pensamiento”, de esquinera, aunque luego se conformará con aumentarse buscándole un matrimonio interesante.

La *Histeriada* comenzaría, si la tuviera, la segunda parte de la *Enciclopedia*. Se complementa perfectamente con el mito que Freud inventó, o descubrió, en *Tótem y Tabú*, y que traigo

en lo de las *Mocedades del Cid*. Sin la *Histeriada* no pueden entenderse casi ninguno de los artículos que la siguen (y muchos de los que la preceden): las suertes de las hijas sacrificadas, de Teresa de Jesús, de don Quijote…

<<*Histeriada* (mi papá me moja,me mojo soñando con mi papá)>>

Digo la *Histeriada* de Sigmund Freud, interpreto, con los medios que el padre de la psicoanálisis nos dio, lo que él fue escribiendo sobre los orígenes de la histeria, su traumático paso de la Teoría de la Seducción a la Teoría del Deseo (lo de Edipo). A continuación, estudiaré textos que son ejemplares en la medida en que trasladan a la literatura la *historia* de la hija, la *historia* del padre, y también porque son, todos ellos, aspectos de una única narración histérica que, por el hecho de serlo, no se deja contar.

Entre las versiones del Padre doy las de Él (lo que dictó sobre las hijas de los hombres, lo de Lot con las suyas, lo de Judá con su nuera) y una griega, la que dice el mito de Mirra. La versión de la hija la leeremos en dos romances, el de *Delgadina* y el de *Silvana*, y en el cuento de *Griselda*. En otro romance, el de *San Albano*, sucede todo, lo que dice ella que pasa, lo que dice él que ella sueña. En un apéndice, estudiaremos la *Memoria de mis putas tristes*, de Gabriel García Márquez, un cuentecillo que viene en *Las mocedades de Ulises*, de Álvaro Cunqueiro, y el caso del Muecas, en *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos. El epílogo lo dirá una hija histérica, Anne Sexton.

<<En los cuentos de hadas>>

Empleo, como nervioso epígrafe, un poema de Anne Sexton que transforma el cuento de los Grimm, el de *Zarzarrosa*.

Hablo, en la Introducción, de lo que significa el relato folklórico. En ellos se hallan, deteriorados, residuales, antiguos mitos. Allí está destilada nuestra esencia, lo que somos, nuestro *real* (como lo entiende Lacan), lo que fuimos en el principio.

Saco de muy diversos *Cuentos de cuentos* algunas patrañas que hacen al *caso*. Varias de la colección de *rondalles* que reunió Joan Amades en 1922; de los *Cuentos para niños y*

para el hogar de los hermanos Grimm tres (*La Pellejos*, *La doncella sin manos* y *La alondra cantarina y voladora*); *Piel de Asno*, de Charles Perrault; del folklore inglés, *Piel de gato*; de *Il Pentamerone*, de Giambattista Basile, *L'orza* (*La osa*) y *La Penta Mano-Mozza*.

El artículo se divide en cuatro apartados. En <<Sacrificadas>> examinaremos cómo el padre entrega su hija a uno que es y no Otro, primero en el mito, luego en el cuento. En <<Mancas>> estudio a muchachas que pierden sus manos evitando la gana del demonio, o de su padre. En <<Pellejudas>> leeremos con atención relatos del tipo 510B. En ellos el padre, obedeciendo la voluntad última de su difunta esposa, procura casarse con su hija, y ésta le impone trabajos maravillosos. Él los acaba todos, y ella escapa disfrazada de animal… Por último, en <<Encerradas en cajas>> la chica huye de su padre metida en una caja que es recogida por un príncipe.

En realidad, todos estos cuentos traen la misma *historia histérica*. Todos rozan el incesto, o se untan en él. Ninguno se deja decir.

Tienen que terminar este extraño *Libro* Teresa de Jesús, *hija* histérica, y Alonso Quijano, o don Quijote, *padre* histérico, prologado el Loco por un artículo metaliterario sobre Cervantes:

<<Teresa de Jesús, *hija* histérica>>

Digo aquí a Teresa, *hija histérica*, y lo que tuvo con su padre, don Alonso Sánchez de Cepeda, y con sus *padres* espirituales, que intentaron sujetarla, y con sus *padres* celestiales, san José y Dios, y con su Esposo, Jesús. Digo su *vida*, su *historia* y los trabajos de su escritura.

<<Autoridad y pa-/ma-ternidad en la obra cervantina>>

En las orillas de los textos de Miguel de Cervantes y, a veces, metidos ya en ellos, donde haces todavía pie, o en lo hondo, el autor es presentado bien como padre, bien como madre de sus obras, y de éstas se habla como si fuesen hijos suyos, o sus hijas, o hijastros.

<<*Padres* e *hijas* en el *Quijote*>>

En la *vida* del ingenioso hidalgo, en los dos libros que la traen, hay toda casta de hijas y padres. Los hay en las "*novelas* sueltas (…) pegadizas" (II, 44: 600), salen en las *historias* que ensueña don Quijote, o que inventan para él, donde el Triste hace al galán. El Caballero Andante hará de *padre* (de padrino) de todas las <<doncellas>> y <<viudas>> (I, 11: 225) del mundo, y de algunas muy en particular.

Finalmente, compararé a Sancho Panza, que representa al *padre ideal, y normal*, con el bueno de Alonso Quijano, que "se dislocó" porque no quiso, o no pudo, ser hombre, ni padre cabal.

0. 4. Algunas amables advertencias

Este trabajo es también de traducción. Digo en castellano a John Milton, a J. M. Barrie (su *Peter Pan*), a Lewis Carroll (su *Alicia*), a William Shakespeare, a Anne Sexton, a las hijas que cuentan lo que tuvieron con sus padres en Owen (1985), y a todos los autores cuya obra cito en la Bibliografía en su idioma original. He leído, siempre que he podido encontrarlos (y cuando conocía su idioma), los textos como los parieron, y los he querido volver a mi primera lengua porque es faena gozosísima y quizás por soberbia, y un poco por avaricia, que me parecía que me los apropiaba algo en el traslado.

Las citas de los textos son extensas porque me interesa que veamos exactamente con qué palabras van formándose las *partes* del *padre* y de la *hija*, y para que, si esto valiese de manual, pudiese manejarse con mayor comodidad.

En general utilizo las comillas más corrientes ("…") para las citas; me sirvo de las otras (<<...>>) para traer las voces de los personajes (el estilo directo), así como para los títulos de artículos o capítulos.

I. Preludio

> "*El autor* (…) *o es un loco o no debe de tener hijas*… No, no tenía hijas, ni nada… No tenía este tedio de ahora (…) después de haber devorado miles de libros y haber emborronado miles de cuartillas."[1]

[1] Azorín, el otro yo de José Martínez Ruiz, escribió un artículo sobre *El amor libre* que fue recibido con "un aluvión de protestas". Una decía lo que viene en cursiva desde el original. Azorín (1997, Segunda Parte, cap. VII: 287).

I. 1. "¿Qué tengo yo contigo, papá / hija?"

--¿Por dó pasaré la sierra,
gentil serrana morena?
Tururururlá,
¿quién la pasará?
--Tururururú,
no la pases tú.
--Tururururé,
yo la pasaré.
Di, serrana, por tu fe,
si naciste en esta sierra,
¿por dó pasaré la sierra,
gentil serrana morena?
--Tiriririrí,
queda tu aquí.
--Tururururú,
¿qué me quieres tú?
--Tororororó,
que yo sola estó.
--Serrana, no puedo, no...[2]

El caballero desviado, espantado, solicitado así por la brava serrana, la aparta con ese "*¿qué me quieres tu?*"

"*¿Qué a mí y a ti, hija?*" "*¿Qué a mí y a ti, papá?*" "¿Qué tengo (y no) yo contigo, hija?" "¿Qué tengo (y no) yo contigo, papá?"

"Así, en Caná de Galilea, dio Jesús comienzo a sus señales" (*Juan*, II, 11). Su primer milagro fue un capricho de María. Jesús lo hizo a regañadientes. Se acababa el vino, en la boda. María se dirigió a su mayor, que fuera su camarero

[2] Torrecilla del Olmo (1997, Núm. 72).

prodigioso. “Jesús le responde: “*¿Qué tengo yo contigo, mujer?* Todavía no ha llegado mi hora” (*Juan*, II, 4). Este semitismo, “¿Qué tengo yo contigo, mujer?”, que dice a la letra, “*¿Qué a mí y a ti, mujer?*” (“*What to me and to thee, woman?*”, en las traducciones inglesas de Wycliffe, de 1382, y de Robert Young, de 1898; “*Quid mihi et tibi est, mulier?*”, en la Vulgata), se pronuncia siempre con mucho enfado, con impaciencia. Lo emplean en el Antiguo Testamento (*Jueces*, XI, 12; 2 *Samuel*, XVI, 10; 1 *Reyes*, XVII, 18), pero su uso más fuerte y significativo (el que viene más al caso) es el de los evangelios sinópticos. Protestan con esas palabras, o semejantes, los energúmenos, cuando el Cristo les saca los demonios: “¿Qué tenemos nosotros contigo, Jesús de Nazaret? (…) Sé quién eres tú: el Santo de Dios” (*Marcos*, I, 24). “¿Qué tenemos nosotros contigo, Hijo de Dios?” (*Mateo*, VIII, 29) “¿Qué tengo yo contigo, Jesús, Hijo de Dios Altísimo?” (*Lucas*, V, 28; *Marcos*, V, 7) Con la frase *extrañan* al otro, lo apartan y echan “de sí y de su comunicación” tratándolo “como ajeno y no conocido, o contrario” (*AUT*). Son, María para el Cristo (Ammón para Jefté, los hijos de Sarvia para David, Elías para la viuda cuyo hijo acaba de morir), Jesús para todos los demonios, *otra cosa*.

“*¿Qué a mí y a ti, hija?*” “*¿Qué a mí y a ti, papá?*” “¿Qué hay entre nosotros?” Para comenzar este otro *Libro*, esta otra *historia de historias*, este otro *cuento de cuentos*, sirven muy bien, creo, estas palabras que resumen otro *misterio*, casi religioso, de los que nos dejan estremecidos, o idiotas.

I. 2. *Historias* histéricas

Elisabeth Bronfen usa como epígrafe de *El sujeto anudado: la histeria y sus descontentos* un texto de Hélène Cixous:

> La histérica es un espíritu divino que siempre está al borde, en el punto crítico, de una *fabricación* (“of making”). Ella es la que no se hace a sí misma…no se

> hace a sí misma pero hace al otro. Se dice que la histérica *finge* ("makes-believe") al padre, *hace* ("plays") al padre (…) Representa, inventa, finge ("plays, makes up, makes-believe"): finge ("makes-believe") que es mujer, y también deshace la ficción de que lo es ("unmakes-believe too")…juega a ("plays at") desear, *hace* ("plays") al padre…se convierte en él, y, al mismo tiempo, lo deshace, lo desgracia ("unmakes him"). En todo caso, sin la histérica, no hay padre…

El sujeto (sano) es, en alguna medida, "sólo la suma de los códigos y leyes culturales inscritos en él", hasta cierto punto "reitera meramente los textos que la cultura ha injertado en él" (Bronfen, 1998: 197) Y, cuando enferma, ¿qué cuenta? La histérica *publica* ("broadcasts") nuestra "vulnerabilidad", *dice* que nuestra identidad tiene el tejado de cristal, que nuestro género, nuestra posición familiar, nuestro cuerpo, nuestra memoria, son inseguros (Bronfen, 1998: xiii). "La histeria (…) disemina ("broadcasts") la falibilidad de lo simbólico y del sujeto, el reconocimiento de que ni uno ni el otro son completos" (Bronfen, 1998: 40).

La histeria es "el lenguaje" que utiliza "la *hija*" para "articular su descontento" (Bronfen, 1998: xiv). Su "característica seminal" es volver "visible la inconsistencia entre la representación de lo que somos y lo que realmente somos" (Bronfen, 1998: 41). Pierre Janet[3] llamó a la histeria la "enfermedad de la representación" (*maladie par representation*). "Quizás en la incapacidad de la histérica para presentar un relato coherentemente ordenado de su vida radique el significado mismo de la histeria" (Bronfen, 1998: 54). "La histérica está acosada por recuerdos e historias que ha incorporado y de los que no puede arrancarse, por textos que ocupan su cuerpo como si fuese su anfitrión y lo utilizan para expresar su alteridad" (Bronfen, 1998: 118). Las proteicas narraciones de la histérica, sus infinitas versiones, hacen que el analista observe que "toda interpretación resultará inadecuada, inconsistente y fallida"

[3] 1894. *The Mental State of Hystericals*, Washington, D.C., University Publications of America, 1977. En Bronfen (1998: 117).

(Bronfen, 1998: 54). Su médico intenta poner fin a esta "interminable proliferación semántica" "fabricando un relato coherente que excluya aquellas historias/*historias* que no encajan" (Bronfen, 1998: 57). Tanto la crítica literaria como el psicoanálisis "exploran la *manera* en que contamos, escribimos, e interpretamos las *historias* en las que nacemos, *historias* que nos permiten recordar el pasado e *historias* que creamos para dar sentido a nuestro mundo" (Bronfen, 1998: 53). De ahí que "*el psicoanálisis* sea, necesariamente, una *narratología*" (Bronfen, 1998: 53). Sin embargo, siempre "hay algo que falta", algo que falla, en el discurso de la histérica y en el diálogo que entabla con su analista (Bronfen, 1998: 202). "Ninguna respuesta resuelve la cuestión, la pregunta, de la histérica (…) la persistencia de sus proteicos síntomas expresa que ella es absolutamente y precisamente eso que su analista no puede decir" (Bronfen, 1998: 204).

La histérica "desafía a su analista no sólo a encontrar su *historia*, sino a revisar las *historias* convencionales, a reconocer que los cuerpos exceden e infringen las construcciones sociales del género y del deseo"[4]. Ella "transforma esta mascarada de feminidad y filiación en síntomas, y descree tanto en la feminidad como en la posición de *hija* que de todos modos asume torpemente" (Bronfen, 1998: 333).

La de lo que hay entre un padre y su hija es una *historia histérica*. Y este libro, que la cuenta, tiene que ser histérico. Porque en él jamás podremos acceder a la verdad, a la *Urszene* (Bronfen, 1998: 32 – 33). Porque la verdad "permanece irrepresentable e inaccesible" (Bronfen, 1998: 36). Porque se trata de una "*historia errante*"[5]. Porque ésta "marca el límite de la narrativa", "actúa cuando el lenguaje fracasa" (Bronfen, 1998: 36). Porque el *padre histérico*, la *hija histérica*, representan infinitas *partes*, gastan tantas máscaras ("toda persona es un

[4] Peter Brooks, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridgem Massachussetts, Harvard University Press, p. 244. En Bronfen (1998: 339).

[5] Elaine Showalter. En el epígrafe del cap. 5, <<Turnings of Notalgia: Sigmund Freud, Karl Jaspers, Pierre Janet>>, de Bronfen (1998: 243).

nudo de máscaras" [Bronfen, 1998: 50]) que uno termina juzgando que es "imposible determinar si hay, detrás de ellas, un sujeto consistente" (Bronfen, 1998: 39). Porque "en lugar de aceptar la solución, la desatadura del nudo, la histeria preserva el nudo en toda su ambivalencia e inconsistencia" (Bronfen, 1998: 42). Porque "la historia que cuenta es fragmentaria y discontinua". Y yo, enfrentado a "una versión elusiva y enigmática", no intentaré, como el analista, "reconstruirla formando una narración completa y lógica" (Bronfen, 1998: 53). En lugar de eso buscaré asilo, para contar las *histéricas historias* de lo que hay entre un padre y su hija, en una Enciclopedia postmoderna, abierta, necesariamente imperfecta, incompleta, inacabada, interminable, *histérica*.

I. 3. "¡Y quién pudiera ser siempre lo que fue con lo primero!"

I. 3. 1. "...and to be boy eternal."

-- Éramos nosotros, hermosa reina,
Dos muchachos que pensaban que no había otra cosa
Sino días, mañana como hoy,
Y ser chico eternal.

(William Shakespeare, *Cuento de Invierno*, I, II, 60 – 65)

Polixenes, el rey de Bohemia, recuerda su sueño: "Y ser chico eternal" ("and to be boy eternal"), "perpetuo, durable, sin fin" (*AUT*). No se cumplió, que su *cuento* (como los de todos nosotros) es *de invierno*.

I. 3. 2. Derrelicción

En <<El mito individual del neurótico>> (o <<Poesía y verdad en la neurosis>>), presentado el 4 de marzo de 1953, Lacan reconoce en el sujeto "una profunda insuficiencia y atestigua en él una profunda resquebrajadura, un desgarramiento original, una *'derrelicción'*".[6] Derrelictos son los barcos u objetos menores abandonados en el mar. Sufrimos, entonces, un naufragio, y la parte de nosotros que más nos importaba se va a pique, se abisma. La otra parte, la que alcanza la playa, está rota y desorientada.

I. 3. 3. Infancia y comodines

En la presentación de su libro, *El misterio del solitario*, Jostein Gaarder (1995: 23 – 25) hace una apología del niño, aquél que alcanza a penetrar aún los secretos de las cosas, que puede todavía contar todos los cuentos, oír gozosamente todos los cuentos. Lamenta, entonces, que nos hagamos mayores. Entiende el crecer, el "volverse mundano", como una pérdida, una caída, una des-gracia.

Pericón llaman "en el juego de quinolas al caballo de bastos, porque se puede hacer y vale lo que cualquiera otra carta, y del palo que quiere y le conviene al que lo tiene" (*AUT*). Es el *comodín* de otros juegos de naipes.

> Creo que todos nosotros nacemos siendo comodines en ese juego de la vida que es el solitario. Luego, a medida que vamos creciendo, nos convertimos gradualmente en corazones y diamantes, en tréboles y en picas. Pero eso no significa que el comodín haya desaparecido por completo.

El comodín es "el *niño eterno* que nunca acaba de crecer del todo". Eres, de niño, un pericón. Vales, de pequeño, los cuatro palos de la baraja. Puedes ser lo que quieras, hacer de espada, de basto, de copa, de oro, ser la sota, el caballo, el rey,

[6] Jacques Lacan, <<Le mythe individuel du nevrosé>>, *Ornicar?*. núms. 17 – 18 (1979), pp. 305 – 306. En Roudinesco (1995: 314 – 315).

un dos, un siete. Esa capacidad, propia de la infancia, la vas perdiendo, y olvidando, con los años. Pero uno no deja de ser nunca un niño, y conservamos aún el don.

> ...la tarea de la filosofía debe consistir en conducirnos a la presencia del "comodín" que habita en nosotros. Ella debe desempolvar el mundo hasta que podamos experimentarlo con tanta claridad como cuando éramos niños, antes de que nos volviésemos "mundanos", antes de que comenzásemos a desmitificar el asombroso cuento de hadas en el que vivimos llamándolo, simplemente, "realidad".

Gaarder emplea una segunda metáfora. El filósofo tiene que ser una matrona, traerte otra vez al mundo, como nuevo, para que vuelvas a ser aquel "niño asombrado, curioso y juguetón" que habitaba con naturalidad este "gran cuento de hadas" del que fuimos expulsados, para que puedas experimentar este "misterio".

Habló Rudolf Otto del *mysterium tremendum et fascinans*, en cuya presencia uno "habla bajito, tiembla, calla"[7]. Para descartar la realidad, y ligar (por seguir la jerga del tahúr) un "misterio", hay que obedecer ese otro mandamiento del Cristo. "Haceos como niños". Entonces vemos con sus ojos, llenos de fantasía, y nos descubrimos tal y como éramos, como deberíamos ser, como querríamos ser.

I. 3. 4. "Niño eternal"

Hay un poema de Dámaso Alonso, en *Oscura noticia* (1944), dedicado, reza el título, "a los que van a nacer". Los tutea. Están "cerca todavía / de las manos de Dios". Sienten su "aliento / rugir entre los cedros del Levante". Hay en sus "pupilas rabos de oro, / vedijitas aún, incandescentes, / de la gran lumbrarada creadora". Pueden ver a su Autor, son "seres profundos", saltan "en el vientre de la madre". Fraguaron "en su

[7] Rudolf Otto, *The Idea of the Holy*. En *The New Encyclopaedia Britannica* (1989, vol. 9: 5).

sonrisa": son "sonrisillas de Dios, niños dormidos". Permanecen aún en la música de Dios, "con las gotas aún de su rocío... / entre las verdes hojas de los úteros". En el caos anterior a la Palabra, a los nombres y apellidos, concebidos ya, pero cuando todavía no nos han echado al mundo, estamos aún impregnados de lo divino, somos maravillosos:

"¿Qué peces de colores
os surcan aguas del dorado sueño?
¿Qué divinos esquifes
--juguetes sin engaño—
cruzan el día albar de vuestro cauce?
¿De qué extraña ladera
son esas pedrezuelas diminutas
que bullen al manar de vuestras aguas?

Oh fuentes silenciosas.
Oh soterradas fuentes
de los enormes ríos de la vida."

Pero nos parirán, y el alumbramiento traerá el deslumbramiento y la ceguera. Navegaremos perplejos "los ríos de la vida", nos desparramaremos por los yermos, no recordaremos que fuimos mágicos.

"Seréis torrente en furia
que va a rodar al páramo. Seréis
indagación y grito sin respuesta.
Ay, guardad esa luz estremecida.
Ay, refrenad el agua,
volved al centro exacto.
Ay de vosotros."

Dámaso Alonso canta la nostalgia del tiempo matricial. Y ¿qué es, entonces, ser Dios? Dios es "*niño eternal*, gran inventor de juegos". Dios es Peter Pan.

I. 3. 5. Alicia

> --¡Siete años y seis meses! –repitió Humpty Dumpty, pensativo--. Una edad incómoda. Ahora, si hubieras pedido *mi* consejo, te habría dicho, "Lárgate, quítate a los siete…" pero ahora es demasiado tarde.[8]

Pero Alicia es buena, gentil, ingenua, y "curiosísima", y goza aún de la vida con el talento que sólo poseen los niños, "cuando todo es nuevo y hermoso, y cuando el Pecado y la Pena no son más que nombres –¡palabras vacías que no significan nada!"[9]

I. 3. 6. Peter Pan

"Todos los niños, excepto uno, se hacen mayores." Estas palabras abren *Peter y Wendy*. "Peter es viejísimo…"[10] Pero Peter tiene, para siempre, los siete días que cumplió el día que "se zafó de ser humano" y huyó en camisón volando hacia los Jardines de Kensington, en Londres. Es que todos los niños somos, primero, pajarillos, y Peter Pan conservaba aún el don y la memoria del vuelo. ¿Qué era ahora, Peter?

Antes de descubrir los Jardines de Kensington Barrie había inventado Thrums, que valía por Kirriemuir, es decir, su pueblo natal, en Escocia. Luego emplazó su Utopía (el lugar que no está en ninguna parte, como no sea en tus sueños) en el País de Nunca Jamás. Thrums, los jardines de Kensington, el País de Nunca Jamás: sitios donde uno puede, tal vez, ser chico eternamente. "También nosotros hemos estado en las playas mágicas del país de Nunca Jamás; todavía oímos el ruido de las olas al romper en ellas, pero ya no arribaremos más a ellas."[11]

---

[8] Lewis Carroll, *Alicia a través del espejo*, cap. VI. En Carroll (1981: 266).
[9] Lewis Carroll, <<Alice on the Stage>>, *The Theatre*, abril, 1887. En Carroll (1981: 26).
[10] James Matthew Barrie, *Peter Pan in Kensington Gardens*, cap. 2, p. 12.
[11] James Matthew Barrie, *Peter and Wendy*, cap. 1, p. 74.

"¡Pobrecito Peter Pan!"[12]. Salomón, filósofo sabio de la Isla de la Serpentina, examinó su "extraño caso":

--¡Pobre pequeño mitad-y-mitad! –dijo Salomón.
(...)
--Entonces, ¿no seré exactamente humano? –preguntó Peter.
--No.
--¿Ni exactamente un pájaro?
--No.
--¿Y qué soy?
--Serás un Entre-Esto-y-lo-Otro.[13]

En el *Peter Pan* teatral[14] juega Garfio a adivinar la verdadera naturaleza de Peter Pan, le preguntó:

--¿Vegetal?
--No.
¿Mineral?
--No.
¿Animal?
--*(Después de consultar rápidamente con Pito)* Sí.
--¿Hombre?
--*(con desprecio)* No.
--¿Chico?
--Sí.
--¿Un chico ordinario?
--¡No!
--¿Un chico maravilloso?
--¡Sí!
(Aquel "sí" fastidió a Wendy)

[12] James Matthew Barrie, *Peter Pan in Kensington Gardens*, cap. 2, p. 15.
[13] James Matthew Barrie, *Peter Pan in Kensington Gardens*, cap. 2, pp. 16 – 17.
[14] James Matthew Barrie, *Peter Pan*, Acto III, pp. 541 – 542.

Así pues, Peter Pan es un ser indeciso, un individuo único, especie aparte, eterno renacuajo. No podía crecer. No quería crecer. Es normal que Wendy arrugase el ceño.

I. 3. 7. El *niñodiós*

Juan Ramón Jiménez fue "*niño grande*"[15]. El poema que abre su primer libro de poemas, *Nubes sobre Moguer* (1896 – 1902), se titula <<Cuando yo era el niñodiós>>[16]. La tercera estrofa empieza con estos dos versos, que resumen su nostalgia, nuestra pérdida común:

"¡Qué tiempo el tiempo! ¿Se fue con el niñodiós huyendo?
¡Y quién pudiera ser siempre lo que fue con lo primero!"

Otro poema, <<A ti solo>>, de *Arenal de eternidades* (1916 – 1917)[17], dice brevísimo y verdadero:

"¡No corras, ve despacio, que adonde tienes que ir es a ti solo!
¡Ve despacio, no corras, que el niño de tu yo, reciennacido eterno, no te puede seguir!"

I. 4. La *pérdida* y *perdición*

I. 4. 1. Escisión del *yo*

"Wherever I am / I am what is missing."[18] "Dondequiera que yo estoy, / soy lo que falta." Lacan dijo: "Pienso donde no

[15] <<El niño grande>> es el título de un poema suyo. En *Roces de otras voces* (1896 – 1902). En Jiménez (1978: 76).
[16] En Jiménez (1978: 7).
[17] En Jiménez (1978: 428).
[18] Strand, *Keeping things whole*. Masotta (1993: 109) encabeza su ensayo <<Consideraciones sobre el padre en '*El hombre de las ratas*'>> con esta cita.

soy, luego soy donde no pienso."[19] Donde soy verdaderamente no es en el lugar del pensamiento, sino en el del deseo. "El descubrimiento de Freud podría ser sintetizado así: *cuando cae el último velo sólo hay ahí un objeto indecible*" (Masotta, 1993: 195). Aquello que deseo, y que no sé, ni puedo decir, porque se halla más allá del lenguaje, del otro lado. De ahí que Óscar Masotta (1993: 19) señale "la posición lacaniana más inamovible: *la opacidad radical del sujeto*". "Toda la verdad es lo que no puede decirse" (Lacan, 1999b: 92). "La esencia de la verdad está (…) en que uno sólo puede decirla a medias" (Lacan, 1999b: 107).

¿Cómo llegamos a eso? ¿Qué ha hecho que nos separemos de lo que somos, de lo que deseamos? Jacques Lacan lo explica con una fórmula, la que encierra la metáfora del Nombre del Padre. Yo sigo su *historia*, su *fábula* pseudomatemática, pero quitando a la mamá y al papá de la ecuación. Sucede algo (suceden muchas cosas). Algo "inaugural en la evolución psíquica" que, a la vez que permite al niño "advenir Sujeto", "establece" en él "una estructura de división psíquica (*Spaltung*) irreversible" (Dor, 1995: 115). Como consecuencia de la represión queda separado "de una parte de sus representaciones" (Dor, 1995: 116), "de una parte de sí mismo", y tiene lugar "el advenimiento del inconsciente" (Dor, 1995: 109) creándose la *Ichspaltung* o *escisión del yo* (Dor, 1995: 116). Desde ahora "el sujeto *no sabe lo que dice*, y con toda razón, puesto que *no sabe lo que es*"[20], está alienado, tiene un "carácter profundamente inesencial". Se da entonces un "*eclipse*", un "*desvanecimiento del sujeto (fading)*". Éste ya sólo alcanza a verse como "*representación*", como "*máscara*", como "*sujeto barrado*" o tachado (Dor, 1995 : 122 – 124). En este sujeto escindido únicamente una parte suya, la del sujeto del inconsciente, dice su deseo: he ahí el *sujeto del deseo*: sólo allí *Ello* habla de él. Por eso "*la verdad del sujeto* (…) *sólo puede*

[19] Roudinesco (1995: 399). Masotta (1993: 31) también trae la cita, que se encuentra en Jacques Lacan, *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud*, en *La Psychanalyse*, Nº 3, 1957, pág. 70.

[20] J. Lacan, *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, libro II, 1954-1955, seminario del 25 – V – 1955, París, Seuil, 1978, p. 286. En Dor (1995: 144).

decirse a medias" (Dor, 1995: 135). Su discurso ya "sólo puede ser un discurso de apariencias con respecto a la verdad de su deseo. (…) El 'Yo' ('Je') del enunciado (…) tiende a ocultar cada vez más al sujeto del deseo. (…) Allí comienza un desconocimiento total de lo que él es desde el punto de vista de su deseo" (Dor, 1995: 139). "El drama del sujeto en el verbo es que allí experimenta su falta de ser".[21] Se trata pues del sujeto en "su inefable y estúpida existencia"[22], "atrapado en las redes del lenguaje y que no sabe lo que dice" (Dor, 1995: 142). Justo ahora que termina de hacerse sujeto deseante su deseo quedará para siempre insatisfecho (Dor, 1995: 108 – 109).

I. 4. 2. Lo *real*

"*Lo real* tiene (…) que ver con lo que se denomina realidad, pero designa un punto de la misma que escapa o resiste a la simbolización de ésta" (Porge, 2001: 117). "Lo real es precisamente el afuera de lo simbólico, lo que está excluido, forcluido." Ahora bien, esto

> forma parte de una subjetividad (…) y por consiguiente no desaparece enteramente sino que se transforma y vuelve a aparecer en otra parte. *Lo real es el nombre de esa 'otra parte'* y es necesario suponerlo para explicar las manifestaciones patológicas de la psicosis, las alucinaciones enunciadas por el sujeto pero como procedentes de otra parte. Al igual que la represión se verifica en el retorno de lo reprimido, los significantes que han sido forcluidos, rechazados de lo simbólico, encuentran su verdad en el retorno en lo real en forma alucinatoria. *Lo que está forcluido de lo simbólico reaparece en lo real* (Porge, 2001: 119 – 120).

---

[21] J. Lacan. <<Remarque sur le rapport de Daniel Lagache: Psychanalyse et structure de la personalité>> (1960), en *Ecrits*, París, Seuil, 1966, p. 70. En Dor (1995: 140).

[22] J. Lacan, <<D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose>>, en *Ecrits*, París, Seuil, 1966, p. 509. En Dor (1995: 142).

En la *tópica* que instauró Lacan, "bajo la categoría de *lo real* se introducía lo que Freud había llamado *realidad psíquica*, es decir, el deseo inconsciente y sus fantasías conexas". Lacan añade a esto "una idea de morbidez, de 'resto' o de 'parte maldita'" tomada de Bataille.

> De donde una formidable torsión. Allí donde Freud construía una realidad subjetiva fundada en el fantasma, Lacan pensaba una realidad deseante excluida de toda simbolización e inaccesible a todo pensamiento subjetivo: sombra negra o espectro que escapa a la razón (Roudinesco, 1995: 319 – 320).

Judith Butler (2001b: 39 - 40), desde Lacan, afirma que

> El deseo de persistir en el propio ser exige someterse a un mundo de otros que en lo esencial no es de uno/a (...). Sólo persistiendo en la otredad se puede persistir en el 'propio' ser. Vulnerable ante unas condiciones que no ha establecido, uno/a persiste siempre, hasta cierto punto, gracias a categorías, nombres, términos y clasificaciones que implican una *alienación primaria e inaugural* en la socialidad.

Su derrota, sin embargo, deja un "*residuo inasimilable*, una *melancolía* que marca los límites de la subjetivación" (Butler, 2001b: 40). Es otra vez lo *real*, todo aquello que "nunca llega a estar disponible para la subjetivación", una especie de "materia prima 'preideológica' y 'presubjetiva' que acaba habitando a la subjetividad una vez que se constituye como tal" (Butler, 2001b: 136).

I. 4. 3. Castrados

Para Lacan la *castración* lleva a "conformarse con lo que uno no es, con lo que uno no tiene, con lo que uno no puede ser", a aceptar que nos acabamos, "y que algo crucial ya se ha perdido para siempre, y no puede recuperarse" (Bronfen, 1998: 20): el figurado capón debe "abandonar el sueño narcisista de

una autosuficiencia absoluta y someterse a la perplejidad original"[23].

I. 4. 4. Lo abyecto

Tanto en *Bodies that Matter* (1993) como en *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (2001) Judith Butler quiere "reconsiderar la teoría de la esencia performativa del género" que había elaborado en *Gender Trouble* (1990). Allí había explicado cómo "la interpretación [*performance*] del género produce la ilusión retroactiva de que existe un núcleo interno de género". Ahora añade que dicha *interpretación* "acaba organizándose a través de ciertas formas de *negación y repudio*" (Butler, 2001b: 159 – 160). Lo que dice respecto al género vale para el parentesco y para el sujeto todo. Se trata de una verdadera "*economía* del repudio" (Butler, 1993: 111) que obliga al sujeto a encerrarse dentro de lo que puede, o debe, ser, levantando murallas que lo guarden de lo que no puede, ni debe, ser (Butler, 1993: 114). Sin embargo, esa posición, o postura, abyecta, que rechaza ahora, que ha apartado, no es "una identificación enterrada, dejada atrás en un pasado olvidado". Todo lo contrario: el sujeto tiene que defender "incesantemente sus fronteras", ya que aquella identificación primitiva (el dominio de lo abyecto, de lo forcluido) emerge, emerge, emerge, y debe ser "sepultada una y otra vez" mediante su "repudio compulsivo" (Butler, 1993: 114).

El "*dominio*" del sujeto, su casa o señorío, está rodeado por otro de "*seres abyectos*", región invivible, inhabitable (pero la pueblan todos los que no han podido, o no han querido, *sujetarse*). Es en esta "*matriz excluidora*" donde "se forman los sujetos". Pero ese "*afuera abyecto*" "se encuentra, después de todo, 'dentro' del sujeto como su propio *repudio fundador*", obligándolo a apartar de sí aquel "espectro amenazador" (Butler, 1993: 3). Judith Butler va a la letra, y al significado primero, de la palabra "abyección": "significa literalmente apartar, echar

[23] Richard Boothby, *Death and Desire. Psychoanalytic Thoery in Lacan's Return to Freud*, Nueva York, Routledge, 1991, p. 149. En Bronfen (1998: 20).

fuera". Esto apunta a la "*Verwerfung*" o "*forclusión*", operación "que funda al sujeto", estableciendo siempre "su fundación como algo frágil". Lo abyecto, entonces, queda encerrado en el inconsciente o, en la tópica lacaniana, en "el registro de *lo real*". Entonces lo forcluido, lo repudiado, lo real, ronca, ladra, avisando al sujeto de que ahí mismo, al otro lado de la puerta, está la psicosis, su "disolución" como sujeto (Butler, 1993: 243, nota 2 a la Introducción). La identidad, entonces, es un lugar imposible, una promesa fantasmática que descubre "el carácter discontinuo e incompleto del sujeto" (Butler, 1993: 188 – 190).

I. 5. Postmod

Urdanibia (1994: 44 – 45) indica cómo "para unos (…) la modernidad es un proyecto muerto; para otros, estará agotado; mientras que, para otros, será un proyecto inacabado". En cualquier caso el "fenómeno posmoderno aparece ante todo como un *síntoma*" (Urdanibia, 1994: 54) de un mundo enfermo.

José María Mardones (1994: 25 – 26) resume el *cuento* con que nos entontece, avisa, la postmodernidad. Hubo érase una vez un "sujeto fuerte", "el sujeto señor del objeto" que creía "saber objetivamente qué es la realidad". El muy bobo. Llegó entonces el "sujeto débil", que entiende que el pensamiento carece de fundamento, de suelo. Sólo en él puede "brotar un pensamiento auroral, de la mañana (Nietzsche), que lleve consigo la fruición, el goce de lo permanentemente nuevo, inaugural, que nos desvela la riqueza inagotable de la profundidad de la vida". Mardones (1994: 22), detrás de Habermas[24], opina que ese *cuento* nos estrecha, y constituye "una traición al proyecto ilustrado de la modernidad, y una práctica neoconservadora". Mardones (1994: 25 – 27) teme que "el adelgazamiento del sujeto posmoderno" lo desvitalice hasta matarlo. Este sujeto nuevo puede llegar "tan débil y fatigado para la rememoración de las ambigüedades y barbarie de la historia, que nos abandone a la invasión de lo que hay". Ya no

[24] J. Habermas, <<La modernidad, un proyecto incompleto>>. En H. Foster, J. Habermas, J. Baudrillard *et al.*, *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.

tendrá "memoria de la pasión de la humanidad". "El error incierto y el escepticismo presentista apuntan, más bien, hacia una concepción del sujeto humano como *experimento*" (su cursiva). En lugar de un "sujeto débil", nos encontramos con un "sujeto fatigado y decrépito". Más abajo Mardones (1994: 30) advierte que "si hay un cierto 'todo vale' ('*anything goes*' [su cursiva]) histórico-cultural, quedamos presos de lo que hay, de lo que existe y se impone". El sujeto "desaparece, porque lejos de ser un agente constituyente es 'constituido'". En efecto, como señala Maffesoli (1994: 107 – 108) "el hombre, dueño y actor de su historia o de la historia social, es desplazado por el hombre que 'es actuado'".

Primero Copérnico, luego Darwin, y en tercer lugar Freud construyeron una "metáfora del descentramiento", poniendo en marcha tres revoluciones que humillaban el narcisismo humano (Roudinesco, 1995: 386). Sobre el eje de la Tierra ya no "se mueve toda la máquina de los Cielos" (*AUT*). Somos primates, primos hermanos de los monos. Silvia Tubert (1999: 58 - 60) describe cómo "el psicoanálisis desestabiliza al sujeto como constructo coherente", cuestiona "la concepción del sujeto unificado", deconstruye el "*yo* de la filosofía y la psicología de la consciencia". De ahí aquel "no saben que les traemos la peste" que dice Lacan que dijo Freud a Jung cuando divisaron el puerto de Nueva York (Roudinesco, 1995: 389). Lacan leyó a Freud, lo reescribió, vio al hombre separado de lo que desea, de lo que verdaderamente es.

Beriain (1994: 134) altera la tríada, alineando a Freud con Marx y Nietzsche. Para ellos "el proceso de desmitologización y desmagización de un 'mundo encantado' (…) se ha manifestado como una actividad de *desenmascaramiento* o *desvelamiento* ideológico". Savater (1994: 27) recuerda el anuncio, o aviso, de Zaratustra. Se nos ha muerto Dios. *Nosotros* lo hemos matado. Somos los *últimos hombres*. Desesperados, sabemos que no habrá "*salvación*" ni "fin de los tiempos", como no venga el *superhombre*. Savater rebaja su esperanza, y cuenta nada más con el pesimista ilustrado, que posee el "talante apropiado para un paganismo sin delirio". Éste será "capaz de asumir esta pérdida (ilusoria, por

otra parte, pues nada podemos perder ya que en verdad nada tuvimos salvo un espejismo) (…) descubrirá con nuevo apego *el sentido de la tierra* [su cursiva] y se gozará en él y trabajará por él."

Los últimos "grandes relatos" de la modernidad y los primeros (que también lo son, aunque descrean de ellos) de la postmodernidad "nos acercan a una realidad que se presenta bajo el rango de lo fugaz y de lo efímero", establecen "la ontología de lo oscilante, de la pluralidad y de la diferencia" (Zacarés, 1998: 96 - 97). Estamos atrapados en "la temporalidad efímera del instante", en una "experiencia (…) fragmentada y atomizada" (Zacarés, 1998: 112). La realidad es "inestable y plural". Todo es provisional, heterogéneo. Se ha vuelto imposible "la coherencia o la estabilidad racional que acabe con la ansiedad epistemológica de la confusión y de la incertidumbre, (…) se ansía un orden, un centro, un *telos*, pero éstos no se encuentran en una realidad que continuamente se metamorfosea" (Zacarés, 1998: 121). Se trata de un "escándalo metafísico" que nos provoca

> la misma angustia y temor que sentimos al apoyar nuestro pie en lo desconocido. Pero ésta es la condición posmoderna, la de habitar una casa familiar y extraña a la vez, cuyos contornos se vislumbran en ocasiones con claridad y en otras, la mayoría de las veces, nos son incognoscibles e indiscernibles.

Pero precisamente ahí, en "la incertidumbre", en "lo paradójico", en "lo contradictorio", en "lo monstruoso" hallamos lo sublime (Zacarés, 1998: 108 – 109). Cierto: uno siente "vértigo" ante sus "imprevistas mutaciones y metamorfosis",

> angustia al no poder alcanzar un elemento unificador que le dé significado. Sin embargo, en la destrucción de los límites precisos y en la aparición de los márgenes inciertos encuentra el ser humano la *felicidad* que le es propia, que proviene de su *excepcionalidad ontológica*, que pertenece a la

> imagen híbrida de un sujeto fragmentario e incoherente. (Zacarés, 1998: 113)

Nuestra "*verdad*" es "*problemática*" (sus cursivas). "El yo monolítico y unitario", coherente, "desaparece". El nuevo sujeto "es un conglomerado ecléctico y contradictorio y (…) aparece, según Lacan, como un conjunto desordenado de identificaciones imaginarias" (Zacarés, 1998: 114). Vattimo (1994: 15) cree que "se abre camino un ideal de emancipación que tiene en su propia base (…) la oscilación, la pluralidad y, en definitiva, la erosión del mismo 'principio de realidad'". Dicha emancipación consistirá "en el desarraigo (*dépaysement*) que es también, y al mismo tiempo, liberación de las diferencias, de los elementos locales, de lo que podríamos llamar en síntesis el dialecto" (Vattimo, 1994: 17). Esto acaso provoque "la nostalgia de una realidad sólida, unitaria, estable y 'autorizada'" (Vattimo, 1994: 16). Porque "vivir en este mundo múltiple significa hacer experiencia de la libertad entendida como oscilación continua entre pertenencia y desasimiento", una libertad que desde luego es "problemática" (Vattimo, 1994: 18 – 19). Han usado, Zacarés y Vattimo, el mismo adjetivo para calificar, respectivamente, nuestra nueva verdad, nuestra nueva libertad. Son, una y otra, inciertas, dudosas (*AUT*), pero con esas estropeadas alas conoceremos nuestra *pérdida* y *perdición*, y podremos, acaso, repararnos algo.

I. 6. Sujetos

I. 6. 1. Shakespeareana. Sujetos

En varios momentos de su histérica obra William Shakespeare trata la condición del *sujeto*.

Mira en *Hamlet* (I, III, 16 – 18):

Laertes reñía a su hermana Ofelia. Hamlet, <<quizás>>, la amaba ahora, <<pero debes temer que, / pesada su grandeza, su

voluntad no le pertenece, / pues él, precisamente, está *sujeto* a su nacimiento». «For he himself is subject to his birth…» Todos estamos sujetos a nuestro nacimiento, a la Casa que nos *tiene* por hijos suyos. Y no somos dueños, ni señores, de nuestra voluntad, aquella "potencia del Alma (…) cuyos actos son el querer, y no querer", y "se toma por el libre albedrío o la libre determinación" (*AUT*).

Mira en la *Primera parte de El rey Enrique VI* (IV, II, 5 - 10):

Suenan trompetas. En nombre del novísimo rey de Inglaterra Enrique VI, el de la Rosa Roja de la Casa de Lancaster, John Talbot, su capitán, rodea Burdeos:

> -- Abrid las puertas de vuestra ciudad,
> sed humildes con nosotros, llamad vuestro a mi soberano,
> y prestadle homenaje como obedientes sujetos,
> y me retiraré junto con mi sanguinario poderío;
> pero, si saludáis ceñudos esta propuesta de paz,
> tentáis la furia de…

Somos una villa sitiada, como Burdeos. Nos tienen cercados, y nos aprietan para que abramos las puertas de nuestra ciudad libre al *Otro*, que nos quiere señorear. Si no nos humillamos ante Él, y nos hacemos sus "obedientes sujetos", si fruncimos el ceño y nos resistimos a su paz, la paz de los cobardes, nos asaltará, furioso.

Mira en la *Tercera parte* de *El rey Enrique VI* (V, V, 17):

Eduardo, príncipe de Gales, el hijo del depuesto Enrique Sexto, ha sido hecho prisionero por el traidor, otro Eduardo, de los York, pero no se somete: «¡*Habla como sujeto*, orgulloso y ambicioso York!» «Speak like a subject…!» Es que hay una *manera* de hablar el *sujeto* (y de pensar, y de desear, y de soñar, y de leer, y de escribir).

Mira aquí y aquí:

Representan la *Tercera parte* de *El rey Enrique VI*. En la Guerra de las Rosas es el turno de las Blancas, de la Casa de York. Ricardo Plantagenet ya se ha sentado en el trono, en el Parlamento, en Londres. Dos guardias han cazado al que había sido sexto Enrique de Inglaterra, <<el rey que fue>> (<<the quondam King>> [III, I, 23]). Él les recuerda que le deben aún su lealtad jurada. <<No, / que fuimos sujetos sólo mientras fuisteis rey>> (III, I, 80 – 81). No hay sujeto sin señor, ni señor si no tiene sujeto.

En esa mutua dependencia abunda Falstaff, en la *Segunda parte* de *El rey Enrique IV*: <<¿Qué? ¿Mozo, y mendigas? ¿Acaso no hay guerras? ¿Es que no hay trabajo? *Y al rey, ¿no le faltan sujetos?*>> (I, II, 83 - 85) <<*Doth not the king lack subjects?*>> Aquel mozo suelto, desempleado, escandaliza. El *señor* siempre tiene necesidad (para serlo aún) de sujetos.

Mira en la *Segunda parte* de *El rey Enrique VI* (IV, IX, 5 – 6):

<<Nunca ha habido sujeto que anhelase ser rey / como yo anhelo y deseo ser sujeto.>> Enrique VI, descontento, se queja, que ser *rey*, ser *señor* de lo tuyo y de lo de los demás, ser *libre* (sólo él puede, en apariencia, serlo), tiene sus servidumbres, y se sueña *sujeto*, pues no hay nada más cómodo y saludable que rendirse al mundo.

Mira en *Ricardo II*:

El rey Ricardo (el Segundo) va vencido. <<Por amor de Dios, sentémonos en el suelo / y contemos historias tristes sobre la muerte de los reyes>> (III, II, 155 – 156). La Muerte, dice, socarrona,

--…desprecia su estado, se burla de su pompa,
deja que tome aliento, que represente una pequeña escena,

que haga al monarca, y sea temido, y mate con su mirada,
lleno de sí, engreído, vano,
como si esta carne que amuralla nuestras vidas
fuera de bronce impenetrable, y después de seguirle el humor
entra por fin y con un alfiler
pincha los muros de su castillo, y ¡adiós, rey!
Cubrid vuestras cabezas y no os moféis de uno que es de carne y hueso
con solemnes reverencias: echad a un lado el respeto,
la tradición, la forma y los ceremoniosos deberes,
pues todo este tiempo me habíais confundido:
yo vivo del pan, como vosotros, tengo carencias,
pruebo el dolor, necesito amigos: *sujetado así,*
¿cómo podéis decirme que soy rey? (III, II, 163 – 177)

"…subjected thus / How can you say to me, I am a king?"

A la otra escena se dobla:

--¿Qué debe hacer el rey ahora? ¿Habrá de someterse?
El rey lo hará. (…)
… ¿Habrá de perder
el nombre de rey? En el nombre de Dios, ¡fuera con él!

(III, III, 143 – 146)

Ricardo II sabe que su majestad es mera máscara, parte, nombre: a él, que hacía al *Rey*, lo sujetan las mismas miserias que a todos los hombres.

Mira en *El rey Lear* (IV, VI, 106 – 107):

Entra Lear loco, florido. Gloucester, el bueno, ha recordado su voz:

--¿No es el Rey?

-- Sí, rey de todo punto.
Cuando yo miro, ved cómo tiembla el sujeto.

<<Ay, every inch a king. / When I do stare, see how the subject quakes.>> Bajo la mirada de su señor, el sujeto se estremece. Pero ojo que lo dice el triste, el tarado.

Mira en *La comedia de los errores* (II, I, 7 – 25):

Adriana y Luciana, hermanas muy contrarias, debaten sobre la posición (y la postura) de la mujer. <<Un hombre es dueño de su libertad…>> <<¿Y por qué su libertad ha de ser mayor que la nuestra?>> Lo dice Adriana, mal domada. <<Porque tiene su negocio fuera de casa.>> Luciana continúa su aprendido sermón. Entre todas las criaturas las hembras <<son *sujetos* de sus machos, y están bajo su control>>.

--Los hombres, más divinos, sus dominadores,
señores del ancho mundo y de los salvajes mares,
dotados de inteligencia y alma,
con mayor preeminencia que los peces y las aves,
son dueños de sus hembras, y señores suyos:
así que somete tu voluntad a sus acuerdos.

La mujer, como se ve si nos miramos en el ejemplo de las bestias y en las acciones del hombre, nace sujeta a él, como la hija a su padre.

Mira en *La Tempestad*:

La Tempestad trata (también) de señoríos y libertades. Próspero, antiguo duque de Milán, es hoy rey mago de una isla que ha inventado él, o su autor. <<Esta celda es mi corte: aquí mi séquito es cortísimo, / y, sujetos, no tengo ninguno fuera de ella>> (V, I, 166 – 167). Lo atendían nada más su hija Miranda, Ariel, el duende, y Calibán, monstruoso.

En ningún sitio se estudia mejor lo que significa hacerse sujeto. Desmenuza la querella de Calibán:

--…Esta isla es mía: la heredé de Sycorax, mi madre,
y tú me la quitaste. Al principio, recién llegado,
me acariciabas, y me tenías en mucho: solías darme
agua de moras, y me enseñaste
a nombrar la luz mayor, y la menor,
que arden de día y de noche; entonces yo te amaba,
y te mostré todas las cualidades de la isla,
los manantiales de agua clara, los pozos de salmuera, lugares fértiles y yermos:
¡en mala hora lo hice! Que todos los hechizos
de Sycorax, sapos, escarabajos y murciélagos lluevan sobre ti,
pues yo soy todos los sujetos que tú tienes,
yo, que era antes mi propio rey: y aquí me has encerrado
ahora, en esta pocilga de dura roca, mientras apartas de mí, para tu uso
el resto de la isla.

(I, II, 332 – 346)

<<For I am all the subjects that you have, / Which first was mine own King…>> Calibán se sabe <<*sujeto* de un tirano, de un hechicero>> (III, II, 40 – 41). Próspero, enseñándole a nombrar el mundo, lo ha dejado impedido para la libertad. La patética farsa que vive sólo le permite cambiar de amo, y servirá ahora a Estéfano, mayordomo borracho: <<El pobre monstruo es mi sujeto>> (III, II, 34 – 35).

Mira de nuevo en *Ricardo II* (II, III, 133 – 134):

Ha regresado a Inglaterra Enrique Bolingbroke, que fue duque de Hereford y será (se hará) el rey Enrique VI. El Segundo Ricardo lo había desterrado y desposeído. Ahora venía armado, querelloso: <<¿Qué queréis que haga? *Soy sujeto, / y desafío a la ley.*>> <<What would you have me do? *I am a subject, / and challenge law*.>> Nos queda, entonces, alguna esperanza: puede uno ser un sujeto bravo, rebelde, un "*mal sujeto*", y no dejarse avasallar por *la Ley*.

Pero Shakespeare no sólo dijo al *sujeto*; dijo también a su contrario, el *abyecto*, ese ser de nuestras afueras (Butler, 1993). Mira en *Ricardo III* (I, I, 106):

Ricardo, el monstruo que será tercero de Inglaterra, cómico perfecto, dice, cínico, de su enemiga, Isabel: "Somos los *abyectos* de la reina, y debemos obedecer." "We are the queen's *abyects*, and must obey".

I. 6. 2. Sujetado: alienado, abstraído, enajenado

Ya te has hecho *sujeto*. Te han *sujetado*: ya eres "de otro", has dado "a otro lo que es propio" tuyo (<<ajeno>>: COV). Te has alienado, o sea, "enajenado, o vendido", has dado "a otro" mucho, "transfiriendo en él el señorío o dominio, por donación, o por venta, o por trueque": "metafóricamente" estás "abstraído, entorpecido, u olvidado" de ti. Según "el significado y rigor latino" te han tomado "violentamente y con fuerza", te han separado de aquello con lo que estabas mezclado y unido (<<abstraer>>). Enajenado, has sido transportado fuera de ti, te han privado "del conocimiento y uso de los sentidos", sufres "una total conmoción y perturbación de la razón", y ni estás en ti, ni eres "dueño" de tus "acciones y operaciones naturales" (*AUT*). Pues hacerse *hombre* o *mujer*, y asumir una figura en el juego del parentesco, que te obliga a recorrer las calles del tablero así, así, así, nos enajena y aliena, nos abstrae de lo que somos: son éstas, creo, nuestras sujeciones mayores.

I. 6. 3. Sujetos paradójicos

Hay un *sujeto* gramátical, y de lógica ("ser del cual se predica o anuncia alguna cosa"), y de filosofía ("el espíritu humano considerado en oposición al mundo externo, en cualquiera de las relaciones de sensibilidad o de conocimiento, y también en oposición a sí mismo como término de conciencia") (D.R.A.E., 21ª ed.), y de derecho, positivos. Abundando en estos

sentidos, se usa "también por la actividad, vigor, y fuerzas de la persona; y así suelen decir del enfermo muy extenuado: No hay sujeto" (*AUT*). Pero *sujetar*, etimológicamente, dice "echar, poner (…) colocar debajo" (Segura Munguía). *Sujetar* es "rendir y domeñar alguna cosa" (COV), "someter alguna cosa a su dominio, señorío, obediencia, o disposición" (*AUT*). "Vale asimismo afirmar, o contener alguna cosa con la fuerza" (*AUT*). En la tauromaquia significa "mantener fija en el engaño la atención del toro, impidiendo que se vaya o que acuda a otro objeto" (Manuel Seco), casi ahormarlo para darle la estocada. Sujeto quiere decir lo mismo que súbdito, o vasallo. Tiene, entonces, la palabra *sujeto*, acepciones paradójicas, cosa que me sirve muy bien, por cuanto que nuestra "sujeción o *assujettissement*" es doble, y contradictoria: para "devenir *sujeto*" (Butler, 2001b: 12), para alcanzar nuestra "*subjetivación*" (Butler, 1993: 34), para afianzarnos, mantenernos e instalarnos en ella (Butler, 2001b: 103), tenemos que someternos, que asumir (Butler, 2001b: 22) nuestra "dependencia radical" (Butler, 2001b: 95). El poder no sólo domina, o doma, a los sujetos; también los forma, los produce y fabrica (Butler, 2001b: 29).

I. 6. 4. Althusseriana

Los Aparatos Ideológicos del Estado "aseguran el sometimiento a la ideología dominante, o bien el dominio de su 'práctica'" (Althusser, 1978: 111). "Lo propio de la ideología es (…) imponer" como "evidencias" todos los aspectos de tu sujeción. De este modo te *reconoces* "espontáneamente" o "naturalmente" en las *partes* que te asigna, pero este reconocimiento supone de hecho un "*desconocimiento*" radical (Althusser, 1978: 154 - 155).

Según Althusser (1978: 154) "toda ideología tiene la función (que la define) de 'constituir' a los individuos concretos en sujetos". Teresa de Lauretis (1987: 6) reescribió así la frase: "El género tiene la función (que lo define) de constituir a individuos concretos en hombres y mujeres." Pues también *padres*, *hijas*, etcétera son constituidos. Constituir al *padre*, a la

hija: establecerlos, ordenarlos, instituirlos y formarlos, fundarlos, hacerlos, afirmarlos de manera que sean permanentes y valederos (*AUT*). En efecto, "antes de nacer, el niño es ya-desde siempre sujeto". Lo espera, en el mundo, una "configuración ideológica familiar" que "está, en su unicidad, fuertemente estructurada, y (…) es en esta estructura implacable, más o menos 'patológica' (…) donde el antiguo-futuro sujeto debe 'hallar' 'su' puesto, es decir, debe 'convertirse'" en chico o chica, en *hijo* o *hija* y, a su hora, en *padre* o *madre*. En ese mismo *proceso* (también en el sentido judicial, y kafkiano) se armará su inconsciente (Althusser, 1978: 160). De hecho, entre los Aparatos Ideológicos del Estado Althusser (1978: 134) sitúa históricamente a la Familia como uno de los más fuertes, haciendo pareja, en un primer momento, con la Iglesia, y después con la Escuela.

¿Cómo escapar, si somos todos "*ya desde siempre* sujetos", si "la ideología 'actúa' o 'funciona' de tal manera que 'recluta' los sujetos entre los individuos (y los recluta a todos)", "'transforma' a los individuos en sujetos (y los transforma a todos), mediante (…) la *interpelación*"? Es necesario "iniciar (…) un discurso científico (sin sujeto) acerca de la ideología" (Althusser, 1978: 157). Althusser exigía que se leyese, en todo texto, "lo 'invisible' que aparece dentro del mundo que la teoría vuelve visible".[25] Se trataría de una "lectura sintomática", atenta a "aquello que desorganiza su orden", a "todo lo que lo debilita".[26]

I. 6. 5. Louis Althusser: El *Sujeto* / los *sujetos*

"Yo soy el que Soy", dijo Yahvéh a Moisés. Dios es el *Sujeto*, y nos interpela a nosotros, sus *sujetos*, creados "a su

[25] Louis Althusser y Étienne Balibar, *Lire le Capital*, París, François Maspero, 1968 [trad. cast.: *Para leer <<El capital>>*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985]. En Butler (2001b: 127).

[26] Jean-Marie Vincent, <<La lecture symptomale chez Althusser>>, en Futur Antérieur (ed.), *Sur Althusser: Passages*, París, Éditions l'Harmattan, 1993, p. 97. En Butler (2001b: 128).

imagen y semejanza", "sus *espejos*, sus *reflejos* [su cursiva]" (Althusser, 1978: 163). "Más aún: Dios se desdobla a sí mismo, y envía a su Hijo a la Tierra, como simple sujeto 'abandonado' por Él…" La Pasión, y la Resurrección, del Cristo, son ejemplares, didácticas: los hombres aprendemos a sujetarnos a Él para, a través de nuestro sometimiento, "volver finalmente, el día del Juicio Final, al seno del Señor (…) es decir, al seno del Sujeto" (Althusser, 1978: 164). El proceso es "*doblemente* especular": el "Sujeto Absoluto", desde el "Centro", nos ofrece, en Su Imagen, la posibilidad de contemplar la nuestra, y ofreciéndonos

> …la *garantía* de que todo ocurre precisamente entre ellos y Él, y que puesto que todo ocurre en Familia (la Sagrada Familia: la Familia es por esencia sagrada), Dios *reconocerá* a los suyos, es decir, que los que hayan reconocido a Dios y se hayan reconocido en él, éstos se salvarán (Althusser, 1978: 164 – 165).

Althusser observa "la ambigüedad del término *sujeto*":

> el individuo es interpelado en tanto que sujeto (libre) para que se someta libremente a las órdenes del Sujeto, para que acepte, por tanto (libremente) su sometimiento (sujeción), y para que 'realice por sí mismo' los gestos y los actos de su sometimiento (sujeción) (Althusser, 1978: 166).

Así sujetados,

> los sujetos 'funcionan', 'funcionan por sí mismos' en la mayoría de los casos, con excepción de los 'malos sujetos' (…) 'reconocen' el estado de cosas existente (*das Bestehende*), que 'ciertamente es así y no de otro modo', y terminan su plegaria con un <<*¡Así sea!*>>

Precisamente aquel *amén* prueba "que *es preciso* que ocurra así, para que las cosas sean lo que deben ser" (Althusser, 1978: 165 – 166).

Ahora bien, utilizar a la Sagrada Familia como espejo y reflejo de las nuestras tiene sus pegas. Hay, sí, en ella, un Padre, pero fuera, arriba, en otra parte, al doblar la esquina del mundo. José es padre putativo nada más, sólo ha prestado su nombre-de-padre (y de marido). Está, desde luego, sobre todo, el Hijo: el hijo del hombre, el Hijo de Dios, el hijo seguro de María. Pero no hay hijas. Así que para el *padre* y la *hija* no hay *amén* que valga en las Escrituras, y tienen que mirarse en otros textos, ir inventándose sobre la marcha, improvisarse.

I. 6. 6. Interpelación

Interpelar es un "término forense" que significa "citar, avisar o dar a alguno orden para que responda" (*AUT*). Judith Butler se apoya en "la noción althusseriana de la *interpelación*". En aquella escena "ejemplar y alegórica" (Butler, 2001b: 120), el policía se dirige a alguien, "¡Eh, usted", le dice, y aquél se vuelve, y en ese darse la vuelta queda atado a la ley, *sujetado*, *hecho sujeto*. "La llamada es formativa, si no performativa, precisamente porque inicia al individuo en la condición sometida del sujeto" (Butler, 1993: 121). Volviéndose no sólo "sobre uno/a mismo/a", sino también "*contra* uno/a mismo/a" el sujeto queda inaugurado tropológicamente (Butler, 2001b: 13). Esto quiere decir que "la subjetivación es *un reconocimiento errado o desconocimiento [misrecognition]*". La *sujeción* (la rendición) es "el precio de la subjetivación" (Butler, 2001b: 126), "el proceso de *assujetissement* implica una *subordinación fundacional*" (Butler, 2001b: 16). Y sí, cuando eres interpelado tienes que darte la vuelta "para conquistar un asidero de identidad" (Butler, 2001b: 122), aunque ésta sea falsa. Y ahí reside una de las "producciones más insidiosas" de esta interpelación, en el hecho de que "*el sujeto está apasionadamente apegado a su propia subordinación*" (Butler, 2001b: 17). Sin embargo, este "esfuerzo performativo"

> sólo puede *intentar* dar el ser a su destinatario: siempre existe el riesgo de cierto *desconocimiento*. Y si el intento de producir al sujeto no es reconocido, la

> producción misma se tambalea. La persona a la que se interpela puede no oír la llamada, puede malinterpretarla, volverse hacia otro lado, responder a otro nombre, insistir en que no se le llame de ese modo (Butler, 2001b: 108).

"Yo". "Chico". "Chica". "Papá". "Hija". Uno está "ocupado por estas voces, pero a la vez uno las ocupa" (Butler, 1993: 123). Lo mismo que el "*yo*", todo lo que lo encierra (las *historias* que lo cuentan, las *partes* que hace, de *hombre* o *mujer*, de *padre* o *hija*…) "sólo llega a existir después de ser llamado, nombrado, interpelado", queda conformado discursivamente, mediante una "invocación transitiva". Ese "nombre" dado "me precede y me excede": sin él "no puedo hablar" (Butler, 1993: 226). Pero queda sitio para la resistencia: puedo desoírlo, torcer su traducción, no responder a su intimación, negarme a ese nombre, buscar tener otros, no tener ninguno, tenerlos todos.

I. 6. 7. La conciencia nos hace sujetos

<<La conciencia nos hace *sujetos* a todos.>> Judith Butler (2001b: 119) titula así el capítulo 4 de *Mecanismos psíquicos del poder*. Parafrasea al principito en su monólogo más aprendido (*Hamlet*, III, 83): <<Así la conciencia nos hace cobardes a todos.>> Y así es: la conciencia "impone restricciones a lo que es decible o (...) representable" (Butler, 2001b: 128). Todos nos hallamos apasionadamente vinculados a nuestro sometimiento (Butler, 2001b: 79). Y es que "la mala conciencia *fabrica* el alma" (Butler, 2001b: 79). Lo que el *yo* hace es reificar y enmascarar nuestras incesantes rendiciones (Butler, 2001b: 80), y situarnos a "una distancia infinita" de nuestro "origen" (Butler, 2001b: 116).

I. 6. 8. Fábula fundacionalista

Siguiendo ahora a Foucault, Butler (1990: 2 – 3) denuncia cómo, en la "*fábula fundacionalista*", "la ley produce,

y luego oculta, la noción de 'un sujeto anterior a la ley' con el propósito de invocar esa formación discursiva como una premisa fundacional naturalizada que subsecuentemente legitima la hegemonía reguladora de la propia ley". Ya erais sujetos, nos dice, antes de que la ley que os ordena como tales fuera promulgada. La ley, nos dice, no hace sino confirmaros en vuestra condición natural de sujetos.

Respecto a esto, algo se puede hacer. Hay que llevar a cabo una "interrogación crítica" (trazar lo que Foucault llama "*genealogía*") de "lo que se pone políticamente en juego al designar como *origen* y *causa* aquellas categorías de identidad que son de hecho los *efectos* de instituciones, prácticas, y discursos que tienen puntos de origen múltiples y difusos" (Butler, 1990: viii – ix). Es necesario "impugnar" la identidad, el género, el parentesco, ya que no son sino "reificaciones" (Butler, 1990: 5), substancias sólo en apariencia. Se trata nada más (nada menos) de "*ilusiones fundacionales*" (Butler, 1990: 33 – 34). Hay que *descreer* del parentesco como algo natural.

I. 6. 9. Fábrica y fabricación

Aprovecho lo que Judith Butler escribe en *Gender Trouble* (1990) o *Bodies that Matter* (1993) a propósito de la "*mujer*", o del "*género*", para hablar de las relaciones de parentesco. La "identidad", aquello que da a la "*persona*" su "coherencia" y "continuidad", es sólo "un ideal normativo" que está gobernado por "prácticas regulatorias" culturales (Butler, 1990: 16 – 17). El sujeto "emerge (...) como 'lugar'" o como "comodín" (Butler, 2001b: 21). El individuo ocupa ese sitio, se pinta en ese naipe vacío. Las *partes* del *padre-de-la-novia*, de la *niña-de-sus-ojos*, son "un término en proceso, algo que se llega a ser, que se construye, y que no puede decirse que se origine o que tenga fin". Están siempre abiertas "a la intervención y a la resignificación" (Butler, 1990: 33). Son sus "varios" y "variados" "*actos*" los que crean el parentesco. Éste "es, pues, *una construcción que esconde* de manera regular *su génesis*", una ficción cultural que solamente es posible gracias al "acuerdo tácito, colectivo, de representar, producir y sostener" las *partes*

que nos entretienen, imponiendo "nuestra creencia en su carácter necesario y natural" y castigando a "quienes deciden no creer en ellas" (Butler, 1990: 140). Así, la "sedimentación" de las "normas" que rigen el parentesco produce su naturalización, su autorización, su autentificación (Butler, 1990: 140). Dice ella "papá"; dice él "hija", y el uno y la otra son introducidos "en el dominio del lenguaje" y *hechos* padre, hija. Pero ese *hacerse* padre, o hija, "no termina ahí" (Butler, 1993: 7). De la mano de Judith Butler (2001b: 99) buscaremos "dónde tiene lugar la resistencia a, o en, la *formación disciplinaria* del *sujeto*". Disciplinar al sujeto significa darle "doctrina, enseñanza, gobierno e instrucción" (*AUT*). Formarlo vale darle forma, moldearlo, componerlo, armarlo, hacerlo.

I. 6. 10. Roland Barthes: Mitos y Mitologías

Roland Barthes, en *Mythologies* (1957), trata las "representaciones colectivas" como "sistemas de signos" con el fin, no sólo de "desenmascararlas", sino de "explicar *en detalle*" [su cursiva] la "*mistificación*" (mistificar es "falsear, falsificar, deformar" [D.R.A.E., 21ª ed.]) que atribuye a algunos hechos culturales "naturaleza universal"[27] y afirma que cierta realidad es *natural* cuando "indudablemente ha sido determinada por la *historia*"[28]. "Alcanzamos aquí el principio mismo del mito: transforma la historia en naturaleza" (Barthes, 1993: 129). "Para el lector de mitos (…) todo sucede como si la imagen conjurase *de manera natural* el concepto, como si el significante *diese fundamento* [sus cursivas] al significado", como si lo *fundase* (Barthes, 1993: 129 – 130). Así, el lector consume inocentemente (ingenuamente) el mito, ya que "el significante y el significado poseen, a sus ojos, una relación natural", de modo que el mito "se lee como un sistema factual, mientras que sólo es un sistema semiológico" (Barthes, 1993: 131).

[27] En el Prefacio a la edición de 1970, París, Collection 'Points', Le Seuil. En Barthes (1993: 9).
[28] En el Prefacio a la primera edición, de 1957. En Barthes (1993: 11).

Lo que logra el mito es "dar a una intención histórica una justificación natural, y hacer que lo contingente parezca eterno". El mito devuelve "una imagen *natural*" (su cursiva) de una realidad construida históricamente. "El mito queda constituido por la pérdida de la cualidad histórica de las cosas: en él, las cosas pierden la memoria de que fueron fabricadas en un momento determinado". Se trata de "un truco de prestidigitación que ha vuelto la realidad del revés, vaciándola de historia y llenándola de naturaleza". Actúa, así, "económicamente", simplificando la realidad, organizando "un mundo que carece de contradicciones porque carece de profundidad" (Barthes, 1993: 142 - 143). Según Barthes (1993: 150) esto es una figura retórica que el mito utiliza para privar "al objeto del cual habla de toda Historia". El mito es

> una especie de siervo ideal: prepara todas las cosas, las trae, las dispone, el amo llega, él desaparece en silencio: y ya sólo queda disfrutar de este bello objeto sin preguntarse de dónde viene. O aún mejor: sólo puede venir de la eternidad, está ahí desde el principio de los tiempos (Barthes, 1993: 151).

Mediante este recurso, el mito nos sosiega: el determinismo y la libertad, que nos inquietaban, no valen, y podemos ser, puesto que nada tiene historia, nada es "producido" ni "elegido", irresponsables, y "poseer estos nuevos objetos de los cuales han borrado hasta la más pequeña huella de su origen o de su elección" (Barthes, 1993: 151) con la felicidad del tonto.

Otra de las figuras de pensamiento que adopta el mito es la tautología. La tautología, en filosofía, es la "proposición o fórmula que es siempre verdadera, cualquiera que sea el valor de verdad de los elementos que la componen" (Manuel Seco). "Uno se refugia en la tautología lo mismo que en el miedo, o en la ira, o en la tristeza, cuando no encuentra la explicación de algo" (Barthes, 1993: 152). "Puesto que es mágica, es lógico que sólo encuentre amparo bajo el argumento de la autoridad." Es el vergonzante "porque sí", o "porque lo digo yo" con que los padres se salen por peteneras cuando no saben cómo responder a

alguna pregunta incómoda de sus hijos. “La tautología es la prueba de una profunda desconfianza en el lenguaje, que se rechaza porque nos ha fallado” (Barthes, 1993: 153). Una estrategia retórica hermana suya es la de la “simple exposición de los hechos” que ocurre, por ejemplo, en los refranes, máximas, etcétera (Barthes, 1993: 155).

Todos estos tropos permiten al mito no dirigirse “a un mundo que se está haciendo”. En lugar de eso, se refiere al mundo como si ya estuviera hecho, de una vez y para siempre, y entierra “las huellas de su producción bajo una evidente apariencia de eternidad” (Barthes, 1993: 155).

Siguiendo lo que decía Roland Barthes en *Mitologías* Giulia Colaizzi (1997a: 33 - 34) define el *mito* como “una forma peculiar de habla, porque es una imagen compleja, un signo que aparece como descontextualizado”, como algo que no puede tener “explicación histórica”, que se explica por sí mismo. Para ella

> la literatura funciona como una forma de *mitopoiesis*, como tecnología del imaginario colectivo: surge de una tabla histórica, participa en la lucha ideológica por el sentido, y tiene al mismo tiempo el poder de crear representaciones, imágenes, valores, que la lógica narrativa de los argumentos es capaz de naturalizar, hacer aparecer como no-construidos.

El mito, que surge accidentalmente, en la historia, como a la vuelta de una esquina, “tiene un carácter imperativo”, y viene a buscarme, me interpela con “una llamada real”, aunque, “en el momento de alcanzarme, queda suspendido, se gira y asume el aspecto de una generalidad”, como si lo que dice valiese para todos, siempre y en todo lugar, “se pone tieso y adopta una apariencia neutral e inocente”, escondiendo sus intenciones (Barthes, 1993: 124 - 125).

El mito, está dicho, convierte algo que es histórico en esencial. “Igual que la jibia lanza su tinta para protegerse, no hallará descanso si no oscurece la incesante fabricación del mundo”, ocultando su constante “transformación, su huida hacia otras formas de existencia”, fijándolo de manera “que pueda ser

poseído para siempre", catalogado, embalsamado, purificado. "Porque el fin mismo de los mitos es inmovilizar el mundo" y detener al hombre "todos los días y en todas partes", pararlo, remitirlo "a este prototipo inmóvil que vive en su lugar", ahogarlo "como un enorme parásito interno", y asignar "a su actividad los estrechos límites dentro de los cuales se le permite sufrir sin sacar al mundo de sus quicios". Lo que el mito "prohíbe por encima de todo al hombre" es "inventarse a sí mismo". Y eso son los mitos, una "solicitación incesante, incansable", una "demanda insidiosa e inflexible que llama a todo hombre a reconocerse en esta imagen, eterna y sin embargo fechada, que fue construida de ellos un día para que sirviese para siempre" (Barthes, 1993: 155 – 156).

El mito es incontenible, "puede llegar a todas las cosas, corromperlo todo, incluso el acto mismo de rechazarlo" (Barthes, 1993: 132). Pero existe un lenguaje "que se resiste al mito con todas sus fuerzas", el poético. "La poesía contemporánea es *un sistema semiológico regresivo*" (su cursiva), intenta recuperar "una infra-significación, un estadio pre-semiológico del lenguaje", "alcanzar, no el significado de las palabras, sino el significado de las cosas mismas". Barthes (1993: 159), en efecto, entiende por poesía "la búsqueda del significado inalienable de las cosas". Como Juan Ramón Jiménez[29], que pedía a su "intelijencia" que le diera "el nombre exacto de las cosas", que buscaba que su "palabra" fuera "la cosa misma". Esta ambición esencialista de la poesía la constituye como "anti-lenguaje". "Por eso la poesía moderna siempre se afirma como un asesinato del lenguaje, como si fuera un análogo espacial, tangible, del silencio" (Barthes, 1993: 133 - 134). Pero la poesía es un toro que ha caído en las tierras movedizas del mito: brama, escarba, cornea, y se va hundiendo en él (Barthes, 1993: 134 – 135).

La poesía, entonces, según Barthes, no sirve. Sólo se puede "derrotar al mito" mitificándolo, produciendo un "*mito artificial*" (su cursiva), "un mito experimental, un mito de segundo orden". Éste sería el trabajo del mitólogo. La mitología

[29] Juan Ramón Jiménez, <<El nombre exacto>>. En su libro *Arenal de eternidades* (1916 – 1917). En Jiménez (1978: 422).

"participa en la construcción del mundo". Es un metalenguaje que examina cómo el mito naturaliza una realidad que es histórica, y descubre ahí "la profunda alienación" que nos obliga a aceptarla ingenuamente como algo dado. Este "acto" de la mitología, este desvelamiento, es, por tanto, "político" (Barthes, 1993: 156). Pero la tarea es formidable. Al mitólogo su estudio, su misión, lo sacan de la historia y del mundo, extrañándolo radicalmente. Además, puesto que la historia, mientras se va desarrollando, llega a "soluciones inimaginables", a "síntesis impredecibles", al mitólogo "le está vedado imaginar cómo será el mundo cuando el objeto concreto de su crítica haya desaparecido. La utopía es para él un lujo imposible." Él no entrará en la Tierra Prometida, y ni siquiera alcanzará la triste satisfacción de contemplarla en el horizonte, como Moisés. Asistirá, nada más, al "profundo apocalipsis" que la "potente semilla del futuro" que va sembrando provoca "en el presente" (Barthes, 1993: 157).

El género, y el sistema de parentesco, son *mitos* en el sentido barthiano del término. Es un *mito* lo que hay entre un *padre* y su *hija*. Un hombre eyacula dentro de una mujer; el espermatozoide más vigoroso o afortunado fecunda el óvulo; nueve meses después nace una niña. A ése que depositó con tino o suerte su esperma lo llamamos *padre*; decimos *hija* a la criatura que salió de aquel fecundo congreso: he ahí los dos significantes, y todo su significado natural original. Después es la historia la que hincha de significados los dos significantes, y estos significados añadidos son todos culturales, y accidentales. "Alcanzamos aquí el principio mismo del mito: transforma la historia en naturaleza" (Barthes, 1993: 129). El mito que estudiamos hace que nos parezca que todas las historias que nos hemos ido contando para fabricarlo tienen una relación natural con los significantes *padre* e *hija*, como si éstos conjurasen "*de manera natural*" (su cursiva) todos esos significados nuevos, accesorios, como si les diesen fundamento, los fundasen (Barthes, 1993: 129 – 130). Así, leemos, y oímos, el mito atontados, como bobos, ya que los significantes *padre* e *hija* y todos los significados que han reunido nos parecen dados desde nuestros principios por Naturaleza.

Detenidos, paralizados, por los mitos del *padre*, de la *hija*, comidos por ellos, sofocados entre sus paredes, ya no podemos inventarnos a nosotros mismos. El mitólogo (aquí, un servidor) habrá de despiezarlos, revelarlos como construcciones, artificio, fábula. No puedo imaginar la *utopía* (el *no lugar*) de un mundo sin *padres* ni *hijas*; desde luego, no lo voy a ver. Por ahora sólo cabe *desdecir* sus *historias*, *descontarlas*.

I. 6. 11. Quehaceres

El descubrimiento del inconsciente "subvierte la coherencia narrativa del sujeto" (Tubert, 1999: 60). Desde esta

> perspectiva constructivista (…) es imposible acceder a lo que *es* más allá de la representación que pretende dar cuenta de ello. Lo que se pretende es el análisis de la construcción de las representaciones mismas y el proceso por el que ellas crean o configuran la realidad (Tubert, 1999: 66).

Para Teresa de Lauretis (1987: 3) "el género es (una) representación", se construye a través de su representación. ¿Cómo defendernos? Deleuze, Foucault, Lyotard y Derrida han exigido "impulsar, adoptar [el verbo inglés *foster* pide aquí, creo, esa doble traducción] un sujeto radicalmente 'otro', des-centrado y des-sexualizado" (Lauretis, 1987: 24). Lauretis (1987: 25) recela de esto (y de ellos), y propone "una mirada desde 'otra parte'". Y

> esa 'otra parte' no se halla en algún pasado lejano, mítico, ni en una historia futura, utópica; se trata de la otra parte del discurso de aquí y de ahora, de los puntos ciegos, de lo que está fuera del marco de sus representaciones. La imagino como espacios en los márgenes de los discursos hegemónicos, espacios sociales tallados en los instersticios de las instituciones y en los resquicios y grietas de los aparatos del poder y del conocimiento. Y es ahí donde

> pueden plantearse los términos de una construcción del género diferente…

Lauretis (1987: 26) toma prestado, de la teoría cinematográfica, el concepto de *space-off*, "aquel espacio que no es visible en el fotograma pero que se puede inferir a partir de lo que el fotograma hace visible". Este *space-off* "incluye no sólo la cámara (el punto de articulación y la perspectiva desde la cual se construye la imagen) sino también al espectador (el punto donde la imagen es recibida, re-construida, y re-producida en la subjetividad y como subjetividad)". En ese sentido, hay que investigar, en toda representación del género, "qué deja fuera esa representación o, mejor, qué vuelve irrepresentable". Teresa de Lauretis entiende el género como tecnología. Ello

> implica entender que cada sujeto es atravesado y estructurado por el poder y el lenguaje, hablado por él (…) que emerge (es 'reclutado') desde siempre, en tanto sujeto (…) como una serie de efectos que le dan, a la vez, forma y sustancia (Colaizzi, 1997b: 117).

Giulia Colaizzi (1997b: 111) se pregunta: "¿hay lugar para un contra-discurso que nos sustraiga de la compulsión a la repetición ciega de lo mismo? (…) ¿hay maneras para una re-significación?"

Judith Butler (1993: 4) juzga "crucial" nuestra "*des*identificación". Decir, tú eres hombre, o mujer, o padre, o hija, significa "prescribir una identificación exclusiva para un sujeto constituido de manera múltiple, como todo sujeto lo es", reducir y paralizar al individuo (Butler, 1993: 116). Debemos, según nos anima Butler (2001b: 78), desregularnos apasionadamente. "¿Existe la posibilidad de ser en otro sitio o de otra manera?" Para lograrlo habría que "darse la vuelta", cuando la Ley nos interpela, darle la espalda, "resistiéndose a su señuelo de identidad... (...) Una vuelta así exigiría una disposición a *no* ser – una desubjetivación crítica – con el fin de desenmascarar la ley". Sería menester "redefinir el 'ser' como precisamente la potencialidad que cualquier interpelación

concreta deja sin agotar", aprovechar el "fracaso de la interpelación" (Butler, 2001b: 144 – 145). ¿Qué puede hacerse, entonces? Arriesgarse a la "*incoherencia* de la identidad" (Butler, 2001b: 164). Como dice Leo Bersani, "sólo el sujeto descentrado se halla disponible para desear".[30]

En fin, como quería Foucault, lo que hay que hacer "no [es] descubrir lo que somos, sino rehusar lo que somos (...) tenemos que imaginar y desarrollar lo que podríamos ser".[31]

I. 7. Género y parentesco

I. 7. 1. *Kin*

La palabra inglesa *kin* viene del ario *gen-*, *gon-*, *gn-*, "producir, engendrar", que dio en griego *génos* y en latín *genus*. Tanto en la voz teutónica, como en la latina y la griega, aparecen tres sentidos principales: (1) raza, clan, familia, estirpe, linaje, progenie; (2) clase o especie; (3) género o sexo. Esta última acepción se encontraba en el inglés antiguo y medio, pero luego se perdió; sin embargo, es el único significado que conservan el holandés moderno, el danés y el sueco (O.E.D.). Es interesante y curioso que *kin* designase en inglés antiguo y medio, y lo haga todavía en algunas lenguas germánicas modernas, tanto al género como al parentesco.

I. 7. 2. Género y parentesco

María Milagros Rivera (1992: 597 – 598) anota cómo la antropología cultural[32] ha llevado a cabo "una revisión crítica de

[30] Leo Bersani, *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*, Nueva York, Columbia University Press, 1986, pp. 64 – 66, 112 – 113. En Butler (2001b: 164).
[31] Michel Foucault, <<The Subject and Power>>, en *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, ed. Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow, Chicago, University of Chicago Press, 1982, p. 212. En Butler (2001b: 114).

la teoría antropológica clásica". La nítida distinción que ésta hacía "entre dos dominios analíticos: género y parentesco" no vale:

> el sistema de géneros vigente en una sociedad no se construye por separado, independientemente de sus estructuras; sino que se construye concomitantemente con una de sus estructuras más básicas y universales: el sistema de parentesco. Es decir, género y parentesco se construyen mutua y dialécticamente, sin que uno preceda o dé origen al otro.

Las figuras (las *partes*, los *nombres*) que mallan el parentesco, y las redes (sus concordancias y discordancias) que forman, ¿son meros *aspectos* del género? ¿Forman uno más de sus subconjuntos, un *subtexto* dentro de la poderosa *narrativa* del género? ¿Precede el género al parentesco: uno es antes (por venir a mi caso) hombre, y después (y por eso) padre? ¿Nos sujeta (y nos forma como sujetos) la familia aparte, y además del género? ¿Se da más bien una intersección entre ambos? ¿O van tan mezclados que no es posible separarlos para su estudio?

I. 7. 3. Jacques Lacan, *La familia* (1938)

El artículo de Lacan sobre *La familia* (1938) apareció en el volumen VIII de la *Enciclopedia francesa*, titulado "La vida mental", que dirigía Henri Wallon (Roudinesco, 1995: 213). ¿Qué dice Lacan de la familia en su temprano ensayo? La familia tiene una "estructura cultural" (Lacan, 2003: 15). De Jakob von Uexküll aprendió Lacan que "un individuo no podría ser 'humano' fuera de la pertenencia a un todo social orgánico" (Roudinesco, 1995: 217). De Bonald tomó prestada "su teoría del 'hombre exterior' que no existe sino insertado en relaciones sociales" (Roudinesco, 1995: 218). Y la fundamental se da en el

---

[32] Remite a Sylvia Yanagisako y Jane Collier, <<Toward a Unifies Analysis of Gender and Kinship>>, en Jane Collier y Sylvia Yanagisako, eds., *Gender and Kinship. Essays Towards a Unified Analysis*, Stanford, California, Stanford University Press, 1987, pp. 14 – 50.

seno de la familia, la cual no es "una comunidad de estructura basada directamente en la constancia de los instintos" (Lacan, 2003: 17). La familia, "como objeto y circunstancia psíquica, nunca objetiva instintos sino, siempre, complejos" (Lacan, 2003: 25). Y, lo mismo que el complejo, está condicionada "por factores culturales, en detrimento de los factores naturales" (Lacan, 2003: 26).

Según Lacan (2003: 15 – 17) la familia es "una institución" que "desempeña un papel primordial en la transmisión de la cultura". De ella depende que se leguen "las tradiciones espirituales (…) [el] mantenimiento de los ritos y de las costumbres (…) la conservación de las técnicas y del patrimonio". Ella

> gobierna los procesos fundamentales del desarrollo psíquico… (…) transmite estructuras de conducta y de representación cuyo desempeño desborda los límites de la conciencia (…) instaura una continuidad psíquica entre las generaciones (…) se manifiesta mediante la transmisión a la descendencia de disposiciones psíquicas que lindan con lo innato.

Se trata, por lo tanto, según Lacan, de una *institución* cultural (no natural), heredada, y necesaria y saludable tanto para la persona (fuera de la familia no hay humanidad, sino monstruos) como para la sociedad. Su opinión es, desde luego, conservadora.

I. 7. 4. Jacques Lacan: o normales, y alienados, o psicóticos

El papá, la mamá, el niño. Eso es una familia completa, perfecta. Si falta el padre, la familia queda "descompletada". Ya en *La familia* (1938) Lacan centraba en esa familia imperfecta el origen de la psicosis. Sin papá tiene lugar "un complejo psíquico en el que la realidad tiende a mantenerse como imaginaria o, a lo sumo, como abstracta (…) el grupo así *descompletado*

[decompléte] favorece en gran medida la eclosión de las psicosis" (Lacan, 2003: 61).

Más adelante Lacan corregirá lo que había dicho en *La familia*. No es la falta del "cuerpo del padre" lo que trae la psicosis, sino la de su *Nombre*. "El término *'forclusión'* (…) significa (…) expulsar fuera de las leyes del lenguaje (…) encerrar fuera" (Porge, 2001: 119). Pues bien, "la psicosis se debe a la forclusión de un significante particular, el *Nombre-del-Padre*", o sea, al "fracaso de la metáfora paterna" (Porge, 2001: 119). "En la psicosis, el Nombre del Padre, el padre en cuanto función simbólica (…) está (…) *verworfen*. (…) aquí no está (…) aquello con lo que el padre interviene en cuanto ley" (Lacan, 1999a: 210). La *metáfora* del Nombre del Padre es, pues, una *"encrucijada estructural*". Sus fallas, como hemos visto, son catastróficas. Ahora bien, cuando la metáfora se realiza con éxito, se crea "una estructura de división subjetiva (*Spaltung*) que lo separa irreversiblemente de una parte de sí mismo y produce el advenimiento del inconsciente" (Dor, 1995: 109). Es por ello "*la fundadora del sujeto psíquico* como tal" (Dor, 1995: 111). Y es que "el Nombre del Padre (…) funda el hecho mismo de que haya ley, (…) complejo de Edipo, o la ley de Edipo, o ley de prohibición de la madre" (Lacan, 1999a: 151).

Así, Lacan nos hace prisioneros del padre (de su "Nombre", de su "lugar"), nos sujeta (en el sentido althusseriano) a Él. Si intentásemos quitárnoslo de encima, nos avisa, enfermaríamos. Si Althusser describía ese sometimiento como algo alienante (y no digamos Deleuze y Guattari, que nos animaban a seguir el camino del esquizo), Lacan pensó que debíamos conformarnos al mismo, que era la única vía sana posible.

I. 7. 5. Jacques Lacan, *retour* a *Tótem y Tabú*

En *La familia* (1938) a Lacan el cuento de la horda primitiva le parece increíble. "La presunta promiscuidad no

puede ser afirmada en ningún lugar, ni siquiera en los casos llamados de matrimonio de grupo: desde un comienzo existen prohibiciones y leyes" (Lacan, 2003: 18). Aquella hipotética "familia elemental (…) no se encuentra en lugar alguno" (Lacan, 2003: 21). Lacan (2003: 68 – 69) describe el mito freudiano del "parricidio original" y sentencia que se trata de "*una fantasía cada vez más incierta*".

Cambiará de opinión. Dirá lo contrario. El "*Tótem y Tabú* es un producto neurótico", pero "es incluso en eso que es *testimonio de la verdad*".[33]

El ensayo de Freud es capital, porque "conjuga en él dos cosas, el deseo con su significante" (Lacan, 1999a: 318). Ese significante es el tótem. Para alcanzar nuestra humanidad hemos de asesinar al padre. Y el tótem, que representa al padre muerto, es

> *el significante clave*, gracias al cual todo se ordena y principalmente el sujeto, porque en este significante el sujeto encuentra lo que él es, y en nombre de este tótem se ordenará también para él lo que está prohibido (Lacan, 1999a: 317 – 318).

Freud "conjuga" tótem y deseo. El tótem representa al padre muerto, su ley, su Nombre, pero también lo que éste quería, que es justo lo que nosotros (los demás, sus hijos) no podemos tener…Si tenemos ese "anhelo (*Wunsch*): el voto, el deseo de la muerte del padre" (Masotta, 1993: 111), es porque de ello depende nuestro deseo. El tótem significa también la ley que prohíbe y a la vez (por eso) sostiene el deseo, aunque desplazándolo hacia objetos tolerables:

> …La muerte del protopadre, la transmisión de la autoridad a través de las generaciones, la insistencia del deseo, el círculo del deseo y el temor, el triunfo del temor y la inextinguibilidad del deseo (Masotta, 1993: 117 – 118).

---

[33] J. Lacan, *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, sesión del 9 – VI – 1971 del Seminario XVIII. En Porge (2001: 160).

La muerte del padre nos constituye como sujetos deseantes (Masotta, 1993: 119) e insatisfechos. He ahí "el momento fecundo de la deuda por donde el sujeto se liga por toda su vida a la Ley[34] del Padre.

¿Por qué importan tanto el tótem y el tabú? El tótem es el Nombre del Padre, el Nombre que el Padre da a los suyos para prohibirles que deseen a las mujeres de su apellido.

> La reflexión psicoanalítica no debe dejar escapar ese momento inaugural de la vida social (…) donde la prohibición del incesto y la lógica del parentesco son idénticas al lenguaje, ya que el sistema de prohibiciones y prescripciones exige un sistema lingüístico de denominaciones (Masotta, 1993: 122 – 123).

I. 7. 6. Réplicas de Judith Butler

Para Lacan la ley de la prohibición del incesto

> se reafirma e individualiza dentro de los términos de cada entrada infantil en la cultura. El habla emerge sólo bajo la condición de la insatisfacción, y esta insatisfacción se instituye por medio de la prohibición incestuosa; la *jouissance* original se pierde en la represión primaria que funda al sujeto (Butler, 1990: 43).

Si uno intentase recuperar aquel "placer pleno anterior al advenimiento de la ley", regresar "a aquel lugar de abundancia fantasmática", correría "el riesgo de padecer una psicosis", una psicosis que amenaza con quitarle a uno "la condición de sujeto". Los "límites del ser vivible" (Butler, 1993: 98) los marca "el Nombre del Padre, esto es, la ley del padre en tanto que ella determina las relaciones de parentesco apropiadas, que

[34] J. Lacan, *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose* (1959). En *Ecrits*, Seuil, París, 1966, p. 556. En Masotta (1993: 119).

incluyen líneas de identificación y de deseo apropiadas y mutuamente exclusivas" (Butler, 1993: 100). Judith Butler (2001a: 96) se pregunta "si el tabú del incesto ha sido también movilizado para establecer ciertas formas de parentesco como las únicas inteligibles y soportables". Con eso se consigue "domesticar por adelantado cualquier reformulación del parentesco" (Butler, 2001a: 98).

En *Antigone's Claim* (*La querella de Antígona*) Judith Butler va ya a lo que yo vengo. Utilizando la "formulación" de David Schneider, escribe que "el parentesco (...) no es una forma de ser sino una forma de hacer"[35]. Dicen, pues, lo que dijo Simone de Beauvoir respecto al género. Butler establece un diálogo con Jacques Lacan, reprobando sus teorías sobre el parentesco. Los lacanianos parten de ciertas premisas. Para ellos "el parentesco se instituye en el momento en que el niño o la niña accede al lenguaje", es una "función" del mismo. Por otra parte, afirman, "el lenguaje y el parentesco no son instituciones socialmente alterables, o al menos no fácilmente alterables" (Butler, 2001a: 31).

El complejo de Edipo, según Lacan, se deriva de la "prohibición simbólica o primaria del incesto", la cual "tiene sentido solamente en términos de relaciones de parentesco en las que hay varias 'posiciones' establecidas dentro de la familia, siguiendo un mandato exogámico". Cada posición te sitúa en una "encrucijada" fija (Butler, 2001a: 35 – 36). Judith Butler lo contradice, señalando que "lo simbólico es en sí mismo un resultado de la sedimentación de las prácticas sociales" y que, por lo tanto, no valen "los presupuestos estructuralistas del psicoanálisis" (Butler, 2001a: 36).

Para Lacan "el lugar simbólico del padre no cede a las demandas de una reorganización social de la paternidad", es inamovible. "Lo simbólico es, precisamente, lo que pone límites a todos y cada uno de los esfuerzos utópicos por reconfigurar y revivir las relaciones de parentesco a cierta distancia de la escena edipal" (Butler, 2001a: 38). Butler (2001a: 38) critica que Lacan intente "convertir ciertas concepciones de parentesco

[35] David Schneider, *A Critique of the Study of Kinship*, Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1984, p. 131. En Butler (2001a: 81 – 82).

en atemporales y elevarlas al estatus de estructuras elementales de inteligibilidad". Esto "¿es mejor o peor que defender que el parentesco es una forma natural?"

Lacan coloca la Ley "más allá de las leyes", poniendo así "un límite a lo social, a lo subversivo, a la posibilidad de agencia y cambio" (Butler, 2001a: 39). En cambio Butler sostiene que el hecho de estar radicalmente condicionados no significa una determinación absoluta, y cree que la "temporalidad" de la norma "abre paso a una subversión desde dentro y a un futuro que no puede ser plenamente anticipado" (Butler, 2001a: 39).

A Butler (2001a: 66 - 67) le parece tramposo Lacan, cuando asegura que todos nos encontramos tan dentro de la función simbólica que no podemos salir de ella: así, "las estructuras de parentesco (…) continúan produciendo un efecto universalizante". El complejo de Edipo "*aparece* [su cursiva] como lo que es verdad en todas partes".

Judith Butler (1993: 96) apunta cómo algunas feministas se han apoyado en el pesimismo lacaniano para "templar" a "una cierta clase de utópicos" (yo, uno) que sostienen que "la reorganización radical de las relaciones de parentesco podría conllevar la reorganización radical de la psique, de la sexualidad y del deseo". Según Lacan, dicen, "la asunción de una posición sexuada dentro del lenguaje" es "fundamental" (nos funda), y por mucho que intentemos "reestructurar las relaciones de parentesco fuera de la escena familiar" las "demandas simbólicas" son tan poderosas que nada cambiaría. Butler (2001a: 91) denuncia que el estructuralismo psicoanalítico, igual que hiciera el antropológico, *instituye* el parentesco como "maldición": ni uno ni otro informan sobre ella, sino que la producen, la fabrican. Pero acaso exista "alguna manera de transmitir esa maldición de forma aberrante, exponiendo su fragilidad y fractura en la repetición y reestableciendo sus términos". Butler (2001a: 91) propone romper con la ley: ésa sería "la condición para articular un parentesco futuro que sobrepasa la totalidad estructuralista, o sea, un postestructuralismo del parentesco".

Lo mismo que ocurre con el género, es "imposible separar" el parentesco "de las intersecciones políticas y

culturales en las cuales invariablemente es producido y mantenido" (Butler, 1990: 3). El "avergonzado etcétera" con que cierran la lista quienes tratan de "abarcar a un sujeto situado" apunta a su exasperación, a su agotamiento, pero también al "propio proceso ilimitado de significación". "Es el *supplément* [su cursiva], el exceso que a la fuerza acompaña cualquier esfuerzo de postular la identidad de una vez por todas" (Butler, 1990: 143).

I. 7. 7. Utopías

En *La República* de Platón (Libro V) Sócrates, su maestro, describe su Ciudad, que es por ahora ideal pero será "posible" (V, III, 6: 186) si son filósofos perfectos sus príncipes (V, IV, 2: 188). Allí afirma que los hombres y las mujeres son iguales y pueden las mismas cosas. En su Estado filosofal ejercerán unos y otras, por lo tanto, todos los oficios. En él, además, todo lo disfrutarán en común: "nadie tendrá cosa alguna propia, sino el cuerpo" (V, III, 2: 178). Los hombres y las mujeres se amarán libre y comunalmente, y en cuadrada comunidad engendrarán, criarán y educarán a sus hijos, "y ni el padre conocerá a su hijo ni el hijo a su padre" (V, II, 1: 170). Ningún hombre, entonces, ni ninguna mujer, sabrá quién es el hijo exacto de sus entrañas, ni el niño podrá averiguar de quién es. Pero esto no quiere decir que desaparezcan el *nombre* del *padre*, el *nombre* del *hijo*. Gastarán el *nombre* de *padre* tuyo (*serán* tus *padres*) una serie de hombres que el Estado determinará mediante un cálculo algo complejo que servirá igualmente para establecer quiénes llevarán el *nombre* de *hijos* tuyos (quiénes *serán* tus *hijos*).

Este comunismo cabal, que prescribe también la posesión general de los hijos, lo parodió Aristófanes en *El gobierno de las mujeres* (392 a. C.), lo observaron Éforo de Cime[36] entre los escitas galactófagos, justísimos, y Agatárquides

[36] En el Libro IV de sus *Historias*, según viene en la *Geografía* (VII, 3, 9) de Estrabón. Ver Lens Tuero y Campos Daroca (2000: 150 – 151).

de Cnido entre los comedores de pescado eritreos[37], y lo defendió Tomaso Campanella en *La Ciudad del Sol*.

Es *utopía* que sitúan o bien en pueblos remotos que conservan nuestras perfecciones primeras o en *no-lugares* concebidos en la imaginación, fuera del tiempo y de la geografía. En ella ya no hay familias, tal y como las entendemos, y se quita así una de las fuentes principales de la desigualdad. En ella el *padre* no conocería a su *hija*, ni la *hija* a su *padre*, y en eso, quizás, ganarían algo, o mucho (perderían algo, o mucho), pero la preservación y, en cierto modo, la fortificación del *nombre* del *padre*, del *nombre* de la *hija* (la confirmación de su condición simbólica, no natural) remedian poco sus males.

I. 7. 8. Otras puertas (o resquicios)

I. 7. 8. a. Louis Althusser

Lacan advertía que la psicosis invadiría a quien intentase *quitarse* de la familia (Roudinesco, 1995: 441). Al revés Althusser, que creía "que sólo el arrancamiento de toda simbólica de la filiación podía conducir al advenimiento de un acto fundador".

I. 7. 8. b. Gayle Rubin

Gayle Rubin, en <<El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo>> (1975), denuncia a Sigmund Freud y a Claude Lévi-Strauss. Uno y otro nos fijan en rígidas *(im)*posturas. Rubin (1986: 131) cree que últimamente el parentesco ha quedado "reducido a sus puros huesos –sexo y género", y anima a "intentar una *revolución en el parentesco*" que conduciría a quitarnos la camisa de fuerza del género. Se

[37] Los Libros primero y quinto de su obra *Sobre el Mar Eritreo* se hallan epitomados en la *Biblioteca* del patriarca Focio. Ver Lens Tuero y Campos Daroca (2000: 192).

cumpliría entonces "*el sueño* (…) *de una sociedad andrógina y sin género*" (Rubin, 1986: 135).

I. 7. 8. c. Gilles Deleuze y Félix Guattari: el paseo del *esquizo*

Somos, si acertaron Gilles Deleuze y Félix Guattari en *El Anti Edipo*, *máquinas deseantes* que el *socius* no tolera y procura, en lo posible, ya que no detener, sí, al menos, controlar. Se trata de un "socius registrador, inscriptor" (Deleuze y Guattari, 1998: 150), cuyo "quehacer" consiste en "codificar el deseo – y el miedo, la angustia de los flujos descodificados" (Deleuze y Guattari, 1998: 145). He ahí el "problema" del socius: "codificar los flujos del deseo, inscribirlos, registrarlos, lograr que ningún flujo fluya si no está canalizado, taponado, regulado" (Deleuze y Guattari, 1998: 39). ¿Cómo lo consigue? Contándonos lo de Edipo, encasillándonos en alguno de sus tres ángulos, alistándonos como papá, mamá, hijo, hija, encerrándonos en la familia (Deleuze y Guattari, 1998: 127).

> Cuando Edipo se desliza en las síntesis disyuntivas del registro deseante, les impone el ideal de un determinado uso, limitativo o exclusivo, que se confunde con la forma de la triangulación – ser papá, mamá, o el hijo. Es el reino del *o bien* en la función diferenciante de la prohibición del incesto: allí es la mamá quien empieza, allá es el papá, y acullá eres tú mismo. Permanece en tu lugar. La desgracia de Edipo radica precisamente en no saber dónde empieza ese quién, ni quién es quién (Deleuze y Guattari, 1998: 81).

Tú, el papá; tú, la mamá; tú, el hijo; tú, la hija. Ya está cada uno "preso en su rincón": "la idea Kodak" (Deleuze y Guattari, 1998: 273 – 274). Nos ordenan "crecer": iniciarnos como hijos, continuar como padres, darle a la cuerda de las generaciones. Y es que "la filiación es el primer carácter de inscripción marcado sobre este cuerpo" (Deleuze y Guattari, 1998: 160). Inmediatamente se procura "enderezar al hombre,

marcarlo en su carne, volverlo capaz de alianza" (Deleuze y Guattari, 1998: 197). Lo expresan de varias maneras, una y otra vez: Ese triángulo "se forma en el uso parental y se reproduce en el uso conyugal" (Deleuze y Guattari, 1998: 78). "Edipo es como el laberinto, uno no sale de él más que volviendo a entrar (o haciendo entrar a alguien)" (Deleuze y Guattari, 1998: 79). "Hemos sido triangulados en Edipo y triangularemos en él. De la familia a la pareja, de la pareja a la familia (…) se deja marcar con el tampón de Edipo, la marca del triángulo" (Deleuze y Guattari, 1998: 322).

> Tomo una mujer (…) para constituir la base diferenciada de un nuevo triángulo cuya cima, cabeza abajo, será mi hijo – lo que se llama salir de Edipo, pero también reproducirlo, transmitirlo antes de reventar solo, incesto, homosexual y zombi (Deleuze y Guattari, 1998: 77).

Casilda Rodríguez y Ana Cachafeiro (1996: 62 – 63) los glosan:

> Y porque nos sentimos y nos pensamos vértices de un triángulo, el único cauce de desarrollo para las emociones y los sentimientos será la repetición mimética del triángulo, de esa determinada ordenación de lo que queda del deseo o de lo que nos creemos que son nuestros deseos, pues nuestra vida sentimental es de hecho una carencia estructurada. Una vez constituido el "yo" en base al triángulo formado con sus padres, prácticamente nos encontramos abocados a construirnos a imagen y semejanza del espejo en que nos miramos, en un nuevo padre o madre patriarcal formadores de otros "yo".

Algunos, de todos modos, no se dejan "enderezar", se resisten, y se rompen. Son los *esquizos*. El "*paseo del esquizofrénico* (…) con otros dioses o sin ningún dios, sin familia, sin padre ni madre" (Deleuze y Guattari, 1998: 11) puede ser el de don Quijote, caballero errante, y el de Jesús, peón errante. En la ruta que trazó don Quijote sobre los lomos

huesudos de Rocinante no creció más la hierba del mundo viejo. El Loco transformó todos los paisajes que recorrió en una república nueva ordenada según las leyes de la caballería ideal. Las andanzas del Cristo dibujaron el mapa de otra Tierra Santa.

El "esquizo es interpelado, y (…) no deja de serlo (…): ¿tu nombre, tu padre, tu madre?" (Deleuze y Guattari, 1998: 22) Él los *desconoce*: se niega a (re)conocerlos. "Pues ¿qué es el esquizo sino el que, en primer lugar, ya no puede soportar '*todo eso*'?" (Deleuze y Guattari, 1998: 351) *Goodbye to all that*: *adiós a todo eso*. Robert Graves titulaba así unas memorias con las cuales renegaba amargamente de lo que había sido (hijo, estudiante, profesor, soldado, sujeto del imperio británico) y hacía público su refugio en Mallorca, donde serviría, muy devoto, a la Diosa Blanca. "Adiós a todo eso" dice el esquizo. "Adiós a todo eso" dijeron Jesús y don Quijote. Las fatigas de decir adiós a todo eso vuelven a don Quijote primero colérico, y luego tristísimo: esta melancolía lo terminará. Es que "la esquizofrenia es a la vez el muro, la abertura del muro y los fracasos de esa abertura" (Deleuze y Guattari, 1998: 141). Nada más el Cristo, con su paseo, "cumple su palabra" (Deleuze y Guattari, 1998: 372), "recobra", con su ministerio, "la tierra" (Deleuze y Guattari, 1998: 41):

> *Je ne crois à ni père*
> *ni mère*
> *Ja na pas*
> *à papa-mama* (Deleuze y Guattari, 1998: 23)

"El orden familiar estalla, las familias son rechazadas, hijo, padre, madre, hermana…" (Deleuze y Guattari, 1998: 95) *Ecce* el esquizo: él "escapa a toda referencia edípica, familiar y personológica – ya no diré yo, ya no diré papá-mamá – y cumple su palabra" (Deleuze y Guattari, 1998: 372).

Jesús (y lo supo enseguida su primo Juan, el que primero lo conoció) vino a quebrar la "nueva alianza" (pero es la más antigua de todas, la que lo comienza todo) de Yahvéh con sus vasallos, Abraham, Moisés…

> La instauración de la máquina despótica o del socius bárbaro puede ser resumida del siguiente modo: nueva alianza y filiación directa. El déspota recusa las alianzas laterales y las filiaciones extensas de la antigua comunidad (…) se coloca en filiación directa con el dios: el pueblo debe seguir (…) esto se expresa en una máquina extraña, o más bien en una máquina de lo extraño que tiene como lugar el desierto, impone las más duras pruebas, las más secas (…) Por todas partes por donde pasa el déspota y su ejército, doctores, sacerdotes, escribas, funcionarios, forman parte del cortejo. (…) Moisés fue la máquina egipcia en el desierto, allí instala su nueva máquina, arca santa y templo transportable, y proporciona a su pueblo una organización religiosa-militar. (…) Ciudad de Ur, punto de partida de Abraham o de la nueva alianza. El Estado (…) surgió ya armado (…), *Urstatt* original, eterno modelo de lo que todo Estado quiere ser y desea. La producción llamada asiática, con el Estado que la expresa o constituye (…) no es una formación distinta; es la formación de base, el horizonte de toda la historia (Deleuze y Guattari, 1998: 199 – 200; 224).

Esa "máquina despótica (...) de lo extraño" chaló al bueno de Alonso Quijano, pero don Quijote arremetió incansablemente contra ella. Esa "máquina despótica (...) de lo extraño" es el Sábado cuyas ceremonias quebró el Salvador, y es la cruz.

I. 7. 8. d. Donna Haraway: el *cyborg*

El *Manifiesto para Cyborgs* de Donna Haraway es "un esfuerzo blasfematorio", pronunciado desde el "centro" de su "irónica fe" (1995: 1). Haraway (1995: 4 - 5) se entrega al "juego de escribir y leer el mundo" y, desde el postestructuralismo y el postmodernismo, lo textualiza, lleva a cabo su "lectura arbitraria". Sus "herramientas son a menudo historias, cuentos contados de nuevo, versiones que se invierten y que desplazan los dualismos jerárquicos de las identidades naturalizadas". Se trata de subvertir "los mitos centrales de la

cultura occidental" (Haraway, 1995: 30). Su *tecnología* principal es "la escritura". En su lucha por el lenguaje, se enfrenta a "la comunicación perfecta", al "código que traduce a la perfección todos los significados, el dogma central del falogocentrismo". De ahí que insista en "el ruido" y "la polución" (Haraway, 1995: 31).

Los *cyborgs* que estudia son "quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo". Es "una *manera* postmoderna, no naturalista (…) utópica, de imaginar un mundo sin géneros, sin génesis y, quizás, sin fin". "El *cyborg* es una criatura en un mundo postgenérico" (Haraway, 1995: 1 - 2). Su "*mito* (…) trata de fronteras transgredidas, de fusiones poderosas y de posibilidades peligrosas". En ese bravo nuevo mundo "la gente no tiene miedo (…) de identidades permanentemente parciales ni de puntos de vista contradictorios". "Las unidades ciborgánicas son monstruosas e ilegítimas (…) mitos poderosos de resistencia y reacoplamiento" (Haraway, 1995: 6 - 7). Por eso titula uno de sus capítulos ‹‹Identidades fracturadas››. Los textos *cyborg* se regodean "en las fusiones ilegítimas de animal con máquina", y subvierten, con "estos acoplamientos", el deseo, los géneros y "los modos de reproducción" de nuestra "identidad", volviendo "problemáticos" los conceptos de hombre y mujer, o de familia (Haraway, 1995: 31).

"Despojada de identidad, la raza bastarda enseña el poder de los márgenes" (Haraway, 1995: 32). Como otros monstruos (cita a centauros y amazonas, a siameses y hermafroditas, a los simios), los *cyborg* habitan un más allá difuso, inconcreto, inquietante (Haraway, 1995: 35). Los *cyborgs* nos enseñan a percibir "una experiencia íntima de las fronteras, de su construcción y de su deconstrucción" (Haraway, 1995: 36). Con su "poderosa e infiel heteroglosia" persigue "al mismo tiempo construir y destruir máquinas, identidades, categorías, relaciones" (Haraway, 1995: 37).

La naturaleza monstruosa del *cyborg*, mecánico y bestial, sirve de metáfora para una criatura fuera del tiempo, o para el final de los tiempos, para un futuro ideal, sin géneros ni parentescos, donde no hay *hombres* ni *mujeres*, ni *padres* ni *hijas*.

I. 7. 8. e. Oficinas

El *mundo* fabrica, casi de la nada, mirando genitales o parejas cromosómicas, con la diligencia de los sexadores de pollos, nuestro género, nos registra como M o F, nos interpela, llamándonos (llamar es "citar o convocar", llamar es "nombrar o intitular" [*AUT*]) una cosa o la otra, ¡tú, nene!, ¡tú, nena! Lo mismo hace con el parentesco. De la unión más o menos placentera de un hombre y una mujer ha nacido una niña, y desde ahí él es su padre, y la pequeña, su hija. El género y el parentesco son artificio, juguete, prótesis. El Gran Titiritero reparte los papeles, tú *él*, tú *ella*, tú mi *papá*, tú mi *hija*, y, así dichos, no somos más que guiñoles, repetimos las acciones y los diálogos que nos han escrito, representamos una *parte*, y una *parte*, nada más, de lo que somos o podríamos ser. Reconocerse como *padre*, como *hija*, también es desconocerse, perder, perderse, sujetarse.

El *mundo*, digo. El *mundo*, esto, *eso* (como en "adiós a todo *eso*"). El *mundo*, que, "en sentido moral, se toma por el modo de vida, tratos y comercios de los hombres" (*AUT*). El *mundo*, que es, en verdad, en verdad, enemigo del alma (y meto dentro de él, puesto que también vale baúl, los otros dos, el demonio y la carne).

Una de las *oficinas* principales del *mundo*, donde se hacen, se forjan o se trabajan (*AUT*) las *partes* del padre y de la hija, es el *Arte*. Pero el Arte (la gordísima *Dama Durmiente* de Malta, de arcilla roja cocida, el *Cantar de los Cantares*, un mimo romano, el *Beowulf*, los azulejos del Palácio Fronteira, "Pink Lips", una fotografía que Sam Shaw hizo de Marilyn Monroe, *Sombrero de Copa*, la grabación que hicieron en noviembre de 1959 Ben Webster y Oscar Peterson de *When your lover has gone*) ¿repite el universo o lo fabrica?

Ciertamente el Arte es una "máquina familiar", un aparato "destinado a reproducir (…) la institución de la familia" (Lauretis, 1984: 31), y también el género. Ahora bien, el Arte "construye al sujeto, pero no lo agota" (Lauretis, 1984: 15). Su máquina, entonces, es imperfecta. Debemos, pues, primero,

desmontarla, estudiar su motor, sus piezas, ver cómo funciona, descubrir sus fallos, y luego armarla otra vez para que haga otras cosas, o, quizás, estropearla, y ver qué pasa, averiguar si, con una familia nueva, o sin familias, sin *padre* ni *hija*, se malearía la humanidad, y enfermaríamos, o bien, con las libertades ganadas, mejoraríamos.

I. 8. Teatral

I. 8. 1. Epígrafe

--¿Ves? No somos, nosotros solos, los infelices:
este *teatro* ancho y universal
presenta otras dolorosas *máscaras*, fuera de esta *escena*
en la que actuamos.
-- El mundo entero es un *escenario*,
y todos los hombres y mujeres *comediantes*, meramente.
Tienen sus salidas y sus entradas,
y uno, en su tiempo, hace muchas *partes*,
en siete actos que figuran las siete edades.

Dice Jacques, el filósofo melancólico de la selva maravillosa de Arden, y resume la del crío, la del colegial, la del enamorado, la del soldado, la del justicia, la sexta, de Pantalón (y describe su máscara exactamente), y la última, <<que termina esta *historia* extraña y llena de sucesos>> (*Como gustéis*, II, VII, 136 – 166), la de nuestra vida. Éste es el *locus classicus*, metateatral, shakespeareano. Hay otro famoso:

Han enterado a Macbeth de la muerte de la formidable reina de Escocia.

--La vida no es sino una sombra andante, un pobre cómico
que pasa pavoneándose y agitándose su hora en el escenario,

y al que luego no se le oye más; es un cuento
contado por un idiota, lleno de sonido y de furia,
que no significa nada.

(*Macbeth*, V, V, 24 – 28)

I. 8. 2. Lares

Chez Ovidio (*Fastos*, II, 570 – 615) esta vieja bruja, la diosa Tácita, o Muda, había sido érase una vez una náyade llamada Lara, o Lala, que avisó a su hermana Yuturna de que Papá Júpiter preparaba su celada, para montarla, y a Juno de que su satiriásico marido babeaba una vez más. Júpiter tronó, le arrancó la lengua a la parlera, y ordenó a Mercurio que la llevase al río de los Muertos, para que fuese su ninfa titular condenada. El correo se encendió en el camino, y violó a Lara. La desgraciada parió gemelos, los Lares.

Ocrisia servía en el palacio de Tarquino el Viejo. Barriendo el hogar, hizo cosquillas a su familiar, el cual reunió la ceniza que hacía su sustancia y, asumiendo la figura y consistencia de un falo, se entró en ella. La esclava concibió de ésta a Servio Tulio, sexto rey de los romanos (Grimal: <<Lares>> y <<Servio>>).

Los Lares son genios tutelares, las sombras de los *padres* bondadosos. Guardan la *casa*, y la *Casa*, los *familiares*; los caminos, los *Viales*; las encrucijadas, los *Compitales*. Los *Publici* son espíritus de príncipes, y, si les sirves tocino, amparan la República. También consideraban Lares a las doce divinidades de la primera jerarquía, y a cualquier santo patrono. Son casi lo mismo que los Penates, o los Manes. Cuando van torcidos los llaman lémures (aunque a éstos les diera su nombre Remo [Ovidio, *Fastos*, V, 420 ss.]).

Significa algo que los Lares sean espíritus, y genios domésticos, y familiares, y que vigilen los cruceros que determinan nuestra suerte o la de la nación toda. Que procedan del padre, o lo representen de una manera precaria, horrorosa. Que sean hijos de una *hija* chivata, traidora del *Padre*. Que puedan volverse Ceniciento Falo.

I. 8. 3. Larva

De "*Lar*" es hija la voz latina "*larva*, *-ae*" (Segura Munguía; Onions). Significó primero "fantasma, espectro" (de ahí derivan el adjetivo "*larvalis*, *-e*", "espectral", y el verbo "*larvo*, *are*", "embrujar, hechizar") y sólo después su máscara (Segura Munguía). Ha dado, en castellano, "*larva*", que valió "duende o fantasma" (Moliner) ya desde Quevedo, y también "máscara fantasmal" (Corominas, 1980). *Larvado* "propiamente" quiere decir todavía "enmascarado" (Corominas, 1980). Su acepción zoológica procede de Lineo. Se refiere a una edad del insecto. Éste sale del huevo con la máscara del gusano (Padovan, 2000: 63) y no se la quita hasta que se transforma en pupa, ninfa o crisálida. Por extensión se aplica a los aspectos inmaduros de otras clases de animales que sufren diversas metamorfosis, como los anfibios.

La "*Masca*", la "*striga*", la "*lamia*", la "*larva*" fueron manifestaciones de la tremenda señora que poseía a los hombres dormidos (Padovan, 2000: 60 - 62). El descuidado, lleno de ella ("*larvarum plenus*"), deliraba, se enfurecía (Segura Munguía). Son una especie de *hijas rebeldes*.

La "*larva*" es la máscara, pero también significa el rostro que cubre la "larva" o "visera" (O.E.D., *larve*). O sea, la larva es la máscara que borra nuestro *yo*, tipificándonos, y al mismo tiempo el *yo* que la máscara borra.

"En la larva la forma perfecta, o *imago*, del insecto resulta irreconocible" (O.E.D., *Larva*). Dicho del *hombre enmascarado*, o *larvado*, dice que debajo de ella no se puede reconocer nuestra "forma perfecta, o *imago*", nuestro *yo* verdadero.

Para Padovan (2000: 16) la máscara es "ancora una *metafora* (…). Un tutto e parte di un tutto: (…) *larva* di umanità e di alterità". ¿Somos entonces sólo eso, máscara? ¿Es eso todo lo que somos? ¿O es la máscara nada más *parte*? A eso iré. Es además la máscara a un tiempo *larva* (principio, bosquejo) de lo que nos hace humanos y de lo que nos extraña (nos saca, nos aparta) de lo que somos.

I. 8. 4. Persona

El latín *persôna, -ae* tuvo quizás origen en el etrusco *phersu*, "máscara". Designaba, en teatro, la máscara, la parte y el actor (O.E.D.). En castellano la palabra *persona* sólo anticuadamente significa *personaje*, "la figura dispuesta para alguna representación" (*AUT*). Así "en las Comedias vale lo mismo que Interlocutor, porque representan fingidos los sujetos de la fábula o historia" (*AUT*).

Persona es sobre todo el "individuo de la naturaleza intelectual, o de la naturaleza humana" (*AUT*). "Se toma también por cualquier hombre o mujer en particular: especialmente de quien no se sabe el nombre. Lat. *Quidam*, vel *Quaedam*" (*AUT*). *Persona natural* dicen en Derecho a aquélla "capaz de tener derechos y deberes" (Manuel Seco). La máscara, ¿ves?, ha dado nombre a nuestra especie.

En inglés, y en zoología, *person* designa a cada individuo de un organismo complejo o colonial. Tienen una vida más o menos independiente, y a menudo una forma o una función especializadas. (O.E.D.). Y parecen en eso, ¿no?, estos zooides, las *personas* o *máscaras* del *padre* y de la *hija*.

Carl Jung opone la *persona* al *anima* (las dice en latín). Si el *anima* es, etimológicamente, nuestra alma, o mente, la parte interior de la personalidad o del carácter, la *persona* es la parte exterior, la que presentamos al mundo, un *rol* que interpretamos, y que siempre es *típico* (O.E.D.).

Tres *personas*, que tienen el mismo ser, forman la Trinidad. Y, siguiendo en teologías, la *persona* de Cristo reúne sus dos naturalezas, humana y divina. Padre, Hijo y Espíritu Santo, las tres máscaras de aquel "solo Ser verdadero". Jesús como máscara de uno que *es* a la vez hombre y dios.

I. 8. 5. Máscara

I. 8. 5. a. Traducciones latinas

Traducimos la voz castellana *máscara* al latín como *persona*, como *larva –ae*, como *simulatio, -onis*, como *species, -ei*, como *nomen, -inis* (Segura Munguía). Las máscaras de la *hija*, la del *padre*, son también sus fantasmas, sus falsas apariencias, sus aspectos, sus *nombres*: debajo de ellas se disimulan.

I. 8. 5. b. Etimología

Karpf[38] emparentaba *máscara*, "careta" con el longobardo *masca*, "bruja", y derivaba esta voz de otra longobarda, *maska*, "red": las brujas utilizarían una especie de velo como antifaz, para disimular su rostro o volverlo divino, terrible, y luego la careta dio nombre, por sinécdoque, al oficio o arte hechiceril. Acaso, como opinó Jud[39], *masca*, "bruja", esté emparentada más bien con el occitano *mascarar*, "tiznar, ensuciar con carbón u hollín". Corominas (1980) explica su "clarísima" relación semántica: la bruja, en sus salidas fantásticas, se tizna el rostro para disfrazarlo y, al mismo tiempo, espantar, y la cara pintada o manchada es "la forma más elemental de disfraz carnavalesco". La *masca* (la bruja), colándose en nuestros sueños, los estropea, y los apellida: así, a la pesadilla dicen *mascazzu* "en la arcaica localidad logudoresa de Bitti". Hermanas de esta *masca* son, claro, la *fata*, la *striga* (Corominas, 1980), la *larva*, Lilith, las lamias, nuestras serranas…La *masca* es la *hija brava* de nuestros sueños húmedos más inquietantes.

Otra derivación de "máscara", del árabe *máshara*, "bufón, payaso", "personaje risible", que procede a su vez de *sáhir*, "burlarse" (Corominas, 1980: vol. 3, G – MA), apunta a la farsa, a lo grotesco.

Descendientes del germánico antiguo, y nacidas del mismo parto, las dos voces inglesas *mask* y *mesh*, como sustantivo, significan "red". También, "malla", con su doble valor: "cada uno de los agujeros o cada una de las anillas del tejido de punto de las redes" y su "tejido mismo" (Moliner), o,

[38] *WS* V, 121 – 124. En Corominas (1980), <<Máscara>>.
[39] *Rom*, LII, 204. En Corominas (1980), <<Máscara>>.

dicho con otras palabras, "la abertura que tiene la red entre nudo y nudo" y "cada uno de los nudos" (*AUT*); también, figuradamente, el enredamiento del que cae en una trampa (O.E.D.). Esto es interesantísimo, porque la máscara puede significar, entonces, además, una red que te hace prisionero, y las cuerdas de la malla, y su tejido, y paradójicamente las aberturas que hay entre nudo y nudo, y que permiten ver lo que hay fuera y, a veces, escapar, escurrirse…Avanzando por ahí, como verbo, *mask* quiere decir lo mismo que *mesh* o *enmesh* (O.E.D.), y eso hace la *máscara*, mallar, hacer o fabricar la red que te atrapa, literal o figuradamente.

En inglés el verbo *masker*, y su forma abreviada *mask* (del inglés antiguo *maslcrian*) tienen significados transitivo ("perder", "extraviar", "confundir", "dejar perplejo", "desasosegar") e intransitivo ("perderse", "extraviarse", y "confundirse", "asombrarse"…). Derivados suyos, *masking*, o *maskaring*, adjetivan, a veces, el laberinto, y es como decir intrincado (O.E.D.). De modo que llevar la *máscara* del *padre*, o de la *hija*, te pierde, extravía y confunde, te inquieta, te abandona en el centro imposible del dédalo.

I. 8. 5. c. Significados

La máscara es una "cobertura del rostro para no ser conocido" (*AUT*), y "por otro nombre bárbaro dicen *carátula*" (COV), "cara fingida hecha de cartón o de otra materia hueca, para ponérsela uno sobre la natural" (*AUT*). La máscara cubre el rostro como disfraz o disimulo, o para su protección (O.E.D.). Es muy necesaria en fiestas y carnavales. Pero su uso principal, y al que prefiero ir, es el teatral. Es la carátula que cubre el rostro de los representantes, y, a veces, su hábito completo. Así, la *máscara* de Pantalone la componen su narizón, pero también su traje rojo veneciano, las calzas que lo nombran, su gorra, su bolsa, su falo, su puñal, sus babuchas… "Significa asimismo la invención que se saca en algún festín, regocijo o sarao de personas que se disfrazan con máscaras. Lat. *Personata pompa*" (*AUT*). Es lo mismo, aquí, que *mascarada*, o comparsa de máscaras. Y *carátula* "se suele tomar por la profesión de los

Farsantes, porque son éstos los que más usan de disfraces. Lat. *Ars histrionica*" (*AUT*). O sea, *máscara* significa la carátula, o disfraz, que lleva el actor para *hacer* la *parte* de tal o cual, pero también el cómico que la lleva, y una cierta clase de representaciones, y el texto, más o menos ausente, que la contiene, y todo el oficio de cómicos. Hay más. A la *máscara* "los cortesanos la llaman *rostro*" (COV), y *carátula* vale "la máscara, cuasi caratela, diminutivo de cara, o según alguno, *cara altera*" (COV). Y la *máscara* "se llama también la persona que lleva cubierto el rostro" con ella (*AUT*). Así, *máscara* es no sólo la carátula que cubre el rostro, sino a veces el rostro mismo, o la persona entera que la gasta.

I. 8. 5. d. Reflexiones

Elisabeth Bronfen (1998: 50) sabe que "*toda verdadera persona es un nudo de máscaras*". Y Momo (2000: 3) da en el clavo: el Teatro "in un certo senso è sempre mascherato". Entonces, aprovechando la figura barroca del Teatro del Mundo, puede decirse que el Mundo "en cierto sentido se presenta siempre enmascarado", y que nosotros hacemos, nada más, sus *máscaras*.

La máscara "*cancella* il volto umano (…) e *nasconde* il volto privato dell'attore" (Momo, 2000: 3 [las cursivas son suyas]). Cancelada nuestra humanidad, escondido nuestro rostro "privado", lo que verdaderamente somos, perdemos mucho. La máscara procura "sembrare ciò che esso non è", parecer "infine (…) essa stessa *altra cosa*" (Padovan, 2000: 11 [las cursivas son suyas]). Es la imagen "di ciò che è e di ciò che non è; del *presente* e dell'*assente*; del mondo che conosciamo e al quale apparteniamo, e dell'*incognito*, o del *vuoto*, che temiamo" (Padovan, 2000: 13). La función de la máscara "non era di modellare un qualsiasi personaggio inventato, bensì di evocare qualcuno che una volta era stato"[40]. Esto lo asocia Padovan (2000: 46) a la etimología de "representar" ("re-ad-praesentare"): evocar al que estaba en otra parte. Es un

[40] Karol Kerenyi, *Miti e misteri*, tr. It., Boringhieri, Turín, 1979, p. 445. Citado en Padovan (2000: 46).

instrumento mistérico, religioso, y tiene, en este sentido, una función transustanciadora (Padovan, 2000: 48), "un effetto di inquietante estraneità"[41].

La máscara "cattura (metaforicamente) chi la guarda" con "i suoi tratti ridotti (…) Ma è connotata in una marca stereotipa, fissa" (Padovan, 2000: 13). Aísla a "su portador (…) en un contexto", lo vuelve "absoluto", "eximiéndolo de la normalidad" (Padovan, 2000: 15). Es "un'espressione *tipica*, un *tipo*, un personaggio dalla netta e immediata distinguibilità: la '*Maschera*'" (Padovan, 2000: 16). Está marcada por su "'assoluta autoreferenzialità" (Padovan, 2000: 45).

Sirve de "emblema y protección" (Padovan, 2000: 55): posee una "proprietà *apotopraica*", "che allontana" lo que nos aterrorizaba (Padovan, 2000: 57). Aquellos "medios artificiales" nos aprovechan

> per nascondere il naturale ma pure per ostentare un dato profondo, intestino, che ciascuno conduce *fuori* da se stesso, *oltre*, propriamente come sistema difensivo, esorcizzante e omeopatico. (…) Mi travesto, vivo come uno spettro tra spettri, ergo non li temo: sono (io) loro. Una difesa da se stessi, che è ciò di cui si ha più paura e che più si teme (Padovan, 2000: 26).

I. 8. 5. e. Shakespeare: máscaras

Hubo una "invención" (Padovan, 2000: 44) de la máscara del *padre*, y de la *hija*, una *fabricación* lenta y complejísima. Tres usos que hizo Shakespeare de la palabra *máscara* le dan lumbre (luz y calorcito).

Teseo, alcalde mítico de Atenas, se aburre: <<Decid, ¿qué diversión tenéis para esta noche, / Qué máscara, qué música? ¿Cómo burlaremos / Las perezosas horas, si no es con alguna

[41] J. P. Vernant, *Le morte negli occhi. Figure dell'altronnell'antica Grecia*, Bolonia, tr. It. Il Mulino, (1985), 1987, pp. 82 – 83. citado en Padovan (2000: 53).

delicia?>> (*El sueño de una noche de San Juan*, V, I, 39 – 41) La máscara nos *entretiene*, nos *dis-trae*, nos *divierte*: nos quita de lo que somos, o fuimos, en el principio.

Romeo: Acudimos a esta máscara de buena fe,
Pero es desatino.
Mercucio: ¿Y por qué, si se puede preguntar?
Romeo: Anoche soñé un sueño.

(*Romeo y Julieta*, I, IV, 48 - 50)

<<I dreamt a dream tonight.>> El sueño que ha soñado Romeo, que le hace recelar de la máscara, vale otras aprensiones metafísicas. <<And we mean well in going to this mask…>> Y sí, participamos en esta máscara, o mascarada, que sacamos en el "festín, regocijo o sarao" (*AUT*) del mundo, con nuestras mejores intenciones, ingenuamente. <<But 'tis no wit to go.>> Pero no es de sabios, que perdemos mucho, que nos perdemos.

<<¡Ay! Entonces, de día, / ¿dónde hallarás una caverna tan oscura / que pueda enmascarar tu rostro monstruoso?>> (*Julio César*, II, I, 79 – 81) ¿Es entonces nuestro rostro natural (antes de separarnos de lo que queremos, de lo que verdaderamente somos) algo monstruoso, que hay que ocultar detrás de máscaras, haciéndonos nene o nena, padre o hija?

I. 8. 6. Interpretar

La interpretación tiene, aparte de su sentido teatral, el de "declaración o versión de una lengua en otra" y el de "declaración de cosa escura, como enigma" (COV). Interpretar a la *hija*, al *padre*, significa también traducirnos, trasladarnos desde lo que éramos, declarar aquella "cosa oscura", enigmática, de posibilidades infinitas, que fuimos antes de que empezase a contarse (de que empezáramos a contarnos) nuestra *historia*.

En dos lugares (*Los dos gentilhombres de Verona*, II, I, 104 – 105, y *Hamlet*, III, II, 240 – 242) Shakespeare liga la

interpretación con el guiñol. Es un teatro, el nuestro, de títeres: somos marionetas.

I. 8. 7. Representación

En su sentido teatral, representar "significa (…) recitar en público alguna historia o tragedia, fingiendo sus verdaderas personas" (*AUT*). De ahí se dijo representación, "la comedia o tragedia, que se representa en los teatros", y llamaron representadores, o representantes, a comediantes y farsantes (*AUT*), "porque uno representa al rey, y hace su figura como si estuviese presente; otro el galán, otro la dama, etc." (COV)

En la *Segunda parte de El rey Enrique Sexto*, de William Shakespeare, el duque de Suffolk ha sido el extraño <<procurador>> (I, I, 3) del rey mozo Enrique Sexto, casándose, en su nombre, con la princesa Margarita. Y ahora <<rindo mi *título* en la reina / a vuestras graciosísimas manos, que son *la sustancia / de la gran sombra que he representado*>> (I, I, 12 – 14). Su título, dice, de esposo.

¿La sombra de qué sustancia representan el *padre*, la *hija*? ¿Y si no hay ninguna sustancia ("la entidad, o esencia, que subsiste, o existe por sí", su "ser, y naturaleza" [*AUT*]) detrás (debajo, antes)?

I. 8. 8. Ludus, etc.

Interpretar es también jugar a que eres *otro*, otra cosa. La voz latina *ludus, -i* significó "juego, diversión, pasatiempo" (Segura Munguía), pero tuvo además "un valor dramático manifiesto en la Roma clásica" que heredaron "el castellano *juego*, el catalán *joch* y el portugués *jogo*, voces peninsulares para las que contamos con rotundos testimonios cuatrocentistas", y que registraba Alfonso de Palencia en su *Universal vocabulario*, donde habla del "*juego scénico*" (Gómez Moreno, 2003: 94 - 95).

I. 8. 9. Hechos y armados

¿Qué *hace* a un *padre*, a una *hija*, que sin eso se desharían? ¿Qué los *arma*, que sin eso quedarían desarmados? ¿Cuáles son sus insignias y sus empresas, mediante qué sinécdoques (sus partes por el todo) son figurados? ¿Cuál es su papel, con qué palabras y gestos ha de ejecutarse? Son obra, "*artefacto*" (Badinter, 1993: 18), creación, proceso, que se tiene que aprender, *acción* (7. *accionado de los oradores, actores, etc.* 8. *Postura, ademán* [María Moliner]).

Forzados a *hacer de* padre o hija, obligados a *hacernos* padre o hija, salimos muy menguados, disminuidos. La *hija* y el *padre* se hacen. A la *hija* y al *padre* los hacen. El verbo "hacer", leído en el *Diccionario de Autoridades*, es aquí muy útil, valiosísimo.

> HACER. Fabricar, formar alguna cosa, dándole la figura, norma y traza que debe tener.
> HACER. Vale también producir y dar el primer ser a alguna cosa.
> HACER. En lo moral vale dar el ser intelectual, o formar algo con la imaginación, o concebirlo en ella…
> HACER. Vale también crecer, aumentarse e irse adelantando para llegar al estado de perfección que cada cosa debe o pretende tener…
> HACER. En la Volatería vale enseñar o industriar las aves de caza.
> HACER. …vale unas veces fingir…
> HACER. Junto con algunos nombres de oficios y la preposición De, vale ejercer los tales oficios como si los tuviera, o fuera de ellos el que los ejerce…
> HACER. Junto con las partículas *De*, o *Se*, o con los artículos *El, la, lo*, vale unas veces fingir lo que significan los nombres con quien se juntan: como Hacer del bobo, o hacerse bobo: y otras veces blasonar o hacer ostentación de lo que los nombres significan: como Hacer del hombre, o hacerse grande hombre. Lat. *Fingere. Agere. Jactare.*

> HACER. Junto con los artículos *El, la, lo,* y algunos nombres significa ejercer actualmente lo que los nombres significan, y las más veces representarlo: como en las farsas hacer el rey, el gracioso, el bobo. Dícese frecuentemente Hacer el papel de Gracioso, de Rey, de bobo, &c. Lat. *Agere*.
> HACER PAPEL, O EL PAPEL. Fingir bien o diestramente alguna cosa, representar a otro al vivo.
> HACER PAPEL. Lo mismo que Hacer figura.
> Hacer *figura*. Es tener autoridad y representación en el mundo.
> Hacer *figuras*. Frase que significa hacer meneos y ademanes ridículos e impertinentes. Lat. *Gesticulari.*
> HACER SU OFICIO. Cumplir con el ministerio que se tiene, ocuparse atentamente en lo que está a su cuidado…
> HACER SU PAPEL. Cumplir con su cargo y ministerio, o ser necesario para alguna cosa.

Se fabrica y forma a la *hija*, al *padre*, dándoles la "figura, norma y traza que debe[n] tener". Son producidos, creados nuevamente, desde el doble hecho *natural* (que *es* poquísimo y hace *valer* tanto) de la *persona genital* y del parentesco. Son *estados* de *im*perfección que se alcanzan tras un aprendizaje, tras una doma, porque nos enseñan e industrian a ser el papá, o su nena, como en halconería, desbravándonos. Son meras imágenes. Son oficios, cargos, ministerios forzosos. Son fingimiento, representación, teatro grave y ridículo.

El *padre* y la *hija* se arman. A la *hija* y al *padre* los arman. Mira:

> ARMAR. Vale apercibir las armas necesarias para no ser ofendido de los enemigos y poderles acometer y hacer rostro. (…) 9. Armar en el juego, es hacer trampas componiendo los naipes a su modo. 10. Armar la ballesta, aprestarla para poder tirar. 11. Armar un bajel para navegar es aprestarlo de lo necesario. (COV)

> ARMAR una casa, choza, barraca, tienda, etc. Es levantarla, o formarla de madera para vestirla después de tierra, piedra o ladrillo… (*AUT*)

Armarse como *padre* o *hija* significa, pues, defenderse, y atacar, y construirse un sostén, en un mundo que no tolera otra cosa. Pero es también, y sobre todo, fullería.

I. 8. 10. "*perform*"

I. 8. 10. a. Significados

El verbo inglés *perform* significa completar, proporcionar lo que falta; también, hacer que algo suceda; también, cumplir una orden, o una promesa, atender a una petición, llevar a cabo una misión; también, conceder, dar o pagar aquello que has prometido; también, hacer tu obligación; también, ejercer tu función; también, obrar bien o mal; también, realizar algo formalmente o con solemnidad y ceremonia, o ritualmente; también, actuar (en general, o en una comedia), representar una parte o un personaje… El sustantivo inglés *performance* tiene los significados deducibles del verbo (el que más nos importa, "representación"), y algún otro. Existen, asimismo, las voces, interesantes, creo, *performable* y *performability*, que indican qué cosas pueden *hacerse* (quiero decir, por ejemplo, llevarse a término; quiero decir, sobre todo, representarse), o *performer*, actor, representante. Finalmente, en lingüística, J. L. Austin acuñó los términos *performatory* o *performative* para designar una expresión (*utterance*) que, cuando es pronunciada o escrita, hace que se efectúe [*effects*] una acción. Por ejemplo cuando, votando, decimos "Sí", o "No", o "Yo", o cuando participamos en una subasta y decimos "Cincuenta libras", o cuando decimos "Se levanta la sesión", o cuando decimos, "prometo", o "apuesto", o "lo siento", o "gracias"... Son un tipo de frases que tienen el poder, la fuerza, de que suceda algo real.

I. 8. 10. b. Shakespeareana

Los empleos que Shakespeare dio al verbo *perform* lo hacen más sabroso:

En la Tercera Parte de *El rey Enrique VI* (III, II, 44 – 54):

Ha entrado la viuda de Sir John Grey, a pedir al Rey Eduardo que le devuelvan las tierras que el Conquistador le quitó a su marido.

Rey Eduardo: ¿Qué servicio me harás, si te las doy?
Lady Grey: Lo que mandéis, que esté en mi mano hacer.
Rey Eduardo: Pero pondréis excepciones a mi ruego de favor.
Lady Grey: No, mi buen señor, salvo que no pueda hacerlo.
Rey Eduardo: Ah, pero sí puedes hacer lo que quiero pedirte.
Lady Grey: Bien, entonces haré lo que vuestra Gracia mande.
(…)
Lady Grey: ¿Por qué calláis, mi señor? ¿No voy a oír mi tarea?
Rey Eduardo: Una tarea fácil: amar a un rey, nada más.
Lady Grey: Eso dadlo por cumplido, puesto que yo soy un sujeto.

"That's soon *perform'd*, because I am a *subject*." Como "*sujeto*" que es, Lady Grey no puede hacer otra cosa que "amar a un rey". Como *sujetos*, ¿qué vamos a *hacer*, si no es amar a nuestro señor?

En *Julio César* (I, II, 9 – 10):

<<I shall remember:
When Caesar says 'Do this,' it is *perform'd*.>>

<<Lo recordaré: / Cuando César dice, 'Haz esto', se cumple.>> Dice Marco Antonio, obediente. La *palabra* de(l) César es "performativa", mágica: dicha, hace, obra.

En *El Mercader de Venecia* (I, II, 88 – 90):

<<If he should offer to choose, and choose the right casket, you should refuse *to perform your father's will*, if you should refuse to accept him.>> Porcia tuvo por padre un millonario raro que quiso entender aún en lo que tocara el corazón y las entrepiernas de la niña. Aún, o sea, después de muerto. Este ricohombre arregló en la capilla de su alquería de Belmonte, cerquita de Venecia, tres cofres, el uno de oro, el uno de plata, el uno de plomo. Dos guardaban un castigo, el otro el retrato de Porcia. Dejó puesto en testamento que su hija se casaría con el primero que acertase con su pintura. Viendo tan

amparadas sus bodas, Porcia se querellaba con el fantasma de su padre. Mandaban en ellas una lotería, y no su gusto. Porque, ¿podía ella "negarse a *hacer* [a *representar*] la voluntad de su padre"? ¿Puede alguna *hija*?

En *Cymbelino* (IV, III, 18 – 19):

<<I dare be bound he's true and *shall perform*
All parts of his subjection loyally.>>

Pisanio no sabe, dice, dónde anda la hija de Cymbelino, por qué se ha ido, cuándo se propone volver. El primer consejero del Rey presta fe a su testimonio, pues "es verdadero y *representará* / *todas las partes de su sujeción* lealmente". Aisladas de su contexto, estas palabras reflejan la suerte del *sujeto* seguro.

En *Macbeth* (IV, I, 125 – 130):

Macbeth ha visto representada, en el humo de la olla de las brujas, la larguísima cola de reyes de Escocia, todos del apellido de Banquo. La Casa de Macbeth, en cambio, ha empezado y terminará con él.

<<Sí, señor, así será, pero ¿qué
tiene a Macbeth así pasmado?
Venid, hermanas, animemos su espíritu,
y mostrémosle nuestras mejores delicias:
Yo encantaré el aire para que suene,
Mientras vosotras hacéis vuestro antiguo corro…>>

<<While you *perform* your antick round…>> Y bailaron las brujas su danza, y se esfumaron luego. Hacemos, cuando representamos nuestras *partes* de *hija*, o de *padre*, un "antiguo corro", y quedamos atrapados en el círculo encantado de nuestra danza.

La Tempestad es una obra metadramática: es teatro, y trata de lo que el teatro puede o no.

Miranda señala a su padre como dramaturgo: <<Si con vuestras Artes, mi padre bienamado, habéis / Puesto a bramar estas salvajes aguas, amansadlas>> (I, II, 1 – 2). Próspero es el autor de la tempestad y, casi, de *La Tempestad*, y tiene arte y parte en todas las pequeñas representaciones que tienen lugar en estas tres horas, más o menos. Él la escribe. Pero su mágica compañía la dirige Ariel, y Ariel es también su primer actor. La tempestad es, desde luego, teatral:

Próspero: …El espantoso espectáculo del naufragio, que ha estremecido
Las cuerdas mismas de tu compasión
Lo he ordenado yo con tanto cuidado,
Haciendo uso de mis Artes…

(I, II, 26 – 29)

Próspero: ¿Has representado [“perform’d”], espíritu,
La tempestad que te encargué, punto por punto?
Ariel: En todos sus artículos.

(I, II, 193 – 195)

“Ariel, tu labor [“thy charge”] / La has desempeñado [“perform’d”] exactamente” (I, II, 237 – 238).

Pero en su *fabulosa* isla todo es teatro dentro del teatro, escenas que ha escrito Próspero y dirige Ariel (aunque los personajes las interpretan como quieren, improvisan): “Yo iré a mi libro, / Que todavía, antes de la hora de la cena, debo representar [“perform”] / Muchas cosas pertinentes” (III, I, 94 – 96). “I’ll to my book…” El libro, claro, es el de *La Tempestad*. Y otra vez utiliza el verbo “perform”, tan dramático.

I. 8. 10. c. Según Judith Butler

Mucho de lo que Judith Butler ha dicho sobre el género vale, creo, para el parentesco. Yo la citaré a menudo, entonces, como si se estuviese refiriendo a lo que hay entre el *padre* y la *hija*.

También ellas (las *partes* del *padre* y de la *hija*), como el género, son "una especie de persistente imitación ("*impersonation*") que pasa por real" (Butler, 1990: viii). "Impersonation" apunta a enmascaramiento, a suplantación.

Según Butler (2001: 41), "devenir" *sujeto* "no es un asunto sencillo ni continuo, sino una práctica incómoda de repetición". Sólo mediante la "iterabilidad" puede remediar algo "su incoherencia, su carácter incompleto" (Butler, 2001: 112 – 113). La *performatividad* es una de las técnicas ("tecnologías", diría Teresa de Lauretis) empleadas para fabricar (casi de la nada) el género, y también los vínculos de parentesco. Butler (1993: 2) la entiende "no como un 'acto' singular o deliberado, sino más bien como la práctica *reiterativa* y *citacional* mediante la cual el discurso produce los efectos a los que da nombre". Butler (1993: 244, n. 7) saca de Lacan la idea de que "cada acto debe ser construido como repetición, la repetición de algo que no puede ser recordado, de lo irrecuperable", y de Derrida la noción de "*iterabilidad*", según la cual "todo acto es en sí mismo una *recitación*, la citación de una cadena previa de actos que están implicados en un acto presente y que vacían perpetuamente cualquier 'presente' de su actualidad". Todo acto, entonces, es "la repetición, la sedimentación, la congelación de un pasado", el cual a su vez resulta "forcluido" en el proceso.

El lenguaje (entiéndase con su camisa más ancha: la palabra, el gesto, la acción, en suma, la *manera* en la que nos *re-presentamos*) es *performativo* en la medida en que *manufactura* y *sostiene* (y la sustenta, y le da sustancia) una realidad (allí, en lo de Butler, la del género, aquí, en lo mío, la de las *partes* del *padre*, de la *hija*) que no existe, "que no tiene ningún estado ontológico" fuera de él, "aparte de los distintos *actos*" que la "constituyen". Esto quiere decir que las relaciones de parentesco

(como el género) son, nada más (y nada menos), "una *fabricación* (...) una *fantasía*" (Butler, 1990: 136) armadas a través de su "repetida representación" ("performance") (Butler, 1990: 140). En eso consiste el "*logro performativo*": en dar "*apariencia de sustancia*" a lo que es tan sólo "una *identidad construida*", en conseguir que tanto "el público" (nosotros) como "los propios actores" (nosotros, otra vez) creamos en ella, la *animemos* desde nuestro acto de fe (Butler, 1990: 141). Pero el proceso fracasa siempre, y las *partes* del *padre* y de la *hija* (igual que las del *chico* y la *chica*) "*son finalmente fantasmáticas, imposibles de encarnar*" (Butler, 1990: 141).

La significación, por lo tanto, "*no es un acto fundador*" de la realidad, y sólo alcanza sus "efectos sustanciadores" escondiéndose detrás de su "repetición compulsiva" (Butler, 1990: 145). Las relaciones de parentesco, una vez sedimentada la "práctica reiterativa o ritual" que las ha levantado (como en el aire), adquieren "su efecto naturalizado", su apariencia natural,

> y, sin embargo, es también en virtud de esta reiteración que se abren fallas y fisuras (…) inestabilidades constitutivas de tales construcciones (…) aquello que escapa o excede a la norma, aquello que no puede ser definido o fijado por completo por la labor repetitiva de esa norma (Butler, 1993: 10).

La performatividad "parece producir aquello que nombra, representar ["*enact*" también significa 'establecer mediante un *acto* legal y autorizado', según la definición del Webster's Seventh New Collegiate Dictionary] a su propio referente, *nombrar y hacer* [*do*], *nombrar y fabricar* [*make*]" (Butler, 1993: 107). En realidad, el cuerpo que aparece "en el espejo no representa al cuerpo que está delante del espejo". Es el espejo el que, "instigado por ese cuerpo irrepresentable puesto 'ante'" él, "produce ese cuerpo". El cuerpo no es otra cosa, entonces, que el "efecto delirante" del espejo. Sin embargo, ese "delirio", "estamos obligados a vivirlo" (Butler, 1993: 91). Pon, donde dice "cuerpo", la "*parte-del-padre*", la "*parte-de-la-hija*".

Y, ¿de dónde arranca la Ley que dice cómo deben *hacerse* las *partes*? ¿Cuál es su fuente? ¿En qué momento se

funda? ¿Sobre qué *autoridad*? El *actor* (que *es* el *personaje*, que no sólo lo *hace*) recibe su *papel* como *cita* (como *re-citado*, como *re-citación*). Así se ha *dicho*, y *hecho*, su *parte*, siempre, desde un mítico principio. Sin embargo, esa *autoridad*, arrastrada infinitamente hacia atrás, no tiene otro origen que "la cadena de ecos de su propia reinvocación" (Butler, 1993: 107).

> ¿Existe una autoridad original, una fuente primitiva, o es, más bien, en la misma práctica de la cita[ción], potencialmente infinita en su regresión, que la base de la autoridad se constituye como un aplazamiento perpetuo? (Butler, 1993: 108)

Es así. Es a través del "aplazamiento perpetuo de la autoridad, remontándola hasta un pasado irrecuperable, como la propia autoridad es constituida". Sólo de este modo se obtiene la "legitimación" del *acto*. La autoridad asienta sus cimientos sobre un "fundamento sin fundamento" [*groundless ground*] (Butler, 1993: 108). Se trata, por tanto, de un "*ardid*", de una "*disimulación*" que esconde que la autoridad "deriva de hecho del ejemplo contemporáneo de su cita[ción]" (Butler, 1993: 109).

I. 8. 11. Imitación burlesca

Judith Butler (1990: 31 - 32) investiga "formas de repetición que no constituyan una simple imitación, una reproducción y, por consiguiente, una consolidación de la ley", y observa cómo "la repetición paródica del 'original' revela que el original no es otra cosa que una parodia de la *idea* [su cursiva] de lo natural y lo original", es nada más la copia de una copia. Puesto que dicha repetición de las "ontologías naturalizadas" funciona "como mecanismo de reproducción cultural de las identidades", Butler propugna llevar a cabo una "repetición subversiva" que haga que se tambalee todo el sistema.

Butler (1990: 137 – 139) ve en el *drag* o en el travestismo parodias de una identidad de género original o primaria, naturalizada, esencialista: sus grotescas imitaciones

del género revelan "*implícitamente la estructura imitativa del género mismo...a la vez que su contingencia* [su cursiva]". Aquellas copias resultan fallidas, "irremediablemente imperfectas, ideales que nadie puede encarnar. En este sentido, la risa surge al caer en la cuenta de que desde el comienzo el original era una derivación". Una vez revelada la "performatividad" del género es posible desestabilizar también "las categorías naturalizadas de la identidad y el deseo", de modo que "lo original, lo auténtico y lo real quedan constituidos como efectos". El género queda entonces destapado como "*acto*": su naturaleza es "fundamentalmente fantasmática" (Butler, 1990: 146 - 147).

Esa "repetición paródica" de un "original" que no es más que "la copia de una copia" se da, respecto a las *partes* del *padre* y de la *hija*, en la *Commedia dell'Arte* o en los entremeses, y también, aunque en menor medida, en la comedia española del Siglo de Oro. Los autores del Barroco hacían guiños metateatrales, cuando sacaban al "galán, dama y viejo", que el público recibiría sonriéndose.

I. 8. 12. Rictus

Como hemos visto, en *Gender Trouble* (1990) Judith Butler creía que, en la medida en que la identidad de uno era desvelada como comedia, sería posible minarla. En *Bodies that Matter* (1993: 230) se ha vuelto más pesimista.

> ¿Significa esto que uno se pone una máscara o persona, que hay un 'uno' que precede a ese 'ponerse'...? ¿O acaso esta pantomima, esta imitación, precede y forma a ese 'uno' obrando como su condición formativa previa, en lugar de ser su artificio indispensable? Sería tremendo (desesperanzador) que no hubiera nadie detrás (antes) de la máscara.

I. 9. Los *nombres* del *padre* y de la *hija* (I)

I. 9. 1. Pie de la Cruz

Imagina a éstos (y no a aquellos otros de Juan, XIX: 26 – 27) al pie de la Cruz. Novísimos. Como recién llegados al mundo. En su primera aurora. No tenían nombre aún: podían ser cualquier cosa. El Cristo ("pobre pequeño mitad-y-mitad", un "Entre-Esto-y-lo-Otro", el "chico maravilloso"[42]), clavado al árbol de su pasión, le dice a él: <<Hombre, he ahí a tu hija.>> O bien: <<Hombre, ahí tienes a tu hija.>> Luego dice a la pequeña: <<He ahí a tu padre.>> O bien: <<Ahí tienes a tu padre.>> <<Homo, *ecce* filia tua.>> <<*Ecce* pater tuus.>> La *Palabra* del dios moribundo los ha emparentado, y esos *nombres* huecos se llenarán de *historias*. <<*Lo*, thy daughter.>> <<*Lo*, thy father.>> <<Hombre, *mira*, tu hija.>> <<*Mira*, tu padre.>> Y desde aquella hora el hombre la acogió en su *casa*, en su *Casa*.

I. 9. 2. Divinas Palabras

Las divinas palabras, y las nuestras, terrenales, crearon poco a poco (los crean aún) al *padre* y a la *hija*.

I. 9. 2. a. Según Juan

"En el principio existía *la Palabra*,
y *la Palabra* estaba con Dios,
y *la Palabra* era Dios.
Ella estaba en el principio con Dios.
Todo se hizo por ella,

[42] <<Poor little half-and-half>> (…) <<You will be a Betwixt-and-Between>>. Se lo dice el viejo Salomón, Rey Mago de la Serpentina, a Peter Pan. James Matthew Barrie, *Peter Pan in Kensington Gardens*, cap. 2, pp. 16 – 17. <<Wonderful boy!>> Le dice Peter Pan a Garfio, negándose a ser <<un chico ordinario>>, normal. James Matthew Barrie, *Peter Pan*, Acto III, p. 542.

y sin ella no se hizo nada de cuanto existe.
En ella estaba la vida...” (*Juan*, I, 1 - 4)

“Y *la Palabra* se hizo carne…” (*Juan*, I, 14)

Su Verbo(rrea) hizo el mundo, y el Cristo es el Verbo encarnado. Según Juan, apóstol de la Palabra, del Verbo. Sin embargo no fue así del todo, no exactamente.

I. 9. 2. b. En el *Génesis*

Saca solemnemente del arca el *Sefer Torah*. Tira del rollo y lee. El primer relato de las biblias (*Génesis*, I - II, 4 a) inaugura también el mundo. “Beréshit bara Elohim èth hashamaïm weèth haarès.” “En el principio creó Dios los cielos y la tierra” (*Génesis*, I, 1). Elohim aparece en el umbral que se asoma al universo por hacer, en el comienzo del tiempo y de las *historias*. “Istae sunt generationes caeli et terrae...” (*Génesis*, II, 4 a) Éstas son (han sido) las generaciones (éstos han sido los engendramientos) de los cielos y la tierra. La puerta trasera cierra el cuento (y hace de puente: lo cruzas para pasar a la segunda versión de la creación) pero no le da la espalda; al contrario, en medio versículo lo resume. Tanto es así que en su quicio se alberga la palabra (*toledoth*) que los setenta doctores de la leyenda (seis por tribu) tradujeron por *génesis* y que bautizará el primer libro del *Pentateuco*. Vuelvo al portal. *Elohim*. Plural de *Eloah*, “Dios”. Un plural que el hebreo tomó prestado del cananeo y olvidó luego. Un plural fosilizado. Será Uno, porque conviene a la economía dramática y porque ésa era la intención de los sacerdotes que fijaron esta narración. Creó. El Dios Hacedor, el demiurgo, tiene su propio verbo, *bara'*. Verbo-coto, vedado, exclusivo. Elohim estaba a punto de crear los cielos y la tierra. ¿Qué había entonces, en el *prólogo* (antes de la *palabra*)? *Tohu wa-bohu*: el caos. Las tinieblas, un abismo… (*Génesis*, I, 2) No era nada, ya era algo. Y había algo más. Algo se cierne sobre las aguas... *Ru^{a}h ^{e}lohim*: el espíritu de Dios, Su hálito, Su soplo. Precediendo al Verbo, adelantándosele, viene el *ruah*. Todavía en el tiempo del silencio y

de las sombras, durante un versículo que tarda una eternidad acaso más larga que la que le sucede el *ruah* revoloteaba por encima de los turbios mares. ¡Pero el *ruah* es femenino! Vuelvo a leer (y reescribo). El aliento húmedo de Elohim (su naturaleza femenina) empapa aquella nada yerma, volviéndola fértil, paridora. Y sólo entonces habla Él, pronuncia, dice. Y su Verbo es esperma que cae sobre terreno abonado, engendra Todo en esa Nada sobre la que *ella*, el espíritu, había desovado. Palabra fecunda: Dijo Elohim: "Haya...", y hubo... E hizo. Y así fue. Y lo llamó… Así, Dios roza con su espíritu (su *ruaj*, su *ánima*, su baba) el caldo primordial. Después habla, y su voz lo traduce en soles y lunas, en bestias y hombres. Por último apellida sus obras. "Vio Dios cuanto había hecho, y todo estaba muy bien. Y atardeció y amaneció: día sexto" (*Génesis*, I, 31). Verbo y aliento andan juntos en un salmo: "Por la palabra de Yahveh fueron hechos los cielos, / por el soplo de su boca toda su mesnada" (*Salmos*, XXXIII, 6).

Crear el mundo Dios es *decirlo*, *contarlo*. El mundo es Su *historia*. La palabra convoca a la cosa, la trae, la hace presente. El lenguaje ordena el universo.

I. 9. 2. c. El *nombre* del *padre*; el *nombre* de la *hija*

> "Creó, pues, Dios al hombre a imagen suya,
> a imagen de Dios lo creó,
> *macho y hembra* los creó."
>
> (*Génesis*, I, 27)

Los secretarios que copiaron lo que les dictaba Elohim, o algún ángel suyo, pusieron que nos había creado "a su imagen y semejanza", y "macho y hembra". Está escrito. La lectura recta (la fácil), oficial, dice que a unos los hizo hombres, a otras mujeres. El *Zohar* ("el Libro del Esplendor") de Moisés de León (1250-1305) y la Cábala buscaban desvelar los misterios que la Letra escondía o disimulaba. Y descubrieron aquí a una especie de "machihembra" (aquel Adán que fue literalmente una sola

carne con Lilith, o con Eva) que reflejaba a su Autor, el cual sería, por lo tanto, el fantástico hermafrodita de los orígenes.

Se le desgraciaron sus criaturas y el Autor repartió, *diciéndolas*, sus malas suertes, ésta, la del hombre, aquélla, la de la mujer. Pariría Eva (con dolor) una niña, y el Autor daría a Adán el *nombre* de *padre* suyo, y al nuevo ser le daría el *nombre* de *hija*. Desde entonces hemos contado *historias* que han ido llenando de significados aquellos significantes vacíos.

I. 9. 3. El *nombre* y la *máscara*

"*Qu'est-ce que le père?*" Esta "interrogación", casi forense, central en *la* psicoanálisis, no se ha resuelto nunca.[43] Detrás de ese grial, Jacques Lacan pensó el *nom du père* de muchas maneras, con iniciales mayúsculas, en letra menuda, en cursiva, enganchándolo con guioncitos, en plural ("les *noms du père*"), como *Nom de Nom de Nom*…[44] Inventó, para expresarlo, palabras de doble fondo (palabras-valija) o "epifanías" (Roudinesco, 1995: 539). Averiguando lo que llamó la "ex-sistencia" del Nombre-del-Padre, su semblante (su "rostro", su "apariencia y representación" [*AUT*]), le pareció que había un término, el de "*homme masqué*", que no la decía "nada mal" (Porge, 2004: 154).

Qu'est-ce que le père? Qu'est-ce que la fille? Entro en *chez* Lacan y robo dos palabras preciosas, el *nombre*, la *máscara*, objetos extraños que yo aprovecharé como guste, desconociéndolas, extrañándome del uso que él les daba, disimulando lo que he aprendido de ellas, olvidándolo afectadamente (*AUT*). Ya en mi taller, trabajo el *padre* y la *hija* como *nombres*, como *máscaras*.

Lo que Silvia Tubert (1999: 71) dice de la paterna sirve para las dos: la del *padre*, la de la *hija*, son funciones, y

---

[43] Jacques Lacan, *La relation d'objet*, París, Le Seuil, coll. <<Le champ freudien>>, 1994, p. 372. En Porge (2004: 7).

[44] Sobre la evolución del pensamiento de Lacan sobre los nombres del padre pueden verse Porge (2004), enteramente dedicado al tema, y, también Porge (2001: 131 – 177).

funciones vacías, construcciones culturales de "carácter histórico". Función "en su riguroso sentido vale la acción y ejercicio de algún empleo, facultad u oficio" (*AUT*). Estar vacías significa que falta "la ocupación, o ejercicio, que pudiera, o debiera tenerse" (*AUT*).

Nombres, máscaras, funciones (vacías). Significantes. Judith Butler (1993: 191 - 192) afirma que "ningún significante puede ser radicalmente representativo", pero que es "paradójicamente", su "*fracaso*", su incapacidad para "describir de forma perfecta aquello que nombran", lo que los convierte en "lugares de inversión [investment] fantasmática y rearticulación discursiva". El significante, abierto "a nuevos significados y nuevas posibilidades de resignificación política", permite contemplar con alguna esperanza un futuro más democrático y libre. Así se hace posible "romper y volver contingente cualquier formación discursiva que pretenda ofrecer una descripción de la realidad coherente y sin fisuras", dado que lo *real* (aquí se acoge a Lacan) es "siempre aquello que toda descripción de la 'realidad' no consigue incluir". A lo *real* accedemos justo a través de este significante "vaciado de todo significado" que deja manifiesta la "operación autorreferencial, tautológica, performativa" de la cultura.[45] El "*nombre*" "ordena e instituye un conjunto diverso de significantes libres, flotantes, formando una 'identidad'; el nombre, efectivamente, 'sutura' el objeto" (Butler, 1993: 208).

Es el "fracaso" de los *nombres* o *significantes* de la *hija* y del *padre*, su incapacidad para atrapar lo que son, para fijarlo de una vez, para ordenarlo e instituirlo, para suturarlo, lo que tara a las personas que los llevan pero también lo que les abre la puerta de sus cárceles.

I. 10. "Father-daughter texts"

[45] Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology*, Londres, Verso, p. 99. En Butler (1993: 208).

I. 10. 1. Borrados

En el relato de Lévi-Strauss la prohibición del incesto se dio siempre, y en todas partes, y forzó a los hombres a cambiar a sus hijas por otras. Sostenida sobre ese trueque se construyó la cultura. "Dada la relevancia de la hija como la figura sobre cuya movilidad descansa toda la estructura del parentesco, una podría esperar encontrarla ocupando un lugar central en los estudios antropológicos." Sin embargo, la relación entre el padre y su hija es la que "parecen menos dispuestos a discutir" (Boose, 1989: 19 – 20). Sigmund Freud engendró el psicoanálisis escuchando las *historias* de la histérica, que decía lo que había tenido con su padre, y reescribiéndolas luego de manera que contaran, en lugar de aquéllas, otras que ocurrían entre el hijo y la madre, y que colocaban al hijo, muy acobardado, delante de su padre, armado éste de podadera.

Boose y Flowers (1989: 1 – 2), en su introducción a *Daughters & Fathers*, empiezan señalando cómo "el territorio de la hija y el padre es un discurso del que prácticamente no existen mapas", y que ese "espacio" "oscuro" está, paradójicamente, "marcado", "cubierto por la escritura de mandamientos tácitos que han prohibido trazar su mapa". De hecho, el portulano de ese país lo "ha dibujado la cultura precisamente mientras intentaba circunnavegarlo" (Boose y Flowers, 1989: 1 - 2).

Boose y Flowers (1989: 2) entienden la cultura como "una *colección de textos*". Cuando se borra de ellos "*un tema*" se está apuntando "a una ambivalencia respecto a lo que se ha dejado fuera o a alguna amenaza que pesa sobre ello". Es preciso, entonces, "tratar de *'leer' esa ausencia*, iluminar lo que *no* está incluido en el texto cultural", y "*desmitificar los textos* que nosotros mismos, como actores culturales, reproducimos sin saberlo". Pues bien,

> de las posibles permutaciones estructurales de las relaciones entre padres e hijos inscritas en nuestros textos literarios, míticos, históricos y psicoanalíticos, la del padre y el hijo forma la pareja tratada con

> mayor frecuencia, y la de la madre y el hijo la segunda. (…) Las parejas de madre e hija y padre e hija son las que reciben una atención menor, estableciendo una jerarquía de valores que aísla a *la hija* como *el miembro más ausente del discurso de la institución familiar*.

Esto no es así del todo en lo que respecta a los mitos y a la literatura. Es cierto que, por ejemplo, los *padres* (los *patriarcas*: padres de padres) y sus hijos varones ordenan el Antiguo Testamento, mientras que el Nuevo trata del Hijo, de la madre y de dos nombres-del-padre (el simbólico de Dios y el putativo de José), pero otras mitologías (la griega, la de los celtas) y literaturas (la nuestra desde luego, como veremos) exploran lo que hay entre el papá y la niña de sus ojos, y revientan (tan llenas estás de ellos) con lo que Lynda E. Boose (1989: 32 – 33) llama "*father-daughter texts*". Lo que ocurre es que no se han leído como tales.

Poco a poco, en los años setenta, colocada la mujer como sujeto, "el esfuerzo, que continúa, por reclamar una herencia perdida de modelos personales y culturales dio a la relación entre madre e hija una nueva prominencia discursiva". Sin embargo, "la *narrativa del padre y la hija* (…) siguió envuelta en una invisibilidad" mantenida de forma tácita hasta mediados los ochenta. Ahí estalló, y su explosión llama a investigar "tanto por qué el tema había sido borrado históricamente como qué signos culturales autorizan de pronto su articulación" (Boose y Flowers, 1989: 2).

El libro que Lynda E. Boose y Betty S. Flowers editaron en 1989, *Daughters and Fathers*, fue pionero, y ayudó a trazar el mapa imposible (porque sus accidentes geográficos cambian continuamente) de un continente poco explorado, y es sin duda, en su fondo y en su forma, el que con mayor seguridad me ha guiado en estas navegaciones. Dos libros curiosísimos, y muy interesantes, son *Fathers: Reflections by Daughters*, editado por Ursula Owens, de 1983, y otro, *Hijas y padres*, que parece inspirado en el anterior, de 1999. En ellos la *hija* escritora (Angela Carter, Doris Lessing, Adrienne Rich y otras en el primero; Alejandra Vallejo-Nájera, Almudena de Arteaga,

Ángeles Caso y otras en el segundo) cuenta, con mucho trabajo, al *padre*, y lo que tuvo con él.

Los "*huecos (gaps)*" del *Libro* que cuenta nuestra *historia*, que nos cuenta, aquellas páginas borradas, o tachadas, revelan "una *amenaza*". En 1989 Boose y Flowers pensaron que había que "romper un silencio histórico, así como el *tabú* protector que ha sido transmitido por la voz incorpórea de la cultura patriarcal – una voz que es amorfa, ilocalizable, y que por tanto reverbera por todas partes" (1989: 6).

I. 10. 2. Los *nombres* del *padre* y de la *hija* (II)

De raíz indoeuropea, el griego *patér* y el latín *pater, patris* dieron nuestro padre. La palabra tiene, además de su significado literal, biológico, muchos otros figurados. El *pater familias* representa la cabeza, y el nombre, de la familia. Rómulo fundó Roma, y creó pronto cien senadores, los cuales "recibieron la denominación honorífica de *Padres*, y *patricios* sus descendientes" (Tito Livio, I, 8, 7). Semejantes a ellos son los *padres de la patria*. Hay *paternidades intelectuales*, y así están, por ejemplo, Heródoto, padre de la Historia, o Freud, padre de *la* psicoanálisis. *Pater* fue "epíteto de veneración", y significaba "divino, augusto, venerable, noble". Se referían, entonces, al "pater Aeneas" para alabarlo. *Pater*, en fin, fue título que ostentaron algunos dioses romanos (Segura Munguía), y el *Padre* es una de las tres *personas* de la Trinidad católica. El *patronímico* es el *nombre* que heredamos *del padre*. *Padrón* llamaban a "una columna sobre la cual se pone alguna escritura, que conviene ser pública y perpetua", y también "la nómina donde escriben a cada uno, poniendo en ella los nombres de sus padres" (COV), alistándolos desde la familia para la patria. Hay *padre espiritual*, y hay padrino (que hace las veces ceremoniales del padre). Derivados de *pater patrius, -a, -um*, la *patria* (a la que paradójicamente nos referimos también como *madre patria*) es nuestro "lugar propio" (*AUT*), la patria potestad designa a la autoridad paterna, la *patria res* al patrimonio, los *patrius mos* a las costumbres de los mayores, el *patrius sermo* a

nuestra lengua materna, el *patrium carmen* es el himno nacional, el *patrium sepulcrum*, el panteón familiar. La voz *patriarcha* en griego significaba "jefe de familia", y está compuesta de *arkho* ("yo gobierno") y *patria* ("tribu, linaje") (Segura Munguía).

Otros significados, más inquietantes. Desde que nacen los hijos, la esposa se dirige a su marido, o se refiere a él, llamándolo *padre* o *papá*. En las letras del jazz, *papa*, *dad*, *daddy*, o *daddy-o* dicen al marido, o al amante, y a veces al chulo ("He wasn't pimping for her…He's my daddy and he plays it for five other girls" [O.E.D.]): en esta última acepción tenemos, en castellano, al *padre de mancebía*.

Hija, en inglés, se dice *daughter*, que curiosamente puede venir de la raíz verbal **dhugh*-, del sánscrito *duh*-, *ordeñar* (O.E.D.). En castellano no tiene forma aparte, y se dice *hija*, o sea, *hijo* en femenino.

¿Qué hay entre un *padre* y su *hija*? Esto, esto, esto, esto, esto, esto, esto. Va una muestra de las comedias que pueden representar sus *partes*.

I. 10. 3. To have and have not (a daughter)

--Perpend,
I have a daughter –have while she is mine--...

<<*Considerad esto, / Tengo una hija (la tengo mientras es mía)…*>> Dice Polonio, de Ofelia (Shakespeare, *Hamlet*, II, II, 106). "Perpend…" Considerad, mirad con mucho cuidado… Es voz rimbombante, casi ridícula, que en la obra de Shakespeare sólo utilizan, además de Polonio, en otras piezas, Pistola y otros bufones. En *Q2* (segundo libro en cuarto que se conserva de *Hamlet*) el verbo imperativo tiene verso propio. La cita, que volveré a usar, es muy útil, porque la hija "*significa todo lo que el padre desea y simultáneamente no puede tener*" (Boose, 1989: 31). Lynda E. Boose (1989: 31) propone estudiar "precisamente qué es" lo que la hija "amenaza con substraer" a la familia.

> Si [la hija] está clasificada como el miembro más prescindible de la familia, tal vez sea porque dentro del sistema construido por el patriarcado ella es en realidad la que con mayor dificultad puede ser retenida.

Jane Gallop (1989: 107) se fija en la posición fragilísima del padre. "La ley del padre es un mecanismo contrafóbico" que lo protege "de su deseo hacia la hija". Económicamente, uno sólo puede intercambiar aquello a lo que está dispuesto a renunciar. Si el padre desease a su hija para sí, si la considerase insustituible, en lugar de poseer él a su hija sería ella la que poseería a su padre.

La vieja fórmula latina, *do ut des*, "doy para que des"[46], habla del sacrificio implícito en todo acto de donación, y de que éste nunca es absolutamente generoso, exige algo a cambio. Un epigrama de Marcial (V, 42), citado por Erasmo (2003: 27) en sus *Adagios*, dice: "*Quas dederis, solas semper habebis opes*." "Las riquezas que entregues a otros serán las únicas que poseerás siempre." La solución es, desde luego, melancólica. Y esto porque la hija, "el objeto supuestamente intercambiable (…) al mismo tiempo no es, en realidad, intercambiable en absoluto". La versión de Lévi-Strauss, el *padre* de la antropología estructuralista, es fría, aparentemente neutra, produce "un relato de padres desinteresados", y no comenta, indiferente, la suerte de las hijas: su trueque establece alianzas económicas y políticas entre tribus extrañas, y funda la sociedad y la cultura. En cambio los mitos, la literatura, revelan la "economía emocional" subyacente: aquí "el padre aparece casi siempre como una figura obstaculizadora empeñada en retener, y no en intercambiar, a su hija (Boose, 1989: 30).

Lo que hace el padre, "obligado por los dictados culturales a perder a su hija", es disfrazar su *pérdida* como beneficiosa donación: su "defensa psíquica" entiende el

[46] Macel Mauss la utiliza para demostrar cómo en cualquier donación no das simplemente un objeto, sino una parte de ti mismo. Encyclopaedia Britannica, 15ª ed., 1989, <<Sacred Rites and Ceremonies>>, 26: 838.

matrimonio de su hija "como *inversión*". ¿Cómo lo logra? Controlando la transacción, tratando el matrimonio, negociándolo, probando a los pretendientes, eligiendo al marido, de manera que "la salida de la hija de la casa de su padre" venga definida por su "obediencia", y no porque haya preferido a un extraño. "En esta fábula, las hijas ni abandonan ni desplazan a sus padres, y éstos no tienen que volver a experimentar la derrota edípica que ya sufrieron una vez a manos de sus propios padres." Son ellos, al fin y al cabo, quienes han *ordenado* que así sea. Además, de alguna manera humillan al novio al darle "algo que tiene tanto valor que jamás podrá ser devuelto" (Boose, 1989: 31 – 32).

La boda ilustra la *disimulación* de la *pérdida* o *derrota* del padre. Por medio de ese ritual se "erradica su condición de hija" y "se sitúa su peligrosa fertilidad dentro de la condición *autorizada* de esposa/madre". Bien mirada, la "ceremonia" marca, antes que la unión de los novios, "la separación de la hija de su padre". "La familia del novio y la madre de la novia son irrelevantes en este proceso arquetípico." En la primera parte de esta tragicomedia, el padre es el *actor* principal, el *personaje* clave: "debe interpretar su pérdida ante la comunidad. (…) La hija es 'entregada' al altar y 'dada' por su padre." Desde ahora, una vez cumplida lo que Calderón llamaba en *El gran teatro del mundo* su *parte obedencial*, el *padre*, según obliga la acotación escénica, *se entra*: lo han "desplazado y desposeído". Y "debe abandonar el espacio santificado solo". En el tercer acto, después de haber "interpretado el drama estructural de su propia derrota, al padre se le exige que se retire de la escena y, desde su asiento en la congregación, verá cómo su hija renuncia a su apellido" (Boose, 1989: 69).

La cultura ha impuesto, pues, un tabú, el del incesto, que obliga a los padres a entregar a sus hijas en matrimonio a otro hombre, y ha instituido la boda, un rito que representa sobre todo la "separación entre el padre y su hija": ambas cosas "sugieren que la relación entre padre e hija no tiene mecanismos internos eficaces para negociar su disolución" (Boose, 1989: 46). Pero esto se oculta. La familia parece otro Jano. Su rostro público, barbado, "mira hacia fuera", en el mundo de los hombres, y "casi nunca dejará ver, escrita en él, ambivalencia

emocional alguna". Sólo el rostro privado, el que mira hacia dentro, ve escritas estas "otras verdades (…) en los mecanismos enmascaradores de (…) las historias arquetípicas de la familia – en sus textos literarios y míticos" (Boose, 1989: 46).

El "*conflicto entre separación y retención* domina y crea el espacio de los textos de padres e hijas de la cultura occidental". En ellos se da "una triangulación literal definida por (…) *una sintaxis de varón-mujer-varón*" que es la que aporta dinamismo a "los textos de padre e hija" ("*father-daughter texts*"). En efecto,

> las asimetrías de género y de poder que controlan la relación entre padre e hija producirían, sin el añadido de un varón rival externo, una narración estática. La hija lucha por separarse de su padre, no por desplazarlo [al contrario que el hijo]. La dinámica psicológica localiza así el conflicto en el interior del espacio familiar (Boose, 1989: 32 – 33).

En las *historias* que los cuentan los *padres* encierran a sus *hijas* en su casa, en un castillo, en una cueva, en un jardín, tratando de impedir, inútilmente, "que algún varón rival se las robe" (Boose, 1989: 32 – 33). "El tema también ocurre en *acertijos de encerramiento*". En *El mercader de Venecia*, de William Shakespeare, por ejemplo, su padre ha ordenado póstumamente la suerte de su hija guardándola en tres arcas. O mira en las historias de Apolonio de Tiro lo de Antíoco, que propone a los pretendientes de su hija un enigma cuya solución no se puede decir, porque revela el incesto. En éstas la hija queda *atrapada* (y *perdida*) en "*el laberinto verbal del padre*" (Boose, 1989: 33).

I. 10. 4. Daughters as "women-in-between"

Victor Turner[47] llama a las hijas "*personae liminares ('personas del umbral')*". Las hijas "están *entre esto y aquello*", dice, utilizando la misma expresión, "betwixt and between", con que Salomón, el rey mago de la Isla de la Serpentina, definía al pobrecito Peter Pan.

> La hija –la persona liminar o 'del umbral' del espacio familiar—aparece simbólicamente en la frontera/puerta, y la figura del padre impide su salida (…). Para que el relato progrese –para que la hija escape de la prisión de su padre—el varón rival externo debe llegar y crear una atracción magnética sobre la hija (Boose, 1989: 33).

La hija "en esencia carece de parentesco, y es, casi por definición, ilegítima". ¿De quién es? ¿Cuál es su casa? "Al contrario que el hijo, ella sólo habita la casa familiar de forma temporal, y está destinada a buscar su legitimación y su apellido fuera de sus fronteras" (Boose, 1989: 21). En la casa paterna, la hija "es la única que no ayuda a extender su integridad en la historia" (Boose, 1989: 22). Desposada, pasa a la casa del marido "como *extranjera*". Por ahora "ella es intrínsecamente *mala*; un objeto *extraño,* un objeto sexual, algo sucio". Sólo cuando "a su debido tiempo" se convierta "en *madre*" de hombres que continúen el apellido del esposo pasará a ser "intrínsecamente buena, ejemplo de virtud y de limpieza, la antítesis de un objeto sexual".[48] "Entre la multitud de factores que construyen la aparente irrelevancia de las hijas, sin duda una de las más determinantes es la transmisión patrilineal del nombre" (Boose, 1989: 22). "En un mundo donde las hijas pertenecen o bien a la casa de su padre o a la de su marido, no existe un lugar neutral" (Boose, 1989: 23). La recién casada "queda encerrada en un estado liminar de transición, y no está ni separada por completo de su antigua casa ni agregada a la

---

[47] Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Ithaca, Cornell UP, 1977, pp. 94 – 130 *passim*. En Boose (1989: 67).

[48] Edmund Leach*, Culture and Communication: The Logic By Which Symbols Are Connected*. Ed. Jack Goody y Geoffrey Hawthorn. Themes in Social Sciences I. Cambridge, Cambridge U. P., 1983. En Boose (1989: 22).

nueva. En los grupos Hagen de las tierras altas de Nueva Guinea, de hecho, se refieren a las esposas como *'mujeres entre esto y aquello' ('women in between')*" (Boose, 1989: 29). El novio cruza el umbral de su casa con ella en brazos. La novia pierde el apellido del padre, recibe el del marido. Con todo esto, se procura borrar su "otredad", pero nunca se consigue del todo: "ella sigue siendo una importación que no es de 'nuestra' sangre" (Boose, 1989: 53).

Así, como hemos visto, "la línea de sucesión entre el padre y su hija no es recta", sino "oblicua", puesto que ella "abandonará un día su apellido, su ley y su casa y adoptará los de otro varón", de manera que para poder "tener" hijos que de todos modos no serán nunca del todo suyos, la *hija* debe "desaparecer, deconstruirse", y transformarse en *esposa* y *madre* (Spillers, 1989: 157).

I. 10. 5. "Esto era un poeta ciego que tenía tres hijas"

I. 10. 5. a. Ciego

"Ni en sus ociosas Orbes aparecen el día, / o el Sol, o la Luna, o la Estrella (…) / o el Hombre, o la Mujer"[49]. John Milton se dejó los ojos en sus viciosos estudios, en el amor sin horas, trasnochador, a la poesía, y en la tozuda defensa de la libertad, de la nueva República de Inglaterra, de otra Iglesia. Lo sostenía aún, ahora, "la Conciencia" de haberlos perdido empleándolos en estos nobles trabajos: apoyado en ese "pensamiento" sabrá soportar "la vana máscara de este Mundo / Contento, aunque ciego, y cuando no tuviera ninguna otra Guía."[50] Guías pedía, y quiso, de todos modos.

[49] John Milton, <<To Mr. Cyriac Skinner. Upon his Blindnes>>. En Edward Phillips (1965: 81 – 82).
[50] John Milton, <<To Mr. Cyriac Skinner. Upon his Blindnes>>. En Edward Phillips (1965: 81 – 82).

En el Libro Tercero de *El Paraíso Perdido*[51] Satán emerge de las Tinieblas. Volvía a visitar "con ala más valiente" (13) su patria primera: "¡Ave, santa Luz, hija primogénita del Cielo!" (1). Cantaba "el Caos y la Noche eternal" que habitaba (18). Desgrana el rosario de las desgracias de su ceguera, y detiene sus dedos en la última cuenta: "…y, en lugar del estupendo libro de la ciencia, / Me presentas una página universal en blanco / De las obras de Naturaleza, sus letras expurgadas, borradas" (47 – 49). Sólo rogaba a la "Luz Celestial" que lo iluminase, que plantase "ojos" en su alma, que con ellos vería y contaría lo que los corporales no alcanzan (51 – 55). Milton era este Satán. Y su suerte era, también, la de otros poetas ciegos que vieron más allá de la realidad aparente, el tracio Tamiris, Homero Maeónida, Tiresias, el tebano, el rey Fineo (34 – 36).

Milton es también Sansón[52]. Le han arrancado los ojos y está "en Gaza, en el molino, con esclavos" (41), "expuesto / al fraude diario, al desprecio, a la burla, a la afrenta, / dentro de casa o fuera de ella, quieto como un idiota, / en poder de otros, sin bastarse nunca solo" (75 – 78). Vive (pero es morir) "exiliado de la luz" (98): su invidencia es un "sepulcro, una tumba móvil" (102), una "celda" (156). Ha venido a verlo Dalila, a interceder por él, dice, a sacarlo de aquellas cárceles. El antiguo juez salvaje no se fía. Si ella sola lo odió cuando estaba en la flor de su juventud y de su vigor, "¡cómo lo usaría ahora, ciego, y por lo tanto, / engañadizo, en la mayoría de las cosas como un niño, / inútil, cuando era tan fácil condenarlo y mofarse de él, / y desatenderlo!" (938 – 944)

I. 10. 5. b. Anne Milton

Cuando Anne, la mayor, nació, era "una brava Muchacha (…) aunque, ya fuera por su débil Constitución, o por la falta de Cuidados, se fue quedando tullida [*decrepit*]" (Edward Phillips, 1965: 67). Edward Phillips (1965: 77), su primo, menciona una

[51] John Milton, *Paradise Lost*. En ABRAMS, M. H., ed. (1986: 1447 - 1590).
[52] John Milton, *Samson Agonistes*. En ABRAMS, M. H., ed. (1986: 1591 - 1634).

invalidez inconcreta, y ciertas dificultades en el habla ("her bodily Infirmity, and difficult utterance of Speech"). Así estropeada e impedida, dice, sólo a ella la libró su padre de la tarea que impuso a Mary y a Deborah, sus hermanas, aunque duda, sin explicar más, "de que fuera ésta la Principal causa de excusarla".

Cuando Jonh Aubrey (1965: 8), en sus *Minutas de la Vida de John Milton*, dibuja el árbol familiar, junto al nombre de la hija mayor, Anne, deja unos puntos suspensivos, porque no supo su estado, y, debajo, escribe: "mecánica" ("a mechanique"). Quiso decir, quizás, que ejercía alguna de las artes mecánicas, manuarias, o que fue persona baja y grosera, que los dos sentidos tiene tanto en inglés como en castellano. Sabemos que sólo ella, de las tres hermanas, no supo escribir su nombre para firmar un documento que se conserva, y trazó, simplemente, una marca (Darbishire, 1965: l). Jonathan Richardson (1965: 277) señala el misterio que rodea su final: "Qué se hizo de Una de Esas Hijas, incluso Mucho Tiempo antes de su Muerte, es Incierto."

I. 10. 5. c. Leedores y amanuenses

En el invierno de 1651-1652 John Milton se quedó ciego. Había ido desmigando sus ojos sobre los libros y los cuadernos. Ahora tenía 43 años. Mary, su hija segunda, cuatro. Aquella primavera, en mayo, nacería su pequeña, Deborah, y moriría su primera mujer, Mary Powell. A pesar de su invidencia, hasta el año 1659 Milton continuó desempeñando su cargo de secretario de lenguas extranjeras para el Consejo de Estado de Cromwell. Aparte de varios panfletos políticos, y de una *Historia de Gran Bretaña* (1670), escribiría aún algunos sonetos, y sus grandes poemas, *El Paraíso Perdido* (1655 – 1674), *El Paraíso Recobrado* (1671), y su *Sansón Agonista* (1671). Más ahora que estaba ciego que antes, John Milton se nutría de los libros que leía, y de lo que escribía. Pero la lectura y la escritura eran ya países cuyos caminos no podía recorrer si no lo conducía un rumbeador. ¿Qué baquianos tuvo para andarlos?

Según John Aubrey

En las *Minutas* de su *Vida*[53], que recogió John Aubrey (1965) en 1681, y que son el testimonio más antiguo de los que nos valen para esto, dice primero (2 –3): "Deborah fue su Amanuense, él le enseñó Latín, & a leer Griego y Hebreo ["y Hebreo" aparece con una *Q.* arriba, "*quaero*", "buscar", y luego lo tachó] una vez que hubo perdido la vista, lo cual sucedió el Año del Señor de…" Y algo más abajo (6), corrigiéndose algo, dice que su pequeña "sabía leer para él en Latín, Ital. & Francés & Griego". Y anota que se había casado "en Dublín con un Maese Clarke, un mercero (vende seda etc.)", y que era "muy parecida a su padre". A Mary, su hija mediana, la aparta, diciendo que era "más parecida a su madre". También ahí aprendemos que tuvo "un hombre [*a man*] que leía para él", y (9) que Edward Phillips, uno de los sobrinos que crecieron en casa de Milton, había sido "su principal Amanuense" en la composición de sus *Paraísos*.

Según John Phillips

John Phillips (1965: 33), hermano de Edward, nos relata su rutina en la *Vida* que escribió de su tío:

> Él volvía sus Estudios y diversos Trabajos más fáciles & agradables asignándoles partes distintas del día. De éstas, la hora propicia para las Musas la dedicaba a la Poesía; y como él se despertaba temprano (como es uso de los hombres de templanza) tenía a punto un buen Número de Versos para cuando cuando llegara su Amanuense, y si esto sucedía más tarde de lo ordinario, él se solía quejar, Diciendo que *quería que lo ordeñasen* [*hee wanted to bee milkd*].

[53] Sigo aquí, en la traducción de los textos, el original muy a la letra, trasladando mayúsculas, cursivas, la puntuación, etc.

Pero no cita a sus hijas como secretarias suyas. Utilizaba, dice, como escribientes a sus alumnos mozos y a sus dedicados discípulos.

Según Anthony Wood

Anthony Wood escribió sus *Fasti Oxonienses*, o *Anales* de la Universidad de Oxford, en 1691, basándose en parte en las *Minutas* que había encargado a Aubrey y en la *Vida* de John Philips, que descubrieron, manuscrita, entre sus papeles. No dice mucho sobre este tema, salvo que a Deborah "su Padre le enseñó Lat. y Griego, y la hizo su *Amanuense*" (Wood, 1965: 41).

Según Edward Phillips

La *Vida* que Edward Phillips escribió en 1694 es independiente de las anteriores. Informó a Aubrey, y quiso dejar claro que él había sido el "principal Amanuense" de su tío durante la composición de sus dos *Paraísos*. Pero este empleo lo gozaron, o padecieron, otros. Edward Phillips (1965: 77 – 78) se ocupa de las especies de leedores que tuvo Milton, y se detiene en el trabajo, y en los trabajos, de sus hijas:

> …y las hijas que tuvo de su Primera esposa hizo que le sirviesen en aquello que más necesitaba, y suplieron su falta de Vista con sus Ojos y sus Lenguas; porque aunque tenía a diario a uno u otro que venía a Leer para él, personas de Estado, y otros que por voluntad propia aprovechaban la oportunidad de ser sus Lectores, así por recoger el beneficio de lo que Leían para él, como por darle a él el beneficio de su lectura, y otros más mozos que sus Padres le enviaban para el mismo fin, a pesar de esto, excusando sólo a su Hija Mayor, por razón de su Invalidez y de sus dificultades para hablar (aunque a decir verdad dudo de que fuera ésta la Principal causa de excusarla), las otras dos fueron Condenadas a Leer, y a pronunciar exactamente todas las Lenguas del Libro que a él le pareciese oportuno estudiar en aquel momento; por ejemplo el *Hebreo* (y me parece que el *Siríaco*), el

> *Griego*, el *Latín*, el *Italiano*, el *Español* y el *Francés*. Y verse confinadas a Leer este tipo de Libros, sin comprender una palabra, debió de ser necesariamente una Prueba para su Paciencia, casi insoportable; con todo, la sobrellevaron mucho tiempo; sin embargo no pudieron siempre ocultar el fastidio que les producía este empleo, y estallaban cada vez con mayor frecuencia expresando su irritación, de manera que finalmente (hasta a la Mayor también) las mandó a que aprendieran las Tareas Curiosas e Ingeniosas que son más propias de la Mujer, en particular el Bordado con hilos de Oro y Plata. Habría sido una Dicha, desde luego, que las Hijas de una Persona tal hubieran podido ser, en alguna medida, Herederas de los Conocimientos de su Padre; pero puesto que el Destino lo decretó de otro modo, el mayor Honor que cabe adscribirles (…) es el de ser Hijas de un hombre de un Carácter tan extraordinario.

Edward Phillips hace lectoras (no dice que escribiesen) a las dos hermanas, y relata por primera vez su rebeldía última. Leían aborrecidas todas aquellas lenguas (añade a las antiguas el hebreo y el siríaco, y a las modernas el español) que su padre les había enseñado a leer, pero no a traducir. Cuando John Milton vio que no se sujetaban, ordenó que aprendiesen un oficio femenino, condenándolas, en cierto modo, a *hacer* de mujeres.

Según John Toland

JohnToland publicó *La Vida de John Milton* en 1698. Forma el prefacio de la primera edición de la obra en prosa del poeta. Conocía a Aubrey, siguió mucho la biografía de Edward Phillips, y miró la de Wood, y consultó con John Phillips, con uno de los amanuenses de Milton, con su viuda, y con su hija Deborah. En lo que toca a este asunto, dice que Milton,

> hizo que dos de sus hijas le sirvieran muy bien y, con él, también al resto del Mundo. Porque aunque muchos hombres enviaban a sus Hijos para que leyeran para él, y algunas Personas mayores, con la

> ambición de mejorar, lo ayudaban igualmente, a pesar de esto enseñó a estas jóvenes Mujeres a que leyeran y pronunciaran con gran exactitud las Lenguas *Inglesa*, *Italiana*, *Española*, *Francesa*, *Hebrea*, *Griega* y *Latina*. De manera que cuando quería leer el libro que fuera, forzaba a una de ellas a leerlo para él, aunque ni una ni otra entendían una sola palabra de aquellos Escritos, excepto en *Inglés*, su Lengua Materna. Estos Pesados Trabajos las fatigaban mucho, y, cuando su Padre comprendió sus Murmuraciones, las dispensó de su Deber en este punto, y las envió a aprender otras cosas más propias de su Sexo y de su Condición (Toland, 1965: 177).

Toland no hace sino resumir lo que había escrito Edward Phillips.

Según Jonathan Richardson

Jonathan Richardson, en sus *Notas Explicatorias y Comentarios sobre El Paraíso Perdido de Milton, con la Vida del Autor, y un Discurso sobre el Poema*, del año 1734, alaba su valentía y tenacidad:

> ¡Cómo tuvo ese Hombre, *Milton*, el Coraje para Llevar a Cabo y la resolución para Persistir en una Obra así, con la Carga de Dificultades que sostenía sobre sus Hombros! Su Mala Salud, su Ceguera; su Desasosiego, sin duda, con ocasión de los Asuntos públicos, y Privados; el no hallarse en Circunstancias que le permitieran mantener un Amanuense, y verse Obligado a enseñar a un Par de Muchachas (o, como Algunos dicen, a Una) a Leer Varias Lenguas, y a Pronunciarlas, para no Ofender un Oído tan Delicado como el Suyo, o siquiera para que resultasen Comprensibles, el tener perpetuamente que Pedir a Uno u Otro Amigo, de los que lo Visitaban, que le Escribiesen algunos Versos que guardaba en su Memoria, o los que se le ocurriesen en aquel momento (Richardson, 1965: 289).

Milton, algunas noches que se desvelaba, por mucho que discurría no conseguía "componer un Verso".

> en otras ocasiones fluían *con Facilidad sus Versos Improvisados*, con un cierto *Ímpetu* y *Aestro* [*entusiasmo poético*], como Él mismo parecía creer. Entonces, fuera la Hora que fuera, llamaba a su Hija para Asegurar lo que Viniese (Richardson, 1965: 291).

A John Milton le habían reprochado que fuera "un Señor de su Familia demasiado Rígido, pero, en especial, un Padre Severo y Cruel". Su hagiógrafo se pone de su lado, ya que "un hombre que Practica la Severidad consigo mismo, Observando Exactamente los Mandamientos de la Virtud, se ve Obligado, por esas mismas Leyes, a Exigir igual Obediencia a Todos cuantos se hallan bajo su Cuidado". La "Familia de Milton", sigue, "era un Gobierno Bien Ordenado". Era él "un Monarca Rígido", y "Dichosas serían estas pequeñas Monarquías Patriarcales si los Sujetos Obedeciesen sus Leyes" (Richardson, 1965: 224). Lo disculpa en general, pues orientaba a los suyos con su ejemplo, y no pedía sino aquellas cosas de las cuales los juzgaba capaces.

> Pero hay un Ejemplo muy Particular de la Severidad de la que le acusan. El Hecho es Cierto, la Severidad es Manifiesta, pero la Cuestión está en decidir Si se trata o no de una Falta. Me refiero al hecho de que Obligase a Dos de sus Hijas a Aprender a Leer, sin Comprender Una Palabra, Varias Lenguas, y a Leer Para él, y a Escribir Para él, Continuamente. Hablo aquí de Dos Así Empleadas, aunque Algunos dicen que sólo lo fue Una, la que murió unos pocos Años atrás, y de la que tanto se Hablaba, y fue muy Visitada y Aumentada Noblemente por amor hacia Su Padre (Richardson, 1965: 225).

Richardson (1965: 227) ataca entonces a los entrometidos que "Censuran Su Conducta en sus Asuntos Domésticos, habiendo Secretos en Todas las Familias que Nadie tiene Derecho a Inquirir". "Estas Hijas", continúa,

> nacieron en la época en que la Vista empezó a fallarle, alrededor del Año 50. No cabe suponer, por tanto, que fueran capaces de haber Aprendido antes de cumplir los 12 años (…). Estamos Ya, pues, en el Año 62. Entonces, y Poco después, nos Aseguran que tenía Mucha Ayuda de Otras Personas, y unos pocos Años más tarde, para cuando tenían más o menos 29 Años, su Padre, en Parte debido a sus Quejas y en Parte debido a sus Propias Reflexiones, las Relevó de este Deber. ¿Qué hay en Todo Esto, sino lo que suele hacerse por lo Común, a saber, exigir a un Niño que lea lo que Él o Ella no Entiende apenas, y de lo cual recibe poco Placer, como ocurría con estas Muchachas cuando leían su [*his*] Latín, su Griego, su Hebreo, etc.? (Richardson, 1965: 228)

Richardson (1965: 228), entonces, argumenta a favor del *Padre*:

> Pero admitiendo que fuera Duro; Consideremos al Padre, Atendamos algo a sus cuitas. He aquí un Anciano, Ciego, Enfermo, casi Arruinado, Afligido, con una gran Necesidad de Socorro por parte de Aquellos de los cuales tenía razón para Esperarla, y de cuanto Consuelo pudieran Proporcionarle, el Mayor de los cuales era Leer y Escribir para él. Él no estaba en condiciones de contratar a una Persona para Atenderle en todo momento, como podían hacerlo sus Propias Hijas, o, si lo hubiera hecho, habría disminuido la Provisión de su Familia.

Y, en fin, insiste en la idea de que los trapos sucios han de lavarse en casa:

> Uno no acabaría nunca si se metiese en Asuntos de familia, pues en éstos resulta Imposible reunir Materiales que hayan sido Suficientemente Comprobados, y será Impertinente, y Negligente de sus Propios Negocios, quien entre a husmear en ellos (Richardson, 1965: 229 – 230).

Además Jonathan Richardson (1965: 229) asegura que Deborah, aquella hija que había

> Servido Así a su Excelente Padre en su Desgracia, no Expresó Malestar alguno, que yo haya oído, cuando hablaba de los Asuntos de *Milton* a los muchos que se acercaban a ella últimamente para preguntarle por él; al Contrario, hablaba de él con gran Ternura; en particular, me han contado que dijo que era una Compañía Deliciosa, el Alma de la Conversación, y ello debido a su Fluido Dominio de los Temas, y a una Alegría y a un Saber Estar llenos de Sencillez. No puedo dejar de relatar un Ejemplo de la Ternura con que lo Recordaba. Le mostraron, después de otros que fingían ser suyos, el Retrato a Cera que tengo yo de él. Cuando le enseñaron aquéllos, y le preguntaron si recordaba que el rostro de su padre fuera así, decía, No, No. Pero cuando le Mostraron Éste, Transportada, exclamó, "¡es Mi Padre, es mi Querido Padre! ¡Lo estoy viendo! ¡Es Él! Y luego se echó las manos a la Cara, ¡Es el mismo Hombre! ¡Aquí, Aquí…!"

Richardson (1965: 279), más adelante, se refiere de nuevo a Deborah, "aquella Hija, que hace pocos años era Tan Visitada y Aumentada por Amor a su Padre, y por la Parte que Ella tuvo en la Producción de *El Paraíso Perdido*, Escribiendo y Leyendo para él", diciendo que le había informado sobre un punto de su vida que estaba investigando. En efecto, Deborah Clarke murió en 1727. Addison la visitó y le regaló "un monedero lleno de guineas", y la reina Carolina le dio cincuenta libras (Darbishire, 1965: 344).

Jonathan Richardson, en fin, admiró la "pequeña Monarquía Patriarcal" que gobernaba rectísimamente John Milton, el severo imperio con que ordenaba su Casa. Que sus hijas tuviesen que leer para él libros en lenguas que no entendían le pareció disculpable, dadas las circunstancias. Y el cariño con que Deborah recibe el retrato de su padre dejaba ver que no le guardaba ningún rencor, y sí mucho amor. En todo caso lo que

tuviera el poeta con sus hijas es materia, repite una y otra vez, privada, que a nadie importa.

Según Thomas Birch

En el *Relato de la Vida y Obras de Mr John Milton* que el Dr. Thomas Birch escribió en 1753 vemos que el poeta, según recordaba Deborah, solía hacer que sus hijas le leyeran muy a menudo a Isaías, Homero y las *Metamorfosis* de Ovidio, y ella todavía podía decir de ovillejo muchos de sus versos (Darbishire, 1965: 343).

I. 10. 5. d. Malas hijas

A John Milton lo decepcionaron sus hijas. Dictó a su hermano Christopher, abogado, un testamento nuncupativo. En él las juzga y, póstumamente, las castiga:

> La parte que me debe Mr. Powell, el padre de mi difunta esposa, la dejo a las malas [*unkind*] hijas que tuve con ella (…): pero lo que quiero decir es que no tendrán ningún otro beneficio de mi hacienda que la dicha parte, y lo que he hecho, además, por ellas, puesto que no han cumplido su deber conmigo [having been very undutiful to me]. Todo el resto de mi hacienda lo dejo a disposición de Elizabeth, mi amante esposa.

Sus hijas negaron la autenticidad de estas últimas voluntades, dictadas de palabra, que su viuda intentaba defender. Cuando el caso fue presentado ante los tribunales y Christopher fue interrogado, declaró que su hermano se había "quejado, pero sin pasión, de que sus hijas habían sido malas [*unkind*] con él, mientras que su esposa había sido muy buena con él y lo había cuidado [*very kind and careful of him*]", que los últimos cuatro o cinco años las hijas no habían vivido con su padre, y que "en ocasiones anteriores le había oído quejarse de que, sin mirar que era ciego, no se les había dado nada abandonarlo [they were

careless of him being blind, and made nothing of deserting him]" (Darbishire, 1965: l – li).

La versión de Richardson (1965: 229) es muy contraria a Deborah. En ella es *hija traviesa*, y *atravesada*, de entremés, y Milton *padre trágico*, que sufre la doble falta de su hija: "Se ha dicho que Esta Hija, no sólo le retiró su Asistencia en la Lectura etc., sino que se fugó a Irlanda, donde se Casó, no sólo sin el Consentimiento de su Padre, sino sin que él lo Supiera siquiera" (Richardson, 1965: 229).

El Dr. Thomas Birch escribió en 1753 *An Account of the Life and Writings of Mr John Milton* como prefacio a *A Complete Collection of the Historical Political and Miscellaneous Work*. Entrevistó a Elizabeth Foster, la hija de Deborah, y vio la Biblia que había heredado de su madre, donde estaban anotados, de mano de Milton, los nacimientos de sus hijos (Darbishire, 1965: 336 – 337). John Milton se casó con su tercera esposa, Elizabeth Minshull, en 1663. Anne tenía dieciséis años; Mary, catorce; Deborah, once. Según le dijo Elizabeth, las hermanas no fueron felices en aquella nueva casa, y su madre, asegura, se marchó para huir de su madrastra. La nieta contó además cómo "mantenía a sus hijas a gran distancia, y no les permitía que aprendieran a escribir, algo que él juzgaba innecesario para una mujer". Citando al Dr. Ward, que había hablado con Deborah, Birch abunda en la miseria de John Milton, que acostumbraba a decir en presencia de sus hijas que "una lengua era suficiente para una mujer" (Darbishire, 1965: xlix – l).

Otro testimonio significativo es el de Elizabeth Fisher, que sirvió en casa de Milton. Dijo que sus hijas, "confabuladas, aconsejaban a la criada que le sisara en el mercado, y le robaron algunos de sus libros, y hubieran malvendido el resto a las traperas [the dungwomen: las estercoleras]" (Darbishire, 1965: lii).

Se le malearon sus secretarias, sus familiares, sus cómodos lazarillos. No quisieron ya ser sus ojos, ni sus manos. Ni leerían más aquellas lenguas extrañas, que no comprendían, lenguas del *padre*, ni cogerían al dictado sus entusiasmados versos. Soñaban Mary y Deborah arruinar lentamente a su padre, vaciar su biblioteca en el muladar. Antígonas torcidas, lo

desampararon, y pasó solo con su mujer sus últimos años. Deborah, *hija* de comedia (pero ésta no acaba en perdones generales y baile) se casó en Dublín, a espaldas de su padre, con un mercero. Tampoco acompañaron a John Milton en el tránsito, no amortajaron, lloronas, su cadáver, no fueron sus psicopompas: "No he podido descubrir qué Hijas tuvo junto a él a su Muerte" (Richardson, 1965: 277).

El poeta ciego las desheredó, maldiciéndolas, que lo habían descuidado.

I. 10. 5. e. Comentarios

¿Qué significa que Anne, la mayor, naciese "brava", perfecta, y que por negligencias de sus padres, o por su naturaleza, se mustiase así? Su vaga invalidez, sus dificultades con el lenguaje, la incapacitaban doblemente como *hija* de aquel poeta ciego y, en ese sentido, son síntomas histéricos. La *historia* de Anne (la que la cuenta) vale tan poco que se *pierde*.

A John Milton el mundo inmediato se le había ido despintando, hasta desaparecer. Ciego, sólo con la lectura podía representárselo, y escribir le permitía crear otros nuevos. Enseñó a Mary y a Deborah a leer sus libros en aquellas lenguas extrañas, pero no quiso que supieran qué decían. Y cuando le dolían los pezones, y reventaban sus ubres, hinchadas de poesía, las llamaba, para que lo ordeñasen, ¡enseguida, enseguida!, y vaciaba en el cubo paraísos de cuento.

Cuando Mary y Deborah se quejan, y se querellan, que no quieren leer así para su padre, que no quieren copiar al dictado sus versos, están diciendo que no quieren ser *hijas* así. Recitar a Homero, a Ovidio, a Salomón, a Dante, observar, en el rostro de su padre, la emoción de su poesía, y saber que a ellas les estaban vedados aquellos mundos. Ellas pedían ¿qué? *Conocer* el hebreo, el griego, el latín, el italiano, poder descifrar aquellas palabras que sonaban limpísimas en sus bocas pero cuyo significado se les escondía, se les prohibía. Comprender la palabra del *padre* (y de los *padres*). John Milton las castigó apartándolas de ella, echándolas de su despacho, feminizándolas, normalizándolas. Y Mary y Deborah se

volvieron sus demonias, ángeles rebeldes que buscaron arrasar su biblioteca y dejaron de guiar al padre ciego por su cuerpo, por la casa, por el mundo, por los papeles.

I. 10. 6. Papá en casa, y en sus sueños

Olivia Harris (1985: 47) escribe cómo la ausencia de su padre "estructura la casa tanto como su presencia; su posición, en ella, es sagrada. Para mí, hasta hoy, mi padre ocupa un lugar similar en mis sueños". Él "todavía merodea en sus orillas, interviniendo rara vez de manera directa, pero marcando sus confines, actuando como principio organizador". Por ahí anda Doris Lessing (1985: 66), cuando dice que "utilizamos a nuestros padres como sueños recurrentes en los que entramos siempre que lo necesitamos".

I. 10. 7. Trabajos de Antígona

> Y cuando lo tuvo bajo sus manos, y fue a desnudarlo y a lavarlo, le pareció que estaba haciendo algo terrible e impío; se puso a hacerlo toda colorada, y con manos temblorosas y torpes. <<Tu madre lo hace mejor>>, le dijo él con dulzura…[54]

Es el trabajo de Antígona. La hija es la única compañía segura del anciano viudo. Es su lazarillo (sus ojos, su bastón). Es su enfermera (atenderá su cuerpo estropeado). Embalsamará su cadáver. Será su psicopompa. Guardará sus cosas. Cuando se hizo mujer papá dejó de sentarla en sus rodillas, la apartó como pudo de sus sueños. Ahora, de nuevo, podía tocarlo: estas acciones amorosas últimas sí se las permitían. Cuando él compara sus sucedáneas caricias con las verdaderas de su esposa, ella se sonroja, claro.

---

[54] May Sinclair, *Life and death of Harriet Frean*, Virago, 1980. Citado en Owen (1985: 164).

I. 10. 8. Tu hija, de lilith

> …Eso no es lo que yo quiero. (…) Nadie puede negarnos. Nuestros deseos son tan viejos y poderosos como la tierra. Son también tus deseos. Si los niegas, morirás. Si no nos nutre tu amor, nos nutriremos de tu cadáver. No tengas miedo. (…) Tus deseos y los míos permanecen escondidos. Nos esconderá el deseo escondido, silencioso, secreto, jamás expresado. (…) Te perseguiremos. Somos tu hija, tu alma. Te saltearemos en la noche, y por la tarde. Nosotras somos tu salvación. Te tendremos. Te descubriremos. (…) Tu poder no vale nada. Chillará, se derretirá, explotará al calor de nuestro deseo, y del tuyo.[55]

Dinah Brooke dibuja a esta hija, lilith, empusa, lamia, serrana de su padre. Sólo ella conoce, y dice, su deseo, y el deseo que él no osa conocer, ni decir. Y exige su cumplimiento.

I. 10. 9. Aprensiones

> Cuando ella vio sus ojos, y el miedo agazapado en ellos, sabía que no debería haber dicho nada…pues era como destrozarle la vida. Una feroz ansia de protegerlo la inundó. Supo de pronto que tenía que arrullarlo con mentiras. Levantó despacio una mano para calmarlo y dijo suavemente, <<Yo…lo siento, papá…No quería…asustarte… No era…nada.>>[56]

¿No era…nada? Sí que era algo. Pero ¿qué era? ¿Qué puede decirle una hija a su padre, que lo llene de miedo, que lo rompa? Lo que *es* ella, lo que *es* él. Lo que *quiere* ella, lo que *quiere* él.

---

[55] Dinah Brooke, *Games of Love and Death*, Cape, 1976. Citado en Owen (1985: 193).
[56] Paule Marshall, *Brown Girl, Brownstones*, Virago, 1982. Citada en Owen (1985: 75).

I. 10. 10. "I ran away, and kept running, but never left."

Judith Butler (2001: 168), apoyándose en Melanie Klein, explica que el *yo* se consolida desde la melancolía, "en el llamado desenlace del complejo de Edipo. Sin un duelo por los objetos primarios no hay modo de *escapar del círculo mágico de la familia*". Pero la *hija*, ¿alguna vez consigue salir de aquel país encantado? "Él me tenía hechizada… (…) Al final, no pude soltarme. Huí corriendo, corría y corría, pero nunca me marché" (Maitland, 1985: 25 – 26). Hay una deuda que nunca se salda. "Pago y pago y pago. (…) Pero, al final, las hijas no pueden pagar todo lo que deben" (Maitland, 1985: 27).

II. El *padre* y la *hija* en el Refranero

II. 1. Semiótica

"Los mitos", dice Roland Barthes (1993: 154 - 155), "tienden hacia los proverbios", se despliegan hasta cubrirlos bajo su manto. La naturaleza mítica, en el sentido barthiano, del refrán, se funda en su "universalismo" (lo que dice vale, dice, en todas partes), en su "apariencia de eternidad", que "entierra las huellas de su producción" (lo que dice vale, dice, desde el comienzo), en el parental y "brusco *porque sí* [su cursiva]" con que rehúsan explicarse, y en "el *sentido común* [su cursiva], esto es, la verdad, cuando ésta se detiene ante el orden arbitrario de quien la pronuncia".

Yo no distinguiré, como Barthes, los "refranes populares", que representan "el lenguaje de una humanidad que se está haciendo, no de una que ya es", de los "aforismos burgueses", que "intentan revestir un mundo que ya está hecho", y sancionarlo (así debe ser) y bendecirlo (y está muy bien que así sea). Creo que los refranes (pero sirve para el Arte todo) operan a la vez de las dos maneras, fabricando a un hombre (aquí, al *padre*, y a la *hija*) que nunca se acaba de hacer, y confirmándolo como cosa hecha, terminada.

II. 2. Gnómica

Según Covarrubias adagio "es lo mesmo que proverbio, conviene a saber, una sentencia breve, acomodada, y traída a propósito, *recibida de todos*, que se suele aplicar a diversas ocasiones". Esto "es propiamente lo que en castellano llamamos refrán". La voz *dicho*, otro sinónimo, señala su predominio oral. Más seria es la sentencia, "dicho grave, y sucinto, que encierra doctrina, o moralidad, digna de notarse" (*AUT*). Pero el refrán utiliza, además, recursos poéticos que refuerzan su contenido y facilitan su memorización y repetición.

Los refranes son ¿las frutas de donairosos particulares, obra lentísima de un villorrio, de una nación, de una raza, destilación espontánea del espíritu de la especie? Como otros productos del *folklore*, como las cancioncillas populares o los cuentos de hadas, los refranes son "hijos expósitos, sin padres conocidos" (Martínez Kleiser, 1989: xiii), pero es su adopción por el común, el ser criatura "recibida de todos", lo que les otorga una importancia especial. El éxito de su recepción, sus distintas versiones y traducciones hacen de ellos textos de mucho momento.

Y ¿qué dice el refranero de los refranes?

El bulto de ellos defiende su tino. "No hay refrán que no sea verdadero" (54.620)[1]. "Cien refranes, cien verdades" (54.622). "Quien habla por refranes es un saco de verdades" (54.626). "Refranes que no sean verdaderos y febreros que no sean locos, pocos" (54.627). Los más prestigiosos son del tiempo de Maricastaña: "Los refranes de los viejos siempre salen verdaderos" (54.629). "Refrán de los abuelos es probado y verdadero" (54.630). "Refrán viejo, nunca miente" (54.634). Alguno, díscolo, desniega a su masa: "Gente refranera, gente embustera" (54.671).

Otros los elevan al sagrario. *Ecce* Su Palabra inspirada. En estos casos, acostumbran a subrayar el prestigio de sus largas barbas y abolengo. "Los refranes viejos son profecías" (54.635), "evangelios pequeños" (54.636). "Refrán de los abuelos, breve evangelio" (54.637). "Refrán de tiempo remoto, evangelio corto" (54.638). "Refranes antiguos, evangelios chicos" (54.639). "Refranes heredados, evangelios abreviados" (54.640). Son "evangelios chiquitos" (54.641), "hermanos bastardos del Evangelio" (54.642). Sanan, por tanto, las almas de quienes los siguen.

Poseen, además, un carácter práctico: "Todos los refranes trabajan" (54.646). Nos adelantan con mayor facilidad que la ciencia escrita: "Más vale un refrancete que libros siete"

[1] Sigo la numeración, cuando lo saco de su *Refranero*, de Martínez Kleiser (1989).

(54.650). Sirven para remediarnos en nuestros "apuros y afanes" (54.644), aconsejan al "solo y desfavorecido" (54.643). Y su utilidad se extiende a la villa, a la República, al mundo: "Con un refrán puede gobernarse una ciudad" (54.656). "Si los refranes fueran ley que se cumpliera, mejor el mundo anduviera" (54.658).

¿Conocen su origen? Son como guijarrillos que, después de rodar tiempo abajo, Historia abajo, *historias* abajo, se crían, espléndidos, en nuestras orillas. Algunos otorgan su engendramiento a hombres de ingenio y calidad, aunque los recoja y continúe el pueblo ("En boca del vulgo andan los refranes; pero no salieron de bocas vulgares" [54.647]), pero lo normal es que los hagan descender de "pobres" (54.622), de "segadores y gañanes" (54.668), de hombres de "poca carne en el puchero" (54.670). Son, lo hemos visto, los más, y los que más valen, "antiguos", "viejos", cosa de ancianos, o de ancianas, "heredados". A veces apuntan a nuestros oscuros principios: vienen "de tiempo remoto" (54.638). Se formaron como nosotros, junto con nosotros, y participan de nuestra sustancia: "Coplas y refranes, del polvo nacen" (54.659).

Tienen, pues, la *autoridad* del axioma ("principio y proposición clara, que no necesita probarse, por ser constante y notoria" [*AUT*]), de lo sabido, y dicho, desde siempre, y para siempre. Sobre ella afirman su realidad, se instituyen como rumbeadores nuestros, asegurándonos en todo paso. Los refranes, entonces, dicen lo que somos, y dicen lo que tenemos que ser, y dicen lo que pueden decir, y dicen esto y su contrario, reflejan, en el caso que nos ocupa, puntos de vista variados, el del *padre* bruto, el del manso, el de sus *hijas* domesticadas y gamberras.

II. 3. *padres* e *hijas* paremiológicos

II. 3. 1. "¿Hay hijo o hija?"

Preciosa aguardaba impaciente las averiguaciones de su abuela sobre las partes de su galán: "Y ¿qué hay, abuela? (…) *¿Hay hijo o hija?*" "Hijo, y muy lindo…"[2] Con la frase "¿Tenemos *hijo* o *hija*? (…) se pregunta en los negocios dudosos, por el buen o mal estado de ellos. Lat. *Quia rei bene vel male habemus*" (*AUT*). Por ahí tiran otros dichos. "Mala noche y [encima] parir hija" (*AUT*). "Cuando nace hija, lloran las paredes de la casa" (30.525). "Guayas [¡Ay!], padre, que otra hija os nace" (30.527). "¿Tenemos hijo o hija?" (*AUT*) Lo pregunta el padre, con miedo de que sea niña. La Biblia también prefiere chico. En su *Eclesiástico* (XXII, 3) Jesús Ben Sirá avisa que las hijas nacen para "confusión" o *pérdida* del *padre*.

Otros refranes comparan más despacio las suertes que trae el tener nene o nena. Casi todos son parciales con el varoncito. "Nazca mi hijo varón, aunque sea ladrón" (30.441). "Las hijas son nacidas [liendres], y los hijos son nacidos" (30.553). "El hijo harto y rompido, la hija hambrienta y vestida" (30.439). "Tres hijos, tres castillos; tres hijas, aljofifas [paño basto para fregar el suelo]" (30.538). "Mi hijo verná barbado, mas no parido ni preñado" (30.440). La hembra, entonces, adelgaza la hacienda, y estropea el Nombre-del-Padre. Vale más que ella el peor macho.

II. 3. 2. "Una hija, una maravilla"

Dos refranes de Villar del Arzobispo, en la provincia de Valencia, que dijeron en mis aulas sus mujeres, favorecen, en cambio, a la muchacha. "Los hijos levantan las casas y las agachan; las hijas, las igualan." "Más vale una hija puta que un hijo canónigo." Otro canta el oficio de Antígona: "La hija y la heredad, para la vejedad" (30.517). Viva la hija, bastón, ojos y paños de su padre, su enfermera y psicopompa. Otro aún aúpa a la hija hasta los cuernos de la luna, sin condiciones: "Una hija, una maravilla" (30.516).

[2] Miguel de Cervantes, *La gitanilla*. En Cervantes (2001: 64).

II. 3. 3. Casas felices

La venturanza de la Casa (señalada por su puerta), que es la de su amo y señor, la trae la retención perpetua de la hija. Sólo llegará si la *tiene*, para siempre, el *padre*. "Bendita sea la puerta por do sale la hija muerta" (30.550). "Dichosa la puerta por donde sale la hija muerta, y desdichada, por donde sale la hija mala" (30.551). La tristeza del *padre*, su *pérdida* enorme, el día de la boda de su *hija*, se dice así, así, así: "Hija casada, hija apartada" (40.155). "Hija desposada, hija ausentada" (40.156). "Hija desposada, hija enajenada" (40.153).

II. 3. 4. Ansiedades del padre

Fatigan las hijas, en general, y celarlas causa grandes desasosiegos, pues ellas soportan la honra del padre. "Sufriré hija golosa y albendera, mas no ventanera" (*AUT*). "La hija y la pera, en la faltriquera" (30.556). Ello se debe a que, si se tuercen, arruinarán su Casa. "Hijas aviesas, para sus padres purgatorio en tierra" (30.549). Con éstas, no hallaremos otro vado para nuestra salvación (o, por lo menos, para nuestra comodidad) que el de acabarlas: "La hija que no ha de ser buena, siete estados so la tierra" (30.552).

II. 3. 5. Matrimonio

II. 3. 5. a. Tecla

El matrimonio de la hija marea al padre. "Hija de casar, muela de quitar" (40.146). "Peor es la moza de casar que de criar" (40.168). "Casa al hijo cuando quisieres, y la hija cuando pudieres" (40.174).

II. 3. 5. b. En sazón

La hija, en edad de casar, amenaza con derribar la casa que la conserva entera, con reventarla. Su deseo la desborda, no se contiene: "Hija casadera, hija rabiadera" (38.931). Está madura, y quiere caerse del árbol. "Madre, quiérome casar; que ya alcanzo el vasar" (38.871). "Padre mío, casarme quiero, que a la chimenea llego" (38.874). Peligra ella: "Casadme, padres, casadme; que el cuerpo se me arde" (38.885). Zozobra la empresa familiar. "Madre, si usté no me casa, con el culo tumbo la casa" (38.896). "Si mi padre no me casa, yo seré fuego, yo seré brasa, yo seré escándalo de mi casa" (38.897)

II. 3. 5. c. Dote

"Ajuar, de madre; y rentas, de padre" (39.254). El ajuar es "lo que la mujer lleva cuando se casa, así de su persona como del adorno y servicio de su casa, el oro, plata y joyas", pero rectamente "hase de entender fuera de lo que es dinero o moneda y raíces" (COV). Esto lo va juntando la *madre*, será su legado, no sólo material, sino cultural. La dote, en cambio, es la hacienda que el padre junta para dar a su hija en matrimonio. Entre el ajuar y la dote, su familia se arruina. "Hija de casar, nave de encargar" (40.147). "Más vale el hijo en la horca que la hija en la boda" (40.148). "Deshacer casa por hacer casa" (40.150). "Hija que casas, casa que arrasas" (40.152). "Hija casada, casa empeñada" (40.151). "Hija desposada, alhaja enajenada" (40.154). Ahora bien, es posible a veces "dar o tomar la mujer en camisa", es decir, "tomarla sin dote, sin darle el Padre cosa alguna para el matrimonio" (*AUT*). Y, en las ocasiones más favorables, paga el novio: en Villar dicen, o decían, que "el que quería la burra, tenía que aparejarla". De todos modos, "por ajuar colgado no viene hado", o sea, que "si no está arriba que las hijas se casen de más está la prevención del ajuar" (*AUT*).

II. 3. 5. d. La ocasión

Hay que casar a la hija enseguida, antes de que se den las muchachas por su cuenta y riesgo. “Doncellas, cásenlas sus padres antes que se casen ellas” (40.181). Para ello, no conviene encerrarlas, sino pasearlas mucho. “Doncella muy recluida, no se casará en la vida: aire necesitan, aire, y que las vean los galanes” (40.201). “Doncellas y yeguas, requieren feria” (40.202). “Para casallas, meneallas” (40.203).

II. 3. 5. e. Elección de esposo

El padre ha de casar a su hija con urgencia, que aprietan calores y podría extraviar su honra. Y sin pararse a averiguar las calidades del novio. “La hija a quien la pidiere, el hijo se mirará a quién se dará” (40.177). “Cuando a la hija le viniere su hado, no aguardes a otro mercado” (40.180). Y es que la niña, si dejasen que eligiese, fallaría: “La mujer es como la loba en el escoger” (38.977). Por eso se conformará con lo que trate su padre. “Bien o mal, casado me han” (38.861). “Bien o mal, casarnos han, ora sea con Pedro, ora sea con Juan” (38.879). “No te cases con tu voto: mira lo que dice el otro” (38.849). “El leño y el marido no es escogido” (38.978). “Lino y marido, nunca es escogido” (38.979).

Algunos refranes aconsejan la endogamia controlada, que aprovecha económicamente y cohesiona a la aldea. “Con buen vecino casa tu hija, y vende tu vino” (39.078). “El hijo de tu vecino, quítale el moco y cásala con tu hija” (39.081). “Aunque tuerta, de la puerta” (39.087). “Mujer y bestia, de la tierra” (39.090).

Otros, en cambio, piden que el matrimonio sea por amor, y que se negocie con tiento, atendiendo a la inclinación de la muchacha. Reprochan al *padre* prisas y precipitación: “Buscas buen caballo para tu yegua, y das tu hija al primero que llega” (40.211). Recomiendan que los novios se conozcan y se quieran. “Para unirme a Pedro, fuerza es conocerlo” (38.982). “A cada uno toca escoger la cuchara con que ha de comer” (38.936). “El casamiento y el buñuelo quieren fuego” (39.170). “Casar, a gusto; vestir, al uso” (38.835). “Casada a la fuerza, no es mucho que se tuerza” (40.220).

II. 3. 6. Tesoro

La *hija* es lo que *tiene* el *padre*, su tesoro. Un derivado suyo, que significa cada porción de una herencia, se usa a veces para indicar la pérdida mayor. Así, “empeñar (*o* dejarse) la hijuela” es “gastar hasta el último céntimo”, y “sacar la hijuela [a alguien]” es “sacar[le] hasta el último céntimo” (*Diccionario fraseológico documentado del español actual*).

II. 4. Conclusión

Lo que el *Refranero* ha *dicho*, y dice todavía, sobre padres e hijas, y lo mucho que calla, establece, con su poderío, el *relato tipo*, una *versión autorizada* que, no obstante, aparece agrietada por la naturaleza misma de la creación, y transmisión, de sus decires, que no consigue controlar. Son todos los refranes, desde luego, verdaderos, en el sentido de que descubren algo de lo que este padre, y éste, y éste, esta hija, y ésta, y ésta, perciben de lo que hay entre ellos.

El *padre* y la *hija* de los refranes abren esta Enciclopedia por su antigüedad (remotísimos, nacieron, como nosotros, con nosotros, “del polvo”), porque vienen en el baúl de la primera *Casa*, que ha viajado por los siglos de los siglos, como uno de sus bienes muebles. De él se habrán caído, en las mudanzas, muchos; en él van metiendo, continuamente, otros. Todos son hijos de un momento, de un lugar; todos perduran, y se extienden. Son productos de nuestra historia, sus excrecencias, y a la vez la van construyendo.

III. Institución de la *hija*, y del *padre-de-la-novia*, en seis ensayos tardomedievales y del Renacimiento

III. 1. Prólogo

En este artículo voy a analizar cómo en seis librillos se intenta *instituir* ("*enseñar* o *instruir*", pero sobre todo "*establecer* o *fundar*" [*AUT*]) a la *hija*, y al *padre-de-la-novia*, cuadrados, cabales. Los digo por orden cronológico: *Lo libre de les dones* (ha. 1388), de fra Francesc de Eiximenis[1]; el *Corbacho* (escrito en 1438), de Alfonso Martínez de Toledo[2]; la *Vita Christi* (publicado en 1497) de Isabel de Villena[3]; *De Institutione feminae christianae* (1523) y *De officio mariti* (1529), de Juan Luis Vives[4]; y *La perfecta casada* (1583), de Fray Luis de León[5].

Son todos ellos enquiridiones, fáciles de traer entre las manos (*AUT*), y que declaran su intención didáctica, (de/re)formadora. Lo que tienen estas seis obras en común, y que las distingue del grueso de los textos que estudio en este trabajo, es que no son fingimientos, fábula, sino ensayos; no se disimulan detrás de la apariencia de ficción: des/caradas (sin máscara) manifiestan, desde su género, que no son cuento, ni teatro. Valga como ejemplo esto del Arcipreste de Talavera, donde hace hincapié en que su *Corbacho* no lleva la careta de lo engañoso, de lo inventado: "Non es esto corónica nin istoria de cavallería, en las quales a las vezes ponen c por b; que esto que dicho he, sabe que es verdad" (cap. XXXVII, 142).

Por otra parte, *su doctrina es*, a la fuerza, *opinión*, y no necesariamente reflejan la ideología dominante, o tienen como propósito diseminarla, empleándose de sumisos voceros suyos. Ésta, en todo caso, no era una sola, o común a los cinco

[1] Lo citaré dando el capítulo, el volumen y la página.
[2] Citaré la Parte, el capítulo y la página.
[3] Las citas son de la edición de Albert-Guillem Hauf i Valls (1995). Doy el capítulo y la página.
[4] Juan Luis Vives, *Formación de la mujer cristiana*. Cito la traducción de Lorenzo Riber (1947). Doy el Libro, el capítulo y la página. Juan Luis Vives, *Los deberes del marido*. Cito el capítulo y la página.
[5] Cito de la edición de Joaquín Antonio Peñalosa (1999). Doy el capítulo y la página.

escritores. ¿Cómo podía serlo? Cada uno de ellos se ha hecho (se ha contado) en una *Historia*, y en una *historia* privada, muy distintas. Entro en ellas.

Fueron concebidos, *El carro de las donas*, todavía en plena Baja Edad Media; cuando ésta se hallaba estertorosa, el *Arcipreste de Talavera*; como acompañando el parto del Renacimiento, la *Vida de Cristo*; en sus albores fecundísimos, las dos guías del valenciano; y en su otoño dorado, la de Fray Luis.

Francesc Eiximenis nació en Gerona entre los años 1330 y 1335, se ordenó diácono en 1351, realizó "un largo viaje de estudios en los centros del franciscanismo en Italia, Francia e Inglaterra" y, en 1374, se doctoró en teología por la universidad de Tolosa de Llenguadoc. Dedicado a partir de entonces a la enseñanza, la predicación y la escritura regresó a Barcelona, pasó a Vic y luego, a principios de 1383, a Valencia, y allí debió de escribir *Lo libre de les dones* hacia el año 1388 (Wittlin, 1981: I, xi – xiii). Murió, con los títulos fantásticos de patriarca de Jerusalén y obispo de Elna que le acababa de otorgar el Papa Luna, en 1409. Si Eiximenis pertenece, por su generación, a la Edad Media, en su obra ya hay rasgos que apuntan hacia el Renacimiento (Wittlin, 1981: I, xxvi – xxvii).

Alfonso Martínez de Toledo (1398 – 1468) se tituló Bachiller en Decretos, y tuvo ración o prebenda en la catedral de su ciudad natal "desde 1415 hasta por lo menos 1418". Entre 1420 y 1430 permaneció en la Corona de Aragón. En Cataluña se hizo "'familiar' del séquito del Cardenal San Sixto (Juan de Casanova)", y en calidad de tal pasó en Roma casi dos años (1431 – 1433), "acumulando beneficios en las iglesias de Castilla". Allí "sin duda experimentó directamente el ambiente humanístico italiano". Por problemas políticos tuvo que regresar a Toledo, donde su "suerte (...) se mejoró". El Arcipreste de Talavera "fue un hombre importante, respetado y amparado por poderosos nobles castellanos y aragoneses", y desde su vuelta a Castilla "recibió la protección del mismo rey" (Gerli, 1998: 15 – 19). Su *Corbacho*, "es un tratado, o una manifestación vernácula del *tractatus* medieval" (Gerli, 1998: 20). "Temática e ideológicamente, Martínez se alía con las principales corrientes didácticas medievales." Su misoginia, que impregna (y pringa)

el libro, aunque adelantada en el ámbito castellano, es vieja en Europa. Sólo formalmente, en los *exempla*, la viveza de su lenguaje convierte la obra en "un eslabón importante entre la prosa pedagógica medieval y la literatura moderna" (Gerli, 1998: 32 – 33).

Juan Luis Vives pasó su infancia y adolescencia en Valencia (1493 – 1509). Fue hijo de conversos muy perseguidos por la Inquisición. Tras la muerte de su madre, y para alejarse de aquella atmósfera sofocante, Vives se fue a estudiar a la Universidad de París (1509 – 1514). En el otoño de 1514 se estableció en Brujas (1514 – 1523), que será su segunda patria. Allí fue preceptor de Guillermo de Croÿ, obispo de Cambrai, hasta la muerte de éste en 1521. Desde 1519 enseñó en la Universidad de Lovaina, en el *collegium castrense*. En 1523 cruzó a Inglaterra, donde fue consejero de la reina doña Catalina de Aragón y tutor de su hija María, la princesa de Gales, y se incorporó además al Colegio del *Corpus Christi* de Oxford. No obstante, cuando se opuso al divorcio de Enrique VIII fue encarcelado y desterrado, y el año 1528 regresó a Brujas. Alrededor de estos años ingleses escribió *La formación de la mujer cristiana* y *Los deberes del marido*. La vida y la obra de Juan Luis Vives fueron, desde luego, las de un humanista completo.

La que llamaron en el siglo Elionor de Villena y tomó luego, con el hábito de franciscana, el nombre nuevo de Isabel, fue la hija natural de un mago estrafalario, y quedó huérfana en 1434, a los cuatro años de edad. Protegida de la reina María, entró en el convento valenciano de las clarisas a los quince años, y fue su abadesa desde 1463 hasta su muerte, en 1490. Su *Vita Christi* fue publicada póstumamente, en 1497.

Fray Luis de León nació en Belmonte de Tajo en 1527. Estudió primero en Madrid y Valladolid, y desde 1541 en Salamanca. Allí, en 1543, entró en el convento de San Pedro, y al año siguiente profesó como fraile agustino. Continuó sus estudios en Alcalá, Soria y Toledo, y en 1560 se graduó de licenciado y maestro en teología. Ganó varias cátedras, y padeció cárcel cinco años, desde 1572, después de atreverse a traducir y glosar el *Cantar de Cantares*. En 1583 publicó *La perfecta casada*. Su poesía circuló manuscrita hasta que, en

1631, la dio a la imprenta Quevedo. Murió en 1591. Fray Luis de León también fue, de otra manera que Vives, el hombre entero del Renacimiento, humanista acabado. Así lo retrató, en 1599, Francisco Pacheco (1953: 14).

Nacieron estos manuales en los años que he dicho, y fueron hijos, por tanto, cada uno de su tiempo, pero cumplieron su función generativa, engendrando a *padres* y a *hijas*, construyéndolos sobre sus plantillas, más allá de su época, y de su cuna. Por ese motivo me detengo algo, al estudiar cada obra, en su difusión, para comprobar en qué medida pudieron extender su influencia. Puede decirse, en general, que su etapa más fecunda llegó hasta bien entrado el siglo XVI. Sólo el libro de Fray Luis de León continuó enseñando a las novias a hacerse casadas perfectas hasta hace poquísimo. Relacionado con esto cabe notar (Navarro, 1993: 17) que precisamente por estos años, gracias a la imprenta, a una industria de distribución del libro emergente, y a una mayor alfabetización, se multiplican los lectores, y además se empieza a leer de otro modo, en silenciosa soledad, y con mayor comodidad. Aquí hace al caso ver a quién se dirigen, a quién pretenden rectar, orientar... Suelen tener un destinatario explícito, interno, inmediato, y otro público más amplio, sobreentendido, como esperando en la puerta.

También señalaré (que importa mucho saberlo) desde qué puestos ("empleo, dignidad, oficio o ministerio": *AUT*), posiciones, o posturas, escriben sus autores. Son, primero, para nosotros, eso: autores, escritores. En segundo lugar, todos ejercieron, de un modo u otro (aunque sea desde el panfleto), el magisterio. Y todos, menos Vives, pertenecieron a la Iglesia, de forma que el suyo es, casi, mester de clerecía. He querido que la palabra de Isabel de Villena llegue la última, para contestar a la de los cuatro hombres.

Y me refiero asimismo a las fuentes en que beben, porque ese prestigio que ellos tienen reconocido (por sus títulos, indicadores de su valor), lo refuerzan apoyándose en el del Libro (si "está escrito" Allí, Amén), en el de los Padres / Doctores *autorizados* para leerlo, y en el de los clásicos griegos y romanos, que, cuando coincide con la doctrina cristiana, la naturaliza, volviéndola universal e intemporal. Como afirma Quint (1983: 4) "la ejemplaridad, en el Renacimiento, es una

calle de doble sentido". Por un lado apunta hacia adelante, propone (ordena) que se haga esto o aquello; "por el otro, se ancla, junto con su autoridad y peso prescriptivo, en el pasado": así modela nuestro futuro sobre los textos y las *vidas* del pretérito que la cultura, en cualquier hoy, sanciona como imitables.

III. 2. Fra Francesc Eiximenis, Lo libre de les dones

III. 2. 1. Introducción

III. 2. 1. a. Perejiles

Fra Francesc Eiximenis ordenó y compiló (por usar los mismos verbos del texto) *Lo libre de les dones* en torno al año 1388. Se presenta, o lo presentan, antes del preámbulo (I, 7), con los títulos de "reverend mestre", y "mestre en sacra theologia, de l'orde de Framenors".

III. 2. 1. b. Destinatarios

En el preámbulo el autor dirige el *Libre de les Dones* "a la molt alta e molt honorable senyora mia, dona Sancxa Xemèneç d'Arenós, Comtessa de Prades". Es, además, encargo suyo: "Molt alta senyora, sap la vostra altea que ha plagut a la vostra devoció de diverses vegades moure a mi que yo volgués ordonar algun *devot tractat* per a la vostra *salut* e per *endreçament* de vostra vida. Per què, senyora molt alta, volent satisfer al vostre bon desig, offir a vós lo present" (I, 7). Más abajo amplía su público ideal, con vocación católica, universal: "Per què, per tal que pus accabadament e pus complida *ensenyem a tot estament de dones* con se puxen mills acostar a Déu e mills servir-lo, e con mills sàpien si metexes governar"

(cap. IV: I, 12). Sin embargo, en 1542, el traductor del *Carro de las donas* (la atribuyen a Alfonso de Salvatierra) denunció lo que le parecía un engaño en este punto: "Este doctor *intituló este libro a las mujeres, aunque la mayor parte del libro habla con los hombres*."[6]

III. 2. 1. c. Difusión

De *Lo libre de les dones*, de Francesc Eiximenis, debieron de circular, manuscritas, unas cincuenta copias, y del incunable de 1495 unos doscientos ejemplares (Wittlin, 1981: xxxiii – xxxxiv). Hubo una traducción muy libre al castellano, ya mencionada, pero la obra ya se conocía antes en Castilla. Wittlin (1981: xi) lamentaba que la historia hubiera descuidado tanto el estudio y la edición de la obra del geronés.

III. 2. 1. d. Fuentes

> Eiximenis acude a tres fuentes principales: la Biblia, la literatura secundaria y sus observaciones personales (Wittlin, 1981: xxxii – xxxiii): "…segons que la santa Scriptura e.ls sans doctors e philòsofs han parlat, segons que contínua experiència nos ensenya (...) he compreses lurs dits en breu tractat" (Preámbulo: I, 7). En cuanto a los clásicos, "ell en feia ús com hom pren pedres d'una construcció dilapidada –sens voler saber com era aquest edifici en els seus bons temps—per construir una casa nova". De todos modos, "la gran força perdurable dels llibres del nostre menoret prové de la seva independència de corrents literaris, del fet d'ésser l'expressió ingènua de la seva pròpia manera d'ésser, del seu cristianisme i paternalisme, caritat seràfica, sentit de justícia i de la rectitud moral (Wittlin, 1981: xxvi - xxvii)".

III. 2. 2. Sobre la hija y su padre

[6] Citado en Wittlin (1981: xviii).

III. 2. 2. a. Partes

Después de ocuparse de la mujer en general, en trece capítulos (I – XIII), la obra está dividida en cinco partes muy desiguales, según las cinco maneras de ellas. En el capítulo IV (I, 12) da el índice: "La primera", que trata "del regiment de les infantes", ocupa cinco capítulos (XIV – XVIII); "la segona con deu hom regir e nodrir les donzelles", doce (XIX – XXX); la tercera, de "les dones maridades", sesenta y cuatro (XXXI – XCIV); la cuarta, que dice "con se deven ordenar les dones viudes", seis (XCV – C); y la última, "con se deven a Déu preparar les dones religioses", doscientos dieciséis (CI – CCCXVI).

III. 2. 2. b. Què és dona? Què vol dir dona?

Lo libre de les dones "tracta de lurs bonees, e vicis, e remeys d'aquells" (Preámbulo: I, 7). Pero primero hay que averiguar "què és dona (…) què vol dir dona" (cap. V: I, 12). "E açò declarà aquell gran Alanus en lo seu coment sobre Boeci *De consolació* (…) en lo primer libre: *Dona és hom occasionat*…" Llama Alano hombre a la mujer, "car mascla e fembra tots són d'una espècia", y la apellida "ocasionado", "ço és, que és dit ésser fet per occasió d'açò qui és principal e pus perfet en la espècia aquella" (cap. V, I, 12 – 13). Son ellas, en verdad, o eso opinaron, menos que ellos, aunque "ésser fembra, no és difformitat ne legea, mas és deffalliment natural, lo qual nostre Senyor soplex en les dones per gràcia e per grau de glòria", y así compensadas podrán conservar su apariencia femenina en el Cielo (cap. XIII: I, 26 – 27). Y si creó Dios a las mujeres fue para ayuda y compañía del hombre, y para que pudiese multiplicarse la raza humana, y para la crianza de los niños, y "per figurar lo matrimoni spiritual qui és entre Jesucrist e la Esgleya" (cap. VI, I, 13 – 14).

III. 2. 2. c. Es tener muy mala sombra tener hija

Ahora bien, a pesar de estas cuatro utilidades de la mujer, engendrar niña, en lugar de niño, es malaventuranza. ¿Por qué? Porque, si sale mala, sus pecados ensuciarán a sus padres, abismándolos junto con ella. Trae Eiximenis la autoridad de Papias, obispo de Jerusalén, para quien "la perso[na] *qui filla ha deu pensar que porta gran càrrech sobre si metexa*. E açò per tal car si la filla per colpa de sa mare o del pare té mala via, Déus la li demanarà de les sues mans en la mort. Aprés per tal car *gran confusió de pare o de mare és haver mala filla*; hoc encara de tots sos parents, segons que diu la Scriptura" (cap. XIV: I, 27). En esto sí está de acuerdo con Cipriano, el cual, en su carta *ad Filibertum*, había escrito: "hoc encara, *tostemps que fembra nasca, que tota la casa sia trista e plor*" (cap. XI, I, 20).

III. 2. 2. d. Edades

Fra Francesc, con Cicerón (*De officiis*), distingue a las niñas de las doncellas, "car infanta és appellada comunament de X fins en XII anys, e de dotze fins que la dona ha marit s'apella donzella. E diu que edat de maridar donzella comença a XVIII anys e dura fins en XXV, e d'aquí avant passal-li lo temps de maridar" (cap. XVI: I, 31).

III. 2. 2. e. Nutrición de las niñas

Creyó, siguiendo a san Silvano, "que gran estudi deven haver pare e mare de bé nodrir lurs infants" (cap. XIV: I, 29). Nutrir quiere decir, metafóricamente, dar sustento y alimento moral a las niñas. Y para criarlas y rectarlas como toca,

> …pus que s'acosten a deu o a dotze anys (...) la deven adoctrinar de *honrar pare e mare* e de besar-li les mans, e de *obeir* a tot ço que ells manen, e de *no rebotegar-los en res*. Deven-li, encara, ensenyar de *tembre a ells*, e sovèn li deven fer gran pahor de ésser

> ferida, e a vegades, si u mereys, que la firen, no per lo cap, mas per la esquena e detràs, ab la verga. Car diu Salamó que la verga és la medecina per a la follia de l'infant. Nuyll temps pare ne mara deven affalegar son infant, pus que aquell age anys de discreció, mas tostemps li deven ensenyar d'on agen pahor, emperò ab manera e sens esglayament (cap. XVI: I, 32).

Nos remite después (cap. XVIII: I, 35 - 36) al *Eclesiástico Siriácida* (XXX), que ordena, para la educación de los hijos en general, estos castigos:

> Percut-li los costats e li baxa lo cap, mentre és en sa enfantesa; si no, no poràs cant te volràs, e axí procuraràs perpetual dolor a la tua ànima cant lo veuràs dolent e incorregible. Donchs, no li perdons una, mas a tot mal nodriment té appareyllada la verga, e fe-li la cara fera, e les menaçes sien grans; e sia flagell e vergua qui.s faça sentir, axí com vergua prima, car aquella te farà bo tot infant.

Y, más en particular, respecto a las hijas, está escrito esto, en el capítulo VII del mismo lugar:

> Si filles has, no.ls ensenys jamés bona cara, e axí.ls conservaràs ab pahor lur cors de caure en verguonya. (…) car verguonya és l'escut principal ab què la infanta s'à a gardar de mal.

La verga y el ceño de sus padres guardarán a la niña (y a su familia), en fin, de la vergüenza, y la volverán obediente y respetuosa con sus mayores. Y si todo falla aún,

> posa lo poeta Salústius que dona qui veu sa filla rebel.la e que irreverentment reeb sa correcció, o la deu matar, o tant batre e humiliar fins que clarament vega que sa filla reguonex son defalliment e confessa sa colpa, e de fet se esmena de son deffalliment (cap. XXIII: I, 41).

III. 2. 2. f. La encrucijada de la doncella

La segunda edad que importa a Eiximenis es la de la doncella. "Deya Polícratus que *donzella* en latí vol dir aytant con *Domini cella*, ço és *habitació o casa de Déu*." Y las solteras han de sacar una de estas dos suertes: "La primera differència és d'aquelles qui deven servir Déu en orde… (…) La segona differència és d'aquelles qui entenen a pendre marit" (cap. XIX: I, 36 – 37). Entonces, con san Jerónimo, avisa a los padres que, cuando sus hijas manifiesten

> ferm propòsit de servar virginitat per amor de Jesucrist, que no lo.y desconseylen per res… (…) Si tu tols a Jesucrist aquesta donzella e la dónes al món, les mans te seccaran… (…) Guart-se la donzella qui a Déu ha promesa la virginitat que no torn atràs… (…) Aytal verge és archa del Fill de Déu e esposa sua cara, e temple seu elet (cap. XIX: I, 38).

Deja entonces Eximenis libertad a la muchacha (como lo hará Isabel de Villena) para quitarse, si quiere, del mundo y darse a su Señor del Cielo, que en esto sí está su voluntad por encima de la de su padre.

III. 2. 2. g. Bienes del matrimonio (y mande en él Amor)

Para tratar "de les dones maridades" empieza dando las razones erradas de algunos herejes que desaconsejaban el matrimonio, según las cita san Jerónimo, cuando escribe contra Joviniano, y a continuación las rebate. "Lo matrimoni és sagrament sant e bo", primero, "per haver e nodrir infans al servey de Déu" (cap. XXXV: I, 61), y "lo segon bé qui és en lo matremoni s'apella bé de feeltat, la qual marit e muller se deven e.s prometan" (cap. XLIV: I, 74). Ahora bien, cuando sienten aversión el marido por la mujer o viceversa, todo se va a pique. Y si este aborrecimiento venía

> ans del matrimoni, lavors és gran colpa d'aquells qui lo matrimoni han fet e consentit. *Car aquells qui matremoni fan deven haver lo consentiment de les persones e parts qui.s deven parar al matrimoni*... (...) On diu açí Túl.lius, *De officiis*, que *qui fa matremoni d'alscuns fort deu guardar la volentat de l'hom e de la fembra, si la un plau a l'altra*. Car si desalt hi a, jamés no.y haurà amor, e si no.y ha amor, tost serà tot dissolt, e axí irà tot a la mala ventura. (…) si no, tot és perdut (cap. XLVII: I, 78 – 79).

Se muestra en esto, pues, Eiximenis, mucho más liberal y moderno que Vives, recomendando a los padres que "guarden la voluntad" de los hijos, y miren si se quieren, antes de negociar su matrimonio, puesto que Dios inclinó al hombre hacia la mujer, "dient-li que l'hom lexaria pare e mare e s'acostaria *per amor* ab sa muller" (cap. V: I, 13).

III. 2. 2. h. El cuarto mandamiento

Debemos honrar a nuestro padre y a nuestra madre porque nos han engendrado, porque nos han nutrido, y por el gran amor que nos tienen (cap. CCI: II, 298 – 299). Y a quien observe este mandamiento Dios le promete cinco dones, a saber, larga vida, la bendición de sus padres, la cual "afirma la casa" (su maldición "la derroca hasta sus fundamentos"), "alegria de infans" (quiere decir que sus hijos, a su vez, lo respetarán), "abundància de béns temporals", y "bona fama e bon eximpli de ssi matex" (cap. CCII: II, 300 – 301).

Mas ¿a qué se extiende aquel "honrar" a tu padre y a tu madre? Eiximenis lo desmenuza, exigiéndonos que les guardemos siempre reverencia, que los obedezcamos "en totes coses qui no sien contra Déu ne contra caritat", que los ayudemos "en totes lurs necessitats", que les hablemos con humildad, y por último que les mostremos "senyals de especial amor" (cap. CCIII: II, 301 – 302).

III. 2. 2. i. Maneras de padre

"Deus encara saber que *diverses maneres hi ha de pare*." Hay "*pare celestial*", "*pare spiritual*", "*pare temporal*" (los príncipes y señores), y "*pare carnal*, e a aquest és deguda obediència en les coses pertanyens al propri regiment personal, si donchs no conseyllen contra caritat e bones costumes" (cap. CCIV: II, 303). Cada *manera* de éstas de padre (cada *nombre*, o *parte*, de *Padre*) puede en su hija, y en lo suyo, ciertas cosas (pero no todo, no todo), obligándola a esto o lo otro (pero no a todo, no a todo).

III. 3. Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera*, o *"Corbacho"*

III. 3. 1. Introducción

III. 3. 1. a. Composición y ediciones

El "libro" que, desde su edición príncipe, de 1498, solemos llamar *Corbacho: Reprobación del amor mundano*, fue "compuesto por Alfonso Martínez de Toledo Arcipreste de Talavera en hedat suya de quarenta annos, acabado a quinze de março anno del nascimiento del nuestro Salvador Ihesu X.o de mil e quatroçientos e treinta e ocho annos" (Epígrafe: 61). "Escrivíolo" (o sea, lo copió) Alfonso de Contreras, el cual dice que acabó su "registro" en 1466 (IV, III: 304). Después de la primera edición, sevillana, de 1498 hubo otras tempranas: tres en Toledo, de 1499, 1500 y 1518; una en Logroño, de 1529; y otras dos en Sevilla, de 1512 y de 1547 (Gerli, 1998: 47).

III. 3. 1. b. Arcipreste de Talavera / *Arcipreste de Talavera*

Alfonso Martínez nació en Toledo en 1398, y allí murió el 2 de enero de 1468. En el Prólogo nos dice sus cargos, cuánto valía en aquel momento: era "bachiller en decretos, arcipreste de Talavera, capellán de nuestro senior el Rey de Castilla don Juan…" (Epígrafe: 61) El *Corbacho* lo escribe con estas titulaciones, y subido a estos púlpitos. Más aún, insiste en esta cuestión, y para *autorizar* (doblemente) el texto (para *doblar su autoridad*) "Martín Alfons" ordena desde el Epígrafe (61) que "sin bautismo sea por nombre llamado *Arcipreste de Talavera* donde quier que fuere llevado". En efecto, la obra se titula *Arcipreste de Talavera que habla de los vicios de las malas mugeres y complexiones de los hombres*.

III. 3. 1. c. Fuentes

Los sobrenombres de *Corbacho*, y *Reprobación del amor mundano*, los debe a su semejanza, o sus deudas, con *Il Corbaccio* (1355) de Giovanni Boccaccio, y la <<Reprobatio Amoris>>, el tercer libro del *De amore* de Andreas Capellanus (Gerli, 1998: 20). Pero Alfonso Martínez reconoce que tomó "algunos notables dichos de un doctor de París, por nombre Juan de Ausim, que ovo algund tanto scripto del amor de Dios e de reprobación del amor mundano de las mugeres…" (Prólogo, 62 y 64)[7] Más adelante, de todas formas, el Arcipreste recalca que el libro es zumo exprimido de su experiencia y de su estudio de autoridades de mucho peso: "E non pienses que el que lo escrivió te lo dize porque lo oyó solamente, salvo porque *por prática dello mucho vido, estudió e leyó; e cree, segund antiguos, grandes e santos doctores, ello ser así*" (cap. XXXVII: 142 – 143).

III. 3. 1. d. Qué es

El *Corbacho*, ya lo he dicho, "es un tratado, o una manifestación vernácula del *tractatus* medieval" (Gerli, 1998:

[7] En cuanto a fuentes directas e indirectas ver Gerli (1998: 28 – 33).

20). Y es, en la literatura castellana, y "con la excepción de algunas obras traducidas del árabe", la primera obra *ginófoba*, pese a que esta ideología impregna la Biblia y la literatura clásica, y campa y campea en la Francia y la Italia de los siglos XIII y XIV (Gerli, 1998: 38). Hasta tal punto lo es, y tanto lo sabe su autor, que en la *epístola* o *Demanda* que termina los incunables, aunque falta en el manuscrito, el Arcipreste de Talavera cuenta un sueño que fue el fruto del "disfavor" en que estaba "del todo puesto" con las mujeres desde que escribiera "aquel breve tractado de la reprobación del loco amor e vano contra Dios e mundano". En él le salieron "señoras más de mill", y mientras una, tirándolo de los cabellos, lo arrastraba "por tierra", "la segunda" le ponía el pie "en la garganta a fin de me ahogar, que la lengua sacar me hazía un palmo; las otras no pude devisar, quel golpe de los chapines me cerrava la vista; las ruecas e las aspas quebravan sobre mí…" Despertó "congoxado de tormento, sudando (…) espantado", y como conoció "el mal dónde me venía" hizo "demanda de perdón" a todas las mujeres, y se manifestó dispuesto a que pusieran "al huego e bivas llamas (…) el libro" (304 – 305).

III. 3. 1. e. Destinatarios

¿Y para quién escribió aquellos avisos?

> Martínez se dirige a un 'tú' interlocutor manteniendo así una constante tensión dialogística a través de todo su tratado. Es decir, el arcipreste concibe su obra como un coloquio entre él, el autor, y un oyente, el lector. (…) El habla directa dirigida al 'hermano' lector crea la sensación de una conversación cordial, un diálogo didáctico entre el maestro y el discípulo ávido de instrucción (Gerli, 1998: 22).

Él mismo, en el Prólogo, afirma que lo hizo "para información algund tanto de aquellos que les pluguiere leerlo, e leído retenerlo, e retenido, por obra ponerlo; especialmente para algunos que non han follado el mundo nin han bevido de sus amargos bevrages nin han gustado de sus viandas amargas", de igual manera que aquel "doctor de París" había "compilado" su

"breve compendio (…) para información de un amigo suyo, ombre mancebo que mucho amava" (Prólogo: 61 - 64). Como éste él, armado de sus oficios y madurez ("en hedat suya de quarenta annos"), dirige sus advertencias a los mozos sin barba ni muchas precauciones todavía.

III. 3. 2. Sobre la hija y su padre

III. 3. 2. a. El matrimonio, contra el "loco amor e vano contra Dios e mundano"

A pesar de que tiene cuatro partes, el libro es sobre todo "reprobación del loco amor e vano contra Dios e mundano". Y es que "el amor desordenado, especialmente de las mugeres", le parecía "uno de los usados pecados (…) por do se siguen discordias, omezillos, muertes, escándalos, guerras e perdiçiones de bienes e, aún peor, perdición de las personas, e, mucho más peor, perdición de las tristes de las ánimas" (Prólogo: 62 - 63). Alfonso Martínez hace una defensa tópica del matrimonio, sacramento instituido por "nuestro Señor Dios" por profilaxis y para que aumentase su rebaño, para preservar "de mortal pecado" a "todos aquellos que forniçio cometían o luxuriavan", y eran aborrecidos por Él, para que pudiesen ser "segund la ley ayuntados" y "usasen de tal aucto en acresçentamiento del mundo" (I, cap. I: 67).

III. 3. 2. b. Las mujeres, de mala pata a mala pata

Ciertamente parece en casi todos los sitios gran enemigo de las mujeres; sin embargo, a veces el Arcipreste de Talavera reconoce su doble desgracia: ellas nunca son señoras de lo suyo, ni en lo suyo, sino que tienen que sujetarse en todo, primero a su padre, luego a su amigo o a su marido: "*saben las cargas que han de soportar* quando se dieren a varón por amigança, amores o casamiento; que *su libertad al que se dieron sometieron, aquella poca o mucha que tenían*". Es verdad que en seguida les

aconseja que, pues su mala suerte no tiene remedio, no intenten de ninguna manera sacudirse estos yugos: "Por ende, dar coçes contra el aguijón es poca discreçión. Eso mesmo del vasallo contra el señor e el servidor contra su maestro, el súbdicto contra su subjugante, el menor contra su mayor" (II, cap. IV: 165).

III. 3. 2. c. Buen amor, mal amor, y el amor que se debe a los padres

Constantemente Alfonso Martínez de Toledo contrasta el amor que el matrimonio hace bueno y los demás, que todo lo amalan. Pues según la especie de amor a que nos entreguemos, podremos (deberemos) anteponerla al que sentimos hacia nuestros padres, o no:

Cuando se han unido en santo matrimonio, "en este mundo non deve ombre amar más otra cosa que su buena muger, e la muger que su buen marido", puesto que "son en uno ayuntados e judgados son ser dos personas, mas una carne sola". Y cita el *Génesis* (II, 24), donde Dios, a propósito de esto, dijo: "por esta tal dexará el ombre padre e madre e se llegará a su buena muger, e así serán fechos dos una carne e una voluntad" (I, cap. XV: 91 – 92). En cambio, el mismo mandamiento, cuando se sigue por amor deshonesto, acarrea infinitos desastres: "Demás, en este pecado ya no se guardan fueros nin leyes, amistades nin parentescos nin compadrazgos: todo va a fuego e a mal" (Prólogo: 64). Ahí va el título del capítulo V: "Cómo *el que ama aborresçe padre e madre*, parientes, amigos". Y así, en él leemos que "el que la muger ama, sea quien quiera, nunca se estudia sinón en qué la podrá servir e complazer, e, *dexado amor de padre e madre*, parientes e amigos, que de tal amor le riepten, toma a todos por enemigos solo por complazer la su coamante" (I, cap. V: 76). Para el Arcipreste quien ama desconcertadamente "traspasa los diez mandamientos, quebranta e comete todos los siete pecados mortales" (I, cap. XVIII: 109). Y sobre todo el cuarto, pues cuando sus padres intentan estorbar los amores del chico, para librarlo de grandes peligros, él los desprecia:

> Dime, pues, ¿este mandamiento traspasástelo jamás que tu padre o madre te dixesen o aconsejasen: "Fijo, por amor de Dios, déxate de tal muger amar; que es mucho peligrosa e puede ser que venga en dapno de tu persona"? Tanto te amonestavan por zelo e por amor de Dios como por miedo de te perder; que alguna noche o día los amigos e parientes de la tu coamante non te tomasen, o te matasen; o ella por gelosía de otra non te emponçoñase o fechizase, que son cosas que contesçen oy e de cada día. Di, ¿quánta es la paçiençia con que tú les respondiste? Di, ¿quánta es la honra que tú les cataste, di, mayormente, si en este fecho te afincasen, diziéndoles palabras injuriosas con saña e con ira, non esguardando el uno que te engendró e la otra que te conçibió, parió e crio? E otras muchas maneras que los padres e madres de injurias de sus fijos reciben, por les consejar que non amen locamente e que se non vayan a perder. ¡Ay, Dios, si ay fijos malditos que por esta razón fieren padre o madre, o dan puñada o empuxón con gran sobervia, dignos de ser absorvidos e devorados de la tierra! (…) Ved aquí, pues, *cómo el que ama el quarto mandamiento non guarda, a su padre e madre por esta razón desonrando, mal trayendo, e poca onra les catando* (I, cap. XXIII: 115 – 116).

Y esa falta alcanza a quienes gastan, por derecho, y no naturalmente, el Nombre del Padre (o de la Madre): "E eso mesmo contesçe en los putativos padres o madres, en aquellos que son en hedad antigua, o cura de ti tienen, o tales otros que por onra padres tuyos pueden ser llamados" (I, cap. XXIII: 116).

III. 3. 2. d. Donación de la hija

Trata también otro tema interesantísimo. Sabe, con seguridad ("yo te fago çierto") "*que de su propia voluntad nunca el padre a la fija* (…) *a ti nin a otro ninguno dará; nin si ge la tomares o burlares, sabe que le non plazerá* por espeçial señor o amigo caronal que suyo seas". El padre, entonces, quiere tener a su hija siempre, para siempre: jamás la soltará de grado. Y si "a las vezes" la libra…

> *...por dineros, dádivas o joyas, o algund servidor por façer serviçio señalado a su señor* (…) [o bien] por ser despechado o más valer; o alguno otro por alcançar favor de algund grande, e non se duele de la desonor [de ella] (…) pues *yo te digo que, si endiablado non es, que nunca su voluntad estará sana nin le plazerá de veer en poder de otro desonestamente lo que ama o bien* quiere; e aunque paresçe a prima faz que ge la livra o trae a su poder, fázelo este tal por su interese, mas non por su voluntad; o *aun a las vezes con mengua lo tal contesçe, o bien con povreza: que non tiene con qué se mantenga, o andar arreado o arreada conviene su locura complir librando la fija, hermana o parienta a quien les dé*. (…) *Pero ¡guay de aquel que tal tracto faze, nin tal libramiento nin mercadería trahe, nin tal consiente para su cuerpo e ánima*: que más le valdría todo mal çofrir que a mal consentir! ¡O quántos cavalleros e otros grandes, así seglares como de otra perfición, así ricos como poderosos, usan desta mercaduría quando saben fermosa muger o moça que es pobre, e de parientes pobres, con dádivas e dineros fazerlas ser malas con muchas maneras que en ello saben tener (…) E quando por aquí non pueden, fazen mover questiones e pleitos contra el padre o madre o hermano, porque vengan los tales, rogándoles a ponerse por medianeros e rogadores, a fin de aver lo que demandan de las tales; o fazerles mover ruido a los suyos con los parientes de la tal muger, a fin que, viniéndole a rogar, faziendo el señor bravo, aya de tener cargo el padre o madre o parientes de la moça,

> para que después ayan de fazer lo que él quisiere. Esto e otras infinitas maneras esquisitas tienen algunos *para* fazer lo que quieren con aquellos e aquellas que poco pueden. ¡Guay del ánima que todo esto lazrará, e aun el cuerpo su parte, quando después, al cruel juizio, en uno se ayuntarán cuerpo e ánima! (I, cap. XXXVII: 136 – 138)

Queda advertido con esto que cuando el padre chulea a su hija, dándola, alquilándola o vendiéndola por el precio que sea, real o simbólico, pierde y se desgracia, y andará siempre triste, y lo pagará en sus últimas.

III. 4. Juan Luis Vives: *De Institutione Feminae Christianae* y De Officio Mariti

III. 4. 1. Introducción

III. 4. 1. a. Sobre las dos obras

Aunque estén escritas por un exiliado, hijo de cristianos nuevos perseguidos por la Inquisición, y en latín, estas dos obrillas, con que Juan Luis Vives (Valencia, 1492/3 – Brujas, 1540) buscaba formar a la mujer cristiana y enseñar al hombre su oficio de marido, caben muy bien, creo, aquí.

Vives escribió *De Institutione Feminae Christianae* en Brujas, o entre Brujas y Lovaina, y en Brujas firmó su dedicatoria a doña Catalina en las "nonas" (vale el día 5) del mes de abril del año 1523. La hizo desde la severidad del soltero en capilla (Vives se casó el 26 de abril de 1524). Publicada la obra en 1524 en Amberes, era más que una ofrenda que hacía a la Reina de Inglaterra: era encargo suyo, según el prólogo de

Juan Justiniano, en la edición de Zamora de 1539. De hecho, aunque la compusiera en Brujas, que fue, junto con Valencia, su "patria" y su casa (Esteban Mateo, 1994: 106), ésta, con la otra que estudiamos, "enmarcan los años en que Vives estuvo bajo la protección de la corona inglesa".[8] Efectivamente, la edición príncipe de *De officio mariti* apareció también en Brujas en enero de 1529, publicada por H. de Croock, aunque había sido suscrita en la misma ciudad un año antes.

III. 4. 1. b. Función

Esteban Mateo (1994: 10 - 11) califica de "obras pedagógicas" *De Institutione Feminae Christianae* y *De Officio Mariti* "dentro del exhuberante entramado de la obra vivista [que es] la de un polígrafo". Son ya "ensayos" (y no simple "Summa"), y en ellos, "a la dimensión intelectual, se ha añadido la moral y afectiva". Tienen entonces una "misión": son misioneros de "un humanismo cristiano con afanes de regeneración cultural-educativa".

Es en el Prólogo a la *Formación de la mujer cristiana* donde encontraremos más pistas de la intención de Vives en las dos obras. Es, en el título, una *"institutio faeminae christianae"*. Quiso formar (dar forma), fabricar, hacer, construir, literalmente *instituir* (en todos sus sentidos) a la mujer cristiana. No había nada tan necesario como "aficionar a la virtud la voluntad" de las mujeres: ello iría en beneficio tanto de la ciudad (de la República) como de "la sociedad doméstica", de la casa (985). En estas obras daba "*preceptos y normas de vida*" (985 – 986 y 989), "*santas instrucciones*" (988), y se proponía "formarlas prácticamente para la vida" tomándolas "desde su primera

[8] "En efecto, tras algunos intentos no consumados de trasladarse a Inglaterra, en Abril de 1523, Vives decidió recurrir a la bondad de la reina Catalina, compatriota suya, y le dedicó su *De Institutione Feminae Christianae*. En Mayo del mismo año, Vives estaba ya en Inglaterra. En 1525, mientras esperaba volver a su cátedra de Humanidades en Oxford, comenzó a trabajar en *De Officio Mariti*, si bien este libro no fue publicado hasta 1528, año en que Vives, caído en desgracia por tomar partido por la reina cuando Enrique VIII decidió divorciarse de ella, se vio obligado a regresar definitivamente a Brujas." Bernal (1994: 9).

edad", y guiándolas en todos sus estados, como doncella, como casada, y como viuda (986). De cualquier manera, así como enseñar a los varones, que "actúan en casa y fuera de casa, en los negocios privados y en los públicos", requeriría "prolijos volúmenes", "la *formación moral* de las mujeres puede lograrse con poquísimos preceptos", ya que su "cuidado exclusivo" es "la pudidicia" (986).

La condición de casado del duque de Gandía, a quien dedica *Los deberes del marido*, permite a Vives presentar su nueva obra como si fuese la otra cara de la anterior. "Quisiera sinceramente que te satisficiera este tratado sobre el marido tanto como me dicen que agradó a tu dignísima esposa el que compuse sobre la mujer" (Prólogo: 40). Ello enlaza con el juicio de Carme Bernal (1994: 9) sobre *De Officio Mariti*: piensa que es "una *obra menor*", "el *contrapunto* y al mismo tiempo el *complemento* de otra de mayor extensión y elaboración más cuidada, *De Institutione Feminae Christianae*. De hecho, en muchas ediciones y traducciones aparecen ambas piezas una a continuación de otra". Juan Luis Vives tardó en creer que fuera tan necesario adiestrar al hombre como hacerlo con la mujer: "Cuando hace algún tiempo estaba ocupado en escribir sobre la formación de la mujer cristiana, no pensaba que en un futuro habría quienes me animasen a escribir también sobre el marido, *ni se me ocurrió concebir tal cosa como tema de una obra*" (Prólogo: 35 – 36). Ya hemos visto por qué se metió en esos barros. Ahora bien, una vez que lo hizo, quedó muy satisfecho: "Y ahora traigo un asunto semejante, ojalá con éxito no diferente, en una obra *hermosa y utilísima*, en la que sólo el intento de llevarla a cabo es digno de alabanza, incluso si finalmente queda privada y desprovista de éxito" (Prólogo: 40).

III. 4. 1. c. Sus educandos

Los "libros de Juan Luis Vives sobre la formación de la mujer cristiana", dice su autor en el Prólogo, van "*enderezados* a la Serenísima Señora Doña Catalina de España, Reina de Inglaterra, etc." (Prólogo: 985). Por supuesto, no para castigarla o rectarla en modo alguno, que ella es mujer cristiana hecha y

derecha: precisamente lo movió a hacerlo "la santidad de tus costumbres y tu enardecida afición a los estudios sagrados".

> Ofrézcote esta obra, reina ilustre, como un pintor te haría ofrenda de un retrato donde, con sumo y artificioso primor, estuviese figurado tu semblante (…) así también en estos libros verás la imagen de tu alma, a saber: lo que has sido de doncella, de casada, de viuda y ahora de casada nuevamente (…) y cómo te condujiste en todos esos estados, a fin de que seas dechado y espejo de vida ejemplar en cada uno de ellos.

Así, cuando describa "aquellas descolladas y heroicas virtudes (…) calladamente eres tú la predicada" (Prólogo: 988 – 989). Servía para esta doña Catalina lo que Valerio dijo de Lucrecia, que "por un error de la Naturaleza, a un cuerpo de mujer le cayó en suerte un ánimo viril" (*Los deberes del marido*, II: 72).

Doña Catalina ha alentado (como *ruaj* bíblica o Musa pagana) a Vives a escribir aquellas "cosillas" (Prólogo: 985), le ha dado la horma de la perfecta cristiana. Guiándose por sus lecciones, aprenderán a merecer el título primero su hija María, y después de ellas todas las demás mujeres:

> Leerá estas advertencias mías *tu hija María* y las reproducirá en sí, y se arreglará según el ejemplar doméstico que le ofrecen tu bondad y tu sabiduría. La copia será exacta; y si ella, sola, no engaña todas las conjeturas humanas, es fuerza que sea muy buena y muy santa, como nacida de ti y de Enrique VIII, noble y celebrado par de esposos cristianos. Así, *las mujeres todas*, a la vez que por tu vida y tus obras tendrán ejemplo, asimismo tendrán, por esta obra que yo te dediqué, *preceptos y normas de vida*… (Prólogo: 989)

En el capítulo IV, <<Doctrinal de doncellas>>, defiende que sean "letradas" las mujeres, que eso las hace más honestas, y no menos, y después de hacer un catálogo de algunas que

fueron a la vez doctísimas y castas, encuentra, en "la edad nuestra", a "aquellas cuatro hijas de la reina Isabel", las cuales tienen "muy buenas letras", y elogia sobre todo a "la reina doña Juana, mujer del rey don Felipe y madre de ese nuestro emperador y rey don Carlos". Más abajo dice que espera mucho de Doña Mencía de Mendoza, hija del Marqués de Zenete. De ella sería preceptor poco después de que quedara viuda el 13 de septiembre de 1532. También, entre las "mujeres particulares", añade a su "conciudadana", doña Ángela Mercader Zapata, y hace "mención de las tres hijas de Tomás Moro: Margarita, Isabel, Cecilia, y de su parienta Margarita Gigia…" (I, cap. IV: 999 – 1000) Conserva como "la más sagrada" la memoria de su madre, Blanca March. Sus sentimientos respecto a ella, sin embargo, son paradójicos: "madre ninguna amó con mayor ternura a su hijo como la mía me amó a mí, y ningún hijo más que yo se sintió menos amado de su madre. Casi nunca me sonrió; nunca se mostró indulgente…" Cuenta que una vez faltó él de casa "tres o cuatro días" y ella "cayó en un gravísimo accidente, y vuelto a casa no conocí que hubiese sentido mi soledad. Así que de ninguna otra persona huía más, de nadie sentía más aversión que de mi madre cuando era niño" (II, cap. XI: 1144). Las otras mujeres que cita son Clara Cerventa, su suegra, y la esposa del humanista Guillermo Budeo (Esteban Mateo, 1994: 15 – 17).

En definitiva, como destaca Esteban Mateo (1994: 17 – 20), pese a declarar que busca corregir a "las mujeres todas" y que su proyecto es católico, paulino, universal, Vives prefiere a las hijas de mucho o a las ricas dueñas, siente "un cierto aristocratismo de la cultura y de la inteligencia" y "concibe la cultura (…) en el ámbito urbano y comunitario". "No hay allí (…) nada acerca de la mujer u hombre en el ámbito rural o campesino."

Servirá algo a los buenos,[9] muy poco a los "descontentadizos" que se quejarán de la aspereza y severidad

[9] "Estarán por mí los varones graves y cuerdos, las doncellas castas, las matronas honestas, las viudas prudentes y todos aquellos que verdaderamente y con toda el alma son cristianos y no de solo nombre. Todos ellos sienten y

de sus "*preceptos*". "Desabrirán también estas *instrucciones* mías a las doncellas necias, vanas, insulsas, que gustan de ser miradas, de ser galanteadas…", a las viciosas, en fin (Prólogo: 987).

Juan Luis Vives (Prólogo: 36 – 37) se decidió a escribir *De Officio Mariti* apremiado por la carrera triunfal de *De Institutione Feminae Christianae*: "Pero mi trabajo, al resultar más feliz de lo que yo mismo pretendía y esperaba, puesto que fue leído por muchos, y –para decirlo modestamente— desaprobado por muy pocos, dio lugar a que algunos me pidieran con insistencia que aplicara al varón lo que en el segundo libro de aquella obra había dicho sobre la mujer." Y, en especial, por encargo de un amigo suyo, Álvaro Castro. Lo escribió primero, por que éste lo entendiese, en vulgar romance. Sólo lo trasladó al latín cuando decidió enviar el tratado a Juan de Borja y Enríquez, duque de Gandía. Y lo hizo, dice, disculpándose, pues fiaba en su virtud y en la de su esposa. Lo hacía, "más bien, como prenda de amistad".

Juan Luis Vives hace en *De officio mariti* una parte muy distinta a la que hizo en *De Institutione feminae Christianae*. Si entonces había representado al Padre, y se dirigía a todas las mujeres como a hijas suyas, ahora enseña a los hombres a convertirse en perfectos señores de sus esposas. Y coloca el "oficio del marido" al lado del del yegüerizo:

> Muchas cosas se han escrito y transmitido cuidadosamente sobre cuestiones vulgares y de tan escasa importancia como la forma de conocer, domar y cuidar los caballos; sobre el buey y el asno: en cambio, *qué pocos autores –ninguno puede decirse— enseñan* cómo debe elegirse esposa, cómo se la debe gobernar y amar; cómo hay que elegir marido y con qué afectuoso respeto se le debe tratar. Y si lo han hecho, ha sido superficial y desordenadamente. Y aún sean cuales sean estos consejos, ¡qué poco favor encuentran entre las gentes, que ni los estiman ni los

---

saben no haber cosa más llevadera y suave que los mandamientos de nuestra santa religión…" *Formación de la mujer cristiana*, Prólogo, I: 988.

> agradecen! (…) ¿Pensamos que es menos necesaria la habilidad requerida para moderar a una mujer que a un caballo…? (Prólogo: 39)

III. 4. 1. d. Precedentes y fuentes

En el prólogo a *De Institutione feminae Christianae* (985) dice:

> Muéveme la santidad de tus costumbres y tu enardecida afición a los estudios sagrados a escribirte *unas cosillas acerca de la formación de la mujer cristiana, punto* éste necesario como el que más, y *en que hasta ahora nadie puso mano con el debido detenimiento*, a pesar de ser tanta y tan variada la muchedumbre de ingenios y de escritores.

Luis Vives se pone en esto como primero, pionero. También lo hará, según acabamos de ver, cuando escriba sobre la profesión del marido. No obstante, Esteban Mateo (cap. II) repasa lo que él llama los "precedentes mediatos" del primero de los libros. En cuanto a "las fuentes vivesianas" inmediatas de los dos tratados, son fundamentalmente el Antiguo Testamento, los clásicos griegos y romanos, el Nuevo Testamento y la Patrística.[10]

Para Bernal (29 – 30), las fuentes bíblicas "cumplen en el texto *dos funciones*: las más de ellas sirven a su autor para *dar base y autoridad al contenido de moral cristiana que recorre toda la obra*". La segunda "si bien su número es ahora mucho menos importante que en el caso anterior, es la *ejemplificadora*…"

> Por lo que se refiere a las *fuentes grecolatinas* (…) [pretenden] *mostrar que los fundamentos de la doctrina cristiana están en la ley natural, grabada por Dios en el corazón de los seres humanos en el*

[10] Pueden verse detalladas en Esteban Mateo (cap. III, <<Las fuentes vivesianas respecto a la *Formación de la mujer cristiana* y *Deberes del marido*>>); Beltrán Serra (1994: 18 – 20); Bernal (1994: 29 – 30).

> *principio de los tiempos*, y a la que todo hombre de bien ha obedecido aunque las circunstancias de su nacimiento no le permitieran profesar la religión cristiana.

Por último, "con relativa frecuencia acude también Vives a la sabiduría popular que se recoge en máximas y refranes, antiguos y de su época…"

III. 4. 1. d. Recepción

Esteban Mateo (1994: 108 - 114) traza el "itinerario"[11] de la obra. Terminada en Brujas el 5 de abril de 1523, *De Institutione Feminae Christianae* fue publicada "en 1524 en Amberes por Miguel Hillen y a expensas de Francisco Byrkman", y "verá sólo en el siglo XVI más de treinta ediciones; siendo traducida al inglés, castellano, francés, flamenco, italiano y alemán…" Sacaron ocho en París, cinco en Londres, cuatro en Lyon y Poitiers, tres en Amberes, Basilea y Zaragoza, dos en Frankfurt y Venecia, y una en Augsburgo, Callar, Hanovre, Havre y Milán. En España, "la primera ciudad que imprimió el *De Institutione Feminae…*, fue Valencia, cuna del autor; la postrema, Madrid, que lo hizo en pleno siglo XVIII. Alcalá, Sevilla, Valladolid, Zamora y Zaragoza acompañarán a Valencia con ediciones del siglo XVI". Después de la edición de la obra, en traducción "en romance", de Valencia, de 1528, hubo muy pocas en castellano, pero sí se estudió, en las ediciones latinas de Amberes o Basilea. El mismo Vives comentó la recepción que tuvo en su tierra:

> Me parece que no tengo enemigos, principalmente en España, por muchas razones: primero, porque de allí estoy ausente, luego porque *mis obras las leen allí pocos, menos aún las comprenden, y muy pocos las*

[11] Puede consultarse en detalle en Esteban Mateo (1994: 114, n. 282).

> *venden o se preocupan de ellas*, dado lo gélido de nuestros compatriotas por las letras.[12]

Sin embargo, en el Prólogo a *De Officio Mariti* (36) Vives había presumido de que *De Institutione…* había resultado "más feliz de lo que yo pretendía y esperaba, puesto que fue leído por muchos, y –para decirlo modestamente—desaprobado por muy pocos…"

Peor carrera siguió *De officio mariti*.[13]

Y, en fin, durante las Guerras de religión (1562 – 1598) "desciende el índice de producción en las ediciones [de la obra vivesiana], bien por intolerancia de católicos, bien de protestantes…" (Esteban Mateo, 1994: 109).

III. 4. 2. Acerca del matrimonio

III. 4. 2. a. Prólogo

Voy a ocuparme nada más de lo que Juan Luis Vives dice en los dos *cursos* alrededor del matrimonio. Empiezo, atendiendo a su precedencia en el tiempo y a su mayor envergadura, con *De Institutione feminae Christianae*, y sigo con *De Officio Mariti*. He ordenado los dos apartados de manera que, si los leyésemos en paralelo, sus distintos puntos pudiesen cotejarse. En realidad, fuera de algunas cosas específicas que afectan aquí a ella, allí a él (y que veremos), ambos elaboran discursos muy semejantes. En uno y otro Vives, aunque sabe que la virgen, como el capón, que se consagran a su Señor enteros, tienen Su predilección, defiende que se casen los hombres y mujeres no tan corajudos. Pero aconseja que nunca lo

---

[12] Carta de Vives a Maldonado, Breda, 16 – XII – 1528, en Juan Luis Vives, *Opera Omnia*, Leyden, (Pieter Vander), 10 Vols., vol. VII, p. 222. Citado en Esteban Mateo (1994: 114).

[13] "Menos afortunado, si cabe, en su difusión se mostró el *De Officio mariti* (...), suscrito en Brujas en 1528 y publicado en dicha ciudad en 1529. (…) No conocemos, en nuestro idioma, edición alguna; ni en el clásico, hasta la mayansiana de 1783 en el t.IV de la *Opera Omnia*…" Esteban Mateo (1994: 115 - 117). Ver también Bernal (1994: 31 – 32).

hagan por amor, ni por su cuenta. Su consorcio deben pactarlo el padre del novio con el padre de la novia. Y a éstos les advierte que, ya que pueden tanto en lo de sus hijos, obren con cautela, como cosa que les importa mucho, pues les va en ello una porción de la felicidad del resto de sus vidas. Finalmente mira en qué cambia a los esposos el matrimonio, qué significa para ellos ese nuevo estado al que han pasado.

III. 4. 2. b. *De Institutione feminae Christianae*

Defensa del matrimonio

No era bueno que el hombre estuviera solo, y Yahvéh quiso darle "una ayuda adecuada" (*Génesis*, II, 18), y de una costilla suya fabricó a la mujer (*Génesis*, II, 21 – 22). Y "así que la vio" Adán, "proclamóla *hueso de sus huesos y carne de su carne, y cuando todavía no había padres ni madres en el mundo*" (II, cap. I: 1073). Con esto subraya Vives la precedencia de la unión conyugal. Y Yahvéh "*puso ley como por palabras de la misma Naturaleza*, diciendo: *Por amor de ésta dejará el hombre a su padre y a su madre y estará unido con su mujer y serán dos en una sola carne*" (*Génesis*, II, 24). Una y otra vez Vives procura *naturalizar* la *Ley*, la *Palabra de Dios*. Fue "el Príncipe y Hacedor" quien dio al hombre "compañera semejante y animada con el mismo soplo" (II, cap. II: 1073). Fue Él "*autor, hacedor y padrino de las bodas*" (II, cap. II: 1074).

> ¿Quién dirá que el matrimonio no es cosa sacratísima, pues *Dios lo instituyó en el Paraíso*, cuando el linaje humano conservaba toda su pureza e integridad y no se había mancillado aún con culpa alguna; *lo escogió en su madre*, lo santificó con su presencia y en la ceremonia y celebrridad de unas bodas quiso hacer el primero de sus milagros y mostrar un barrunto y señal de su divinidad…? (II, cap. I: 1073)

Contra don Amor

Está bien, entonces, que contraiga matrimonio la muchacha, aunque la virginidad la conserva más perfecta. Pero *que nunca la case Amor*, pues el Pájaro Bobo nos tuerce, nos señorea, nos esclaviza, nos echa de nuestra casa, nos ciega… "En medio de tanta barahúnda, ¿qué memoria se puede tener de lo santo, de lo pío, de lo justo?" (I, cap. XIII: 1051)

> No hay maldad tan inhumana ni traición tan fiera, tan no usada, tan no oída, que no seamos capaces de cometer si con ello hemos de obedecer o de complacer al amor déspota: engañar a los amigos, matar a los parientes, degollar a los padres, desmembrar a los hijos, todas esas fechorías son ligeras si las inspira el amor; ni para él se hace grave asolar el suelo patrio, destruir el linaje humano (I, cap. XIII: 1051).

> Aún es peor, que "aborrecen a sus padres y a sus parientes las doncellas, si ponen obstáculos a su amor" (I, cap. XIII: 1050). Por ello, hay que guardarse de Venus y de Cupido, su "garzón" (I, cap. XIII, 1049), y encomendarse a Diana o Minerva (I, cap. XIII, 1053).

A quién debe amar la doncella por encima de todas las cosas

Juan Luis Vives enseña a la doncella a qué *personas* debe su amor, y en qué orden. "Ya tienes a quien *primeramente estás obligada a amar, a Dios, que es tu Padre; a Cristo, que es tu esposo*. Tienes a su Madre, que es hermana tuya, la Virgen Santísima; tienes a tu semejante, la Iglesia de Dios…" He ahí su verdadera *familia*. Sin embargo, luego

> tienes a *tus padres, que te engendraron*, los cuales están *en lugar y cuenta de Dios*, que con tantas figuras te criaron, que te educaron con tanto amor y cuidado, *a los cuales has de amar, y acatar*, y ayudarles cuanto en ti fuere. *Ten siempre sus mandamientos por sagrados y obedéceles con humildad y mansedumbre*, sin demostrar ni en tu alma, ni en tu rostro, ni en tu gesto el desabrimiento más ligero…

En fin, “ni dejarás a tus padres por seguir a los enamorados, ni les causarás desabrimiento indeleble por dar al fraudulento galán un gustillo efímero…” Y todo esto porque está “*reproducida en ellos la verdadera y cierta imagen de Dios, Padre y Hacedor de todas las cosas*”. Valen los padres, en el sentido semiótico, por Dios, hacen sus veces, lo representan: así, respetando el cuarto mandamiento se sigue también el primero, y faltando a él, se peca contra el otro, que es el mayor (I, cap. XIV: 1056 - 1057).

La Patria Potestad

Continuamente Vives habla de “los padres”. No obstante, deja muy claro cuál de los dos manda, y en especial a la hora de tratar el matrimonio de los hijos: “Como en todas las otras cosas la mujer debe someterse al criterio y voluntad del marido, así también cuando llegare la ocasión de casar a sus hijos.” Apoya este argumento en la fuerza de Aristóteles, en “la misma razón”, y en “las leyes romanas”. Y, como confirmación última, dice: “¡Cuánta conviene que sea la potestad del padre sobre sus hijos, si Dios quiso que San José [que sólo lo era putativo] tuviese alguna sobre Cristo!” (II, cap. XIV: 1154)

Dar a la hija: fuero paterno

Si no nos continuásemos en nuestra prole nos terminaríamos. Dios instituyó el matrimonio para que podamos “obedecer a la Naturaleza sin pecado” (I, cap. XV: 1057). Entonces, porque el Cielo ha ordenado que así sea, y porque hay que asegurar el engorde de Su parroquia, el padre puede dar a su hija a otro sin demasiados remordimientos: “Por eso dice san Pablo que *el que entrega a un varón su hija doncella no hace mal ninguno en el Señor*” (I, cap. XV: 1057). Éste, eso sí, es un “*negocio*” que se ha de llevar a cabo con mucho “*tiento*”: habrá que poner

> el cuidado más meticuloso en que no se yerre. *La verdadera virginidad no conoce ni apetece el ayuntamiento sexual*, ni siquiera piensa en ello, exenta y libre de toda influencia suya por beneficio del Cielo. *Por eso mismo, la doncella, mientras sus padres proveen acerca de su condición, remita todo este negocio en ellos*. (…) ¿Cómo podrá la doncella, recluida entre las paredes de su casa, conocer el carácter y las costumbres de los maridos posibles porque haga elección o, *radicalmente inexperta*, conocer lo que le convenga? (I, cap. XV: 1058)

Algunas prevenciones

Ahora bien, Vives avisa a los padres que "en este *negocio* delicado, no solamente han de dejarse guiar del natural afecto que sienten para con sus hijos, sino *inspírense también en la inclinación de su hija*" (I, cap. XV: 1059). "Pues *muchos padres, o imprudentes o malos, pecan en ese punto*, persuadiéndose de que el que piensan que será para ellos *un yerno cómodo*, será un excelente marido para su hija" (I, cap. XV: 1059). Éstos buscan

> las solas riquezas, o la sangre, o la condición social, o la influencia política del yerno, que *piensan van a serles útiles*, y ni ponen ninguna atención en las conveniencias de la hija, que tiene que convivir con él dentro de las paredes de una misma casa. Estos tales, enemigos son, que no padres o, por decirlo más gráficamente, *mercaderes de sus hijas, a quienes venden donde mejor salen pagados* (I, cap. XV: 1059).

Vives les recuerda que "no es el matrimonio un nudo que pueda desatarse", y que, como sabe un proverbio francés, "no nació en buen hora quien no es casado en buen hora", así que han de "procurar que exista entre el presunto marido y la doncella una cierta igualdad o, mejor aún, una cierta semejanza" (I, cap. XV: 1059).

Más adelante, aunque censura, con Séneca, a quienes se casan calculando costos y beneficios ("*Con los dedos tomamos las mujeres*" [I, cap. XV: 1071]), Vives recuerda que "*el matrimonio no debe carecer de patrimonio*", y que los padres deben "huirse" de ciertos oficios "como son los de verdugos, corsarios, soldados mercenarios (…) venteros o mesoneros, terceros, rufianes" (I, cap. XV: 1060). Han de mirar la fortuna del novio, que no sea muy superior, pues los haría desdeñosos, ni inferior, y su edad, que no debe ser tan mozo que le falte autoridad ni tan viejo que falle en sus obligaciones domésticas y deje pronto viuda a su mujer, y su salud física y mental. No importa su hermosura, como no sea un monstruo (I, cap. XV: 1060 – 1061). Mejor que sea "un marido ilustrado y prudente", con el cual resulte "sabroso platicar", y sobre todo, "un hombre bueno" (I, cap. XV: 1065), uno de los justos (I, cap. XV: 1066). Fue desastrosa la unión de Paris y Helena, que perseguían el placer y los lujos asiáticos, y muy feliz la de Ulises y Penélope, "puesto que el marido era sobrio y sabio, y la mujer, aliñosa y casta" (I, cap. XV: 1061).

En fin, ni Amor debe emparejar al hombre y a la mujer, pues es pasión que se harta pronto, ni tampoco se ha de "querer traer por la fuerza a quien ha de tenerte compañía toda su vida", pues sería recibido con "íntima repugnancia" (I, cap. XV: 1071).

En este "*curso*" o *manual* observamos los fallos y las vilezas de muchos padres a la hora de casar a sus hijas, palanca de tantas comedias (y tragedias), que cuentan los *trabajos* (verdaderas *odiseas*) de las chicas por escapar a los aborrecibles futuros que negocian, para ellas, los *señores* de su suerte. No está cuestionando Juan Luis Vives el derecho del padre a elegir marido para su hija. Es su deber, y prerrogativa suya. Sólo le riñe porque demasiado a menudo lo ejerce con tiranía, dando a su hija "con los dedos" (I, cap. XV: 1071), o sea, contando las monedas. De hecho, aconseja vigilarla sobre todo "en los comienzos de la pubertad", puesto que "en aquella edad tienen más que nunca acentuada propensión al deleite" (I, cap. VII: 1010), y advierte a la hija que su connubio no es asunto del que ella pueda encargarse.

La mudanza

La novia sólo cambiará de casa y apellido con mucha vergüenza. Cuando vio que su padre seguía tristísimo el carro en el que su marido, Odiseo, se la llevaba a Ítaca, rogándole que no lo abandonase, Penélope se bajó el velo, sonrojándose (Apolodoro, *Biblioteca*, III, 10, 9; Pausanias, *Descripción de Grecia*, III, 20, 10 – 11). Vives pone otro ejemplo, el de Lavinia, la cual calló (lloraba nada más, y se ruborizaba) mientras su padre, Turno, arreglaba su casamiento con el rey Latino y su mujer, la reina Amata. Y menciona a propósito

> una añeja costumbre romana, entre aquellas matronas, dechados de pudicicia, que el día que llevaban la novia a la casa de su marido no entraba ella de sí misma ni pisaba con sus pies el lindar, sino que las que la acompañaban la alzaban en peso, como si forcejease por no entrar y a la fuerza entrase en aquella morada, donde iba a perder el decoro de su virginidad. ¿Cómo puede simular ese recato pudoroso la doncella que se perece por casarse y pide que la casen cuanto antes?

Y añade, para que aprendamos de ellas, las palabras de Rebeca, en cuento de San Ambrosio: "*De mis esponsales cuidará mi padre, porque esto no es cosa mía*" (I, cap. XV: 1058).

¿Cúya es de doncella, y cúya de dueña?

Vives anuncia "dos cosas principales que ha de tener la mujer casada": "Éstas son: *castidad* y amor entrañable al marido. La primera se debe traer de la casa paterna; la segunda, tomarla al pisar el umbral de su marido" (II, cap. III: 1076). Algo más abajo cuenta la "aguda y donosa respuesta" que dio "una cierta mujer casada de Lacedemonia (…) a un mancebo que le pedía una cosa fea: De grado te la diera si me pidieses cosa mía; mas lo que pides fue de mi padre mientras fui

doncella, y ahora, después que me casé, es de mi marido" (II, cap. III, 1077).

La mujer, después de casarse, ha cambiado de manos, y de dueño y señor. *¡Y de padre, pues desde ahí se hace hija de su esposo!*

> La mujer tiene que pensar que *su marido lo es todo para ella y que ese título sustituye a cualesquiera otros títulos, aun los más apreciados de padre*, madre, hermanos, hermanas; que es lo que Adán fue para Eva, lo que fue Héctor para la honestísima Andrómaca, cono se lee en Homero: "*Tú para mí, tú sólo eres mi padre* y mi madre reverenciada; tú, mi dulce hermano; tú, mi esposo en toda cosa grata."[14] (II, cap. IV: 1080)

Esta escrito, y es Palabra de Dios, que "de entrambos" se harán "uno solo".

> …con todo, *la mujer es hija del marido* y más flaca… (…) pero con la compañía de su marido, dondequiera que se halle, *tiene patria, tiene casa, tiene hogar, tiene padres*, tiene riquezas (II, cap. IV: 1080 – 1081).

En fin, el valenciano creía (y lo había vivido en su casa, donde su madre se sometía gustosa a la palabra de "Luis Vives" [II, cap. V: 1100]) que "en el amor conyugal debe haber una mezcla de culto, de reverencia, de obediencia y de acatamiento" (II, cap. IV: 1085). Incluso si el marido le sale malo,

> a ése te lo dio Dios; a ése, la Iglesia; *a ése, los padres te lo han dado por compañero, por marido, por señor*. De tantos miles de hombres como hay, ése es tu suerte y la parte que te correspondió; debes sufrir, pues, lo que no puedes huir. *Debes amarle, acatarle, y estimularle, si no por él mismo, al menos por aquéllos que te lo señalaron y encomendaron*, y por la fe que diste de hacerlo así… (II, cap. IV: 1098)

[14] Cita a Homero, *Ilíada*, VI, 429 – 430.

III. 4. 2. c. *De officio mariti*

Conveniencias del matrimonio

El primer capítulo del libro lleva, en el índice de la edición de Basilea de 1540, el título siguiente: <<De origine et utilitate coniugii>>. Vives considera en él las ventajas del matrimonio, que es creación divina y a la vez natural (universal). Con argumentos muy semejantes a los que Lévi-Strauss utilizará para explicar en qué se fundan (y qué fundan) las relaciones de parentesco, Juan Luis Vives dice cómo "las uniones conyugales" impiden el incesto y promueven la exogamia, estableciendo ricas redes de relaciones "entre familias, ciudades y naciones" (cap. I: 53 – 56). Además, a aquéllos menos bravos que no se castran para su Señor (*Mateo*, XIX, 12), "a los incontinentes e incapaces de dominar sus instintos", les sirve de "medicina", evitando su abrasamiento (I, *Corintios*, VII, 9).

Contra el robo de mujeres

Curiosamente, Vives empieza el capítulo segundo, <<sobre la elección de esposa>>, con una advertencia previa:

> …debo apartar de la mente de éstos a los que pretendo adoctrinar, la locura de los hombres que no eligen esposa sino que la atacan, no la desposan sino que la raptan, la roban, la engañan y la arrastran consigo contra su voluntad.
>
> Una esposa no es "una mercancía", y no es lícito, para obtenerla, "cualquier arte o sistema" (cap. II: 61). En efecto,
>
> …no raptó Adán a Eva, sino que habiendo sido puesta en sus manos por Dios Padre, él la recibió. No la condujo Dios a empellones junto al varón, sino que, para que fueran concordes entre sí, sacó a una del

> otro. Les confirió la misma forma y naturaleza, porque ya entonces, antes de consumarse su unión, pudieran parecer un solo ser y no dos. (cap. II: 62)

Y si Él, el Padre por antonomasia y excelencia, puso en las manos del primer hombre a la primera mujer, fabricándole compañera de su misma naturaleza, nosotros, que sucedemos a Adán y Eva, ¿habremos de discutir que nuestros padres traten nuestro matrimonio?

Dar al hijo: fuero paterno

Enamorado y pollo, afectado de "inexperiencia y espíritu perturbado", ¿con qué prudencia podrás elegir mujer? Los mozos,

> viniéndoles de nuevas todas las situaciones, son embaucados con toda facilidad, y luego, *confundidos por las pasiones*, no pueden ver con claridad en su mente obnubilada… (…) Por lo tanto *conviene que los jóvenes dejen en manos de los padres el cuidado de la elección de esposa*, ya que tienen más acertada visión de las cosas que ellos, y además están libres de las tempestuosas pasiones del espíritu. Por otra parte (…) aman a sus hijos no menos que a sí mismos (cap. II: 65).

Y así,

> felices los matrimonios concertados furtivamente entre un joven y una muchacha, y por el contrario, de los que fueron acordados y confirmados por los padres, muy pocos son infelices.

Esto viene sancionado, además, por la tradición de otros pueblos más antiguos:

> Así se concertaron antiguamente todas las uniones de los gentiles y de los judíos: con su autoridad, los padres de ambos contrayentes concluían el pacto nupcial; no estaba permitido a los hijos apartarse de aquello que a los padres hubiera parecido bien establecer, fuera lo que fuera (cap. II: 66).

Papá escogerá mujer para su hijo con tino, porque, habiéndose casado, fue feliz (y entonces llamará a su hijo "a seguir su ejemplo y a recorrer el mismo camino que él siguió para llevar una vida semejante a la suya") o desdichado (y en este caso, "ya que él ha naufragado", podrá señalarle "los escollos y peligros" que debe "evitar": cap. II: 67).

Algunas prevenciones

Igual que hizo en el otro ensayo, aquí Vives también recomienda "a los adultos" que busquen, "al unir en matrimonio a sus hijos", solamente

> la tranquilidad de éstos, y una forma de vida dulcísima y sencilla, hasta donde les sea posible asegurársela. Que no se dejen cegar por necios y vanos honores; por el poder (…) por categorías sociales (…) por aquello por lo que esta edad –tan cauta y perspicaz para otras cosas—se deja engañar y poseer: la avidez de riquezas. Esto es imponer a los hijos el peso insoportable de una vida desgraciada...

Si el padre obra movido por la avaricia, y dispone para su hijo "nombradía, riqueza, poder y gloria para que algo de ello" le llegue a él, sin estudiar otras cualidades más necesarias en la esposa, ¿no lo hundirá con ello "en un torbenillo tan grande de sinsabores que no podría soportarlo sin dirigirte una maldición callada, o incluso patente y escandalosa?" (cap. II: 66)

De todos modos, es Dios quien dispone

Después de aconsejar con tanto empeño que sean los padres (quiere decir, siempre, el *padre*) quienes se ocupen de escoger pareja para su hijo, Vives recuerda unas palabras de Salomón (*Proverbios*, XIX, 14) que descubren que, en última instancia, si a uno le toca en suerte una buena mujer será porque Dios se la ha regalado (cap. II: 68). Vives no buscó más, pero un poco más arriba (*Proverbios*, XVIII, 22), otro proverbio confirma que es "*favor de Yahveh*". Y en otros sitios dice la Sagrada Escritura que hallar "mujer completa" (*Proverbios*, XXXI, 10), o sea, "varonil" (*Eclesiástico Sirácida*, XXVI, 2), "es buena herencia, / asignada a los que temen al Señor…" (*Eclesiástico Sirácida*, XXVI, 3)

El amor conyugal, superior al que se debe a los padres

Igual que en la *Formación de la mujer cristiana*, Vives recalca que, una vez casados, los esposos se querrán con un amor mayor que el que sienten hacia sus padres (cap. II: 113).

III. 5. Fray Luis de León, *La perfecta casada*

III. 5. 1. Introducción

III. 5. 1. a. Éxito de *La perfecta casada*

El librito donde leí primero *La perfecta casada* y *El Cantar de Cantares* es herencia de mi mujer. Es una edición elegante, con aspecto de delgado misal, en dozavo: va encuadernado en piel negra, con broche, y una cinta azul, que sirve de marcador; gasta las estampaciones, y los bordes de las

hojas, de oro. Fue regalo de bodas que le hizo a su madre su cuñado, nuestro tío Saturnino, el año 1957. Se acompañan de manera excelente, los dos textos: éste aprieta, y sofoca, mientras que aquél suelta, y desahoga; si abre el tomo la severa guía de la "*mujer completa*" (quiere decir "*mujer varonil*", o *casada perfecta* [cap. 1: 11]) que traduce el poema alfabético (tiene por eso algo de mágico) que viene al final de los *Proverbios* (XXXI, 10 ss.), lo cierra "la canción suavísima" del Rey Mago (*Cantar de Cantares*, Prólogo, 83 – 84). Desde que fray Luis de León lo echó al mundo, el año 1583, y hasta hace muy poco, *La perfecta casada* ha sido prontuario de *novensanas* españolas. Era solamente este texto el que se acostumbraba a obsequiar a las recién casadas, para *sujetarlas*. Hacía una porción de su *dote*. Hago declarar a tres testigos. El doctor Marañón (1972: VIII, 302) decía en 1926:

> Casi todas las novias españolas reciben, entre los regalos nupciales, un librito admirable, *La perfecta casada*, del maestro fray Luis de León. Lo que ocurre es que casi ninguna lo lee...

Y, en el Ensayo Liminar a la obra de Marañón que acabo de citar, Ramón Pérez de Ayala (1972: VIII: 265) también señala que "hasta aquí solía colocarse en la canastilla de las presuntas esposas *La perfecta casada*, de fray Luis de León". En fin, como señala Peñalosa (1999: xvii – xviii) fue un libro leidísimo:

> Ya en vida del autor se hicieron tres ediciones, todas en Salamanca, en 1583, 1586 y 1587; en menos de medio siglo, la obra se había traducido y reimpreso una docena de veces y hoy [en 1970] pasan de quinientas las ediciones de este imprescindible breviario de la vida doméstica de la mujer honesta. A lo largo de casi cuatro siglos, no deja de leerse este juguete delicioso y popularísimo.

III. 5. 1. b. Qué es, y a quién va dirigida

Fray Luis de León dedicó *La perfecta casada* a una parienta suya, doña María Valero Osorio, enyugada hacía poco. Habla, entonces, en calidad de *tío*, que pudo alguna vez más que el padre, y significa, por poco (si tiramos hacia su etimología), Dios. La forma es casi epistolar. Continuamente, en la Introducción, y en alguna ocasión en medio del manual, se dirige a doña María como vuesa merced. Pero no es esto una carta privada: más allá de su virtuosa sobrina busca que lo sigan todas las mujeres. La novia nueva sale a peregrinar "por lugares extraños", emprende una "larga navegación", y él quiere que el libro le sirva de mapa y callejero, de carta de marear, para que no *se pierda* (para su Señor) (Introducción: 3). Sí…

> Este *nuevo estado* en que Dios ha puesto a Vmd., *sujetándola a las leyes del santo matrimonio*, aunque es, como camino real, más abierto y menos trabajoso que otros, pero no carece de sus dificultades y malos pasos; y es camino donde se tropieza también, y se peligra y yerra, y que tienen necesidad de *guía* como los demás. Porque el servir al marido y el gobernar la familia, y la crianza de los hijos y la cuenta que juntamente con esto se debe al temor de Dios y a la guarda y limpieza de la conciencia, todo lo cual pertenece al *estado y oficio* de la mujer que se casa, obras son que cada una por sí pide mucho cuidado, y que todas juntas, sin particular favor de cielo, no se pueden cumplir.
>
> (...)
>
> Y dado que el buen juicio de Vmd. y la inclinación a toda virtud, de que Dios la dotó, me aseguran para no temer que será como algunas de éstas que digo, todavía el entrañable amor que le tengo y el deseo de su bien, que arde en mí, me despiertan para que *la provea de algún aviso* y para que le busque y *encienda alguna luz que, sin engaño ni error, alumbre y enderece sus pasos por todos los malos pasos de este camino, y por todas las vueltas y rodeos de él*.
>
> (...)
>
> ...así yo, en esta jornada que tiene Vmd. comenzada, le enseñaré...

"Guía", pues, "aviso", "luz", lección, intenta ser *La perfecta casada* para las mujeres que entran en ese "nuevo estado".

Defendió también (y en eso contesta a Vives) haberlo hecho "en romance", que vale tanto como el latín, y permite que se arrime su libro a muchas más mujeres.[15]

III. 5. 1. c. "*Personas*" de Fray Luis de León

Francisco Portocarrero, en su *Censura*, aprueba "el libro de *La perfecta casada*", pareciéndole "que no tiene cosa contra la fe ni contra las buenas costumbres, sino mucha y muy buena *doctrina* para los casados; y así es digno que se imprima, para que todos gocen de él", y saluda a su autor, "el muy reverendo y doctísimo padre maestro Fr. Luis de León, de la Orden de San Agustín". (1) El tratamiento de "reverendo" lo merecen "las Dignidades Eclesiásticas, o (...) los Prelados y Graduados de las Religiones", y demuestra "respeto y veneración" (*AUT*). También le dice "doctísimo", "sabio, erudito, estudioso, versado en ciencias o facultades". Lo llama padre (de almas: fraile agustino). Y "maestro", porque ejerció el magisterio: Fray Luis de León ganó varias cátedras (tuvo una de Santo Tomás, otra de Durando, otra, vitalicia, de Filosofía Moral, otra de Sagrada Escritura, otra de Artes).

En su introducción al Libro III de *Los Nombres de Cristo*[16] Fray Luis de León escribió una respuesta a quienes decían "*que no era de mi persona ni de mi profesión* (...) *de mi cualidad ni de mi hábito* el escribir del oficio de la casada…" Él no hace otra cosa que escribir en los márgenes del texto que escribió bajo la "autoridad" del Espíritu Santo, interpretándolo. Y es mester, o arte, para el que tiene titulaciones suficientes, como "teólogo" y "filósofo", como "fraile sabio" y "que enseña las leyes de Dios". Es tarea propia suya "con la especulación el

[15] En su Introducción al Libro III de *Los Nombres de Cristo*. Citado en Fray Luis de León (1934: 304).
[16] Citado en Fray Luis de león (1934: 303 – 307).

traer a luz lo que debe cada unio hacer, y decírselo; que es lo que yo allí hago".

De todos modos es consciente, dice en la Introducción (3 – 4), de que "la experiencia pasada" no puede haberle servido de nada en lo que toca a este tema, y que todo lo ha

> aprendido en las Sagradas Letras, que es enseñanza del Espíritu Santo. En las cuales, como en una tienda común y como en un mercado público y general, para el uso y provecho general de todos los hombres, pone la piedad y Sabiduría divina copiosamente todo aquello que es necesario y conviene a cada estado; y señaladamente en este de las casadas se revee y desciende tanto a lo particular de él, que *llega hasta, entrándose por sus casas, ponerles la aguja en la mano y ceñirles la rueca y menearles el huso entre los dedos*.

Y nos indica

> el lugar más propio y adonde está como recapitulado, o todo o lo más que a este negocio en particular pertenece, [que] es el último capítulo de los Proverbios, adonde *Dios, por boca de Salomón, rey y profeta suyo, y como debajo de la persona de una mujer, madre del mismo Salomón*, cuyas palabras él pone y refiere con hermosas razones, pinta acabadamente una virtuosa casada con todos sus colores y partes; para que las que lo pretenden ser (…) se miren en ella como en un espejo clarísimo, y se avisen, mirándose allí, de aquello que les conviene para hacer lo que deben. (Introducción: 5)

Fray Luis traduce una Palabra de Dios complicada, pues está dicha "por boca de Salomón (...) y como debajo de la persona" de la madre del Rey Sabio, y animada (dictada, soplada) por el Espíritu Santo, que logra "componernos aquí una *Casada Perfecta*..." (cap. II: 14)

"*Hijas* llama el hebreo a cualesquier[a] mujeres" (cap. XVIII: 73). Y así Fray Luis de León, en *La perfecta casada*, hace a todas las mujeres *hijas* suyas, y como *padre* busca enderezarlas.

III. 5. 2. Dos cuestiones que tocan a la hija

III. 5. 2. a. Defensa del matrimonio

Fray Luis de León (Introducción, 4 – 5) coincide con los otros autores en preferir, como más grato a Dios Padre, "el estado (...) de los continentes o vírgenes", pero *el del matrimonio* también le parece bueno,

> por la necesidad que hay de él en el mundo para que se conserven los hombres", y porque "es el primero y más antiguo de todos los estados (...) *vivienda no inventada*, después que nuestra naturaleza se corrompió por el pecado y fue condenada a muerte, sino *ordenada luego en el principio, cuando estaban los hombres enteros y bienaventuradamente perfectos en el paraíso*.

Y es que "Dios por su persona concertó el primer casamiento que hubo, y (...) les juntó las manos a los dos primeros casados y los bendijo, y fue juntamente, como si dijésemos, el casamentero y el sacerdote", y además "la doctrina primera que salió de su boca, fue la aprobación de este ayuntamiento, diciendo: no es bueno que el hombre esté solo".

Funciona, en fin, el "ñudo del matrimonio" como metáfora, representando el "lazo de amor con que él se ayunta a las almas" y "la unidad dulcísima y estrechísima que hay entre Él y su Iglesia".

III. 5. 2. b. Mudanza

Fray Luis dice una frase, nada más comenzar, que dice mucho de lo que significaba, para la hija, "*la casa del padre*": cárcel incómoda, señorío que la avasallaba, y del que anhelaban quitarse en su nuevo estado conyugal:

> En lo cual se engañan muchas mujeres, que piensan que el casarse no es más que dejar la casa del padre y pasarse a la del marido, y salir de servidumbre y venir a libertad y regalo (Introducción: 3).

III. 6. Isabel de Villena, *María*

III. 6. 1. Introducción

III. 6. 1. a. Notas biográficas

Leonor de Villena nació el año 1430. Fue hija borde de don Enrique de Villena, el cual sólo llegó a señor de Iniesta sin que le aprovechase demasiado, pero descendía de mucho[17]. Éste murió en 1434, dejando a su hija huérfana muy pequeña. En 1445 Leonor, con quince años, tomó el hábito de religiosa franciscana, clarisa, en el convento de la Santísima Trinidad de Valencia, con el nuevo nombre de Isabel, y fue elegida su abadesa en 1463, cargo que ejerció hasta su muerte, el 2 de julio de 1490.

III. 6. 1. b. Ediciones

El mes de agosto de 1497 el alemán Lope de Roca publicó en Valencia la *Vita Christi*, de Isabel de Villena. Fue

[17] Su madre, Juana, fue hija natural del rey Enrique II de Castilla y León, y reinó en Portugal tras casarse, en segundas nupcias, con el infante Dionís; su abuelo, Alfonso de Aragón y de Foix, fue conde de Ribagorza, duque de Gandía, y primer marqués de Villena, hijo de Pedro de Ribagorza y nieto del rey Jaime II de Aragón.

encargo de sor Aldonça de Montsoriu, la abadesa que sucedió a nuestra autora. Con la obra quiso regalar a Isabel la Católica, la cual, "tota en la amor del gran rei de paradís encesa, havia escrit al batle general d'aquest regne de València li trametés trellat d'aquell..." (Dedicatoria: 63) Fue el libro, entonces, hijo póstumo de Isabel de Villena. Hubo una segunda edición, también de Valencia, de 1513, y una tercera, de Barcelona, de 1527.

III. 6. 1. c. En calidad de qué escribe Isabel, y para quién

Francesc Eiximenis, en *Lo libre de les dones*, Juan Luis Vives, en *De Institutione feminae Christianae*, y Fray Luis de León, en *La perfecta casada*, decían la palabra del *Padre*, y con su voz, y se dirigían a todas las mujeres como hijas suyas.

Sor Aldonça de Montsoriu, su sucesora en el monasterio de la Santa Trinitad, escribió en la Dedicatoria (63 – 64) que "la il.lustre dona Elionor, àlies sor Isabel de Villena (…) ha fet (…) compost (…) [i] ordenat" su *Vita Christi* como "reverend abadessa e *mare nostra* (…) *per a les devotes filles d'obediència que en la tancada casa d'aquest monestir habiten, mas encara per a tots* los qui en aquesta breu, enujosa e transitòria vida viuen". Otra vez la titulan, en el epílogo añadido (65), "il.lustre e reverend abadessa, *mare* e senyora", y la saludan "*les sues filles*, criades i súbdites": de ellas fue la pérdida, cuando murió, pero también "tota l'Espanya resta fraudada de *general e piadosa mare*". En una estampa de la edición de 1513 aparece la abadesa entregando el libro de la *Vita Christi* a sus monjas. La propia autora, en las puertas de su obra, explica que la ha puesto "en romanç (…) perquè los simples e ignorants puguen saber e contemplar…". Habla, entonces, a primera vista, como maestra y madre particular de novicias y monjas y general de todos los españoles.

III. 6. 2. Concepción, infancia y *mocedades* de María

Voy sólo a la *vida* que Isabel de Villena hizo de María, hasta su matrimonio.

III. 6. 2. a. El cuento

Por encargo de Dios su ángel "aposentador" mandó a Joaquín y a Ana que fabricasen su casa, donde pondría El (Él) la primera piedra de fundación. Quiso decir, que engendrasen una niña que sería gran tálamo esponsalicio del Padre eternal, templo del Espíritu Santo y Palacio Real de su Hijo (cap. I: 69 - 70).

Les nació María, prodigiosa. Y cumplió tres años, y doña Ana, acordándose del voto que había hecho, dijo a su marido que tenían que ofrecerla "al temple a nostre Senyor Déu, e que ensems ab les altres donzelles fos aquí separada e apartada de la práctica i vista de les gents, e sols ocupada en lo servici divinal". "E Joaquim (…) començà a plorar agrament, pensant que havia apartar de la sua vista aquella filla que ell tan carament amava e era tota l'alegria de la vida sua." También lloró Ana. "E així estigueren gran peça, que l'u a l'altre no es pogueren parlar." Quiso consolarlos su hija, diciéndoles que su separación era voluntad de Dios

> "per donar exemple als esdevenidors qui perfetament volran Déu servir, que de necessitat coneguen que s'han de separar e voluntàriament apartar de les coses pus cares que en aquesta vida tendran".

Con esto se certificaron Joaquín y Ana, y ordenaron "la sua piadosa oferta" (cap. IV: 81 – 82).

Y quiso Dios que acompañasen a María cuatro doncellas, y una, de alcahueta divina, le dijo:

> *"Obliviscere populum tuum et domum patris tui*, car necessari és als vivints en solitud, no solament ésser apartats corporalment de les coses mundanes, ans *han mester del tot oblidar la generació sua e la casa del propi pare*. (…) *Car lo rei del cel, veent-vos*

> *així apartada de les gents*, enamorar-s'ha de la vostra bellea, e *pendrà-us per esposa*. *Així, senyora, mirau si fareu bon canvi de lleixar lo pare e mare mortals, per haver lo rei de vida per espòs*" (cap. V: 82 - 83).

Subió María los quince peldaños de la escalera de perfección, y cuando el sumo sacerdote la supo arriba del todo, la puso en una celda que sería "lo retret dels vostres secrets" y donde tendría conversación privada con su Esposo celestial. Y ella, viéndose allí, rezó:

> "*pater meus et mater mea dereliquerunt me; Dominus autem assmpsit me*", volent dir: "Lo meu pare e mare m'han lleixat e són partits de mi, e lo Senyor gloriòs m'ha pres en los seus braços e m'ha fet muntar a sentir e assaborir los grans secrets seus. Per què ja d'ací avant no vull amor ne companyia de pare ne de mare…" (cap. IX: 97 - 98)

María llegó "a l'edat que acostumaven traure les vèrgens del temple e col.locar-les en matremoni", y "lo gran sacerdot" la amonestó, diciéndole, con sus compañeras,

> que lo temps era vengut que elles devien tornar a les posades de sos pares per fermar matremoni. E les altres donzelles foren prestes d'obeir al manament del gran sacerdot. *Sola la Verge* gloriosa, ab molta vergonya e maturitat, dient que *a ella no era possible eixir del temple per dos raons: la primera, car son pare e mare*, moguts de molta devoció, *l'havien promesa* al servir de nostre Senyor Déu per tot lo temps de la sua vida, e que per ço l'havien oferta d'edat, *li plaïa molt* lo que sos parents havien promés, e volia perseverar en lo servici e llaor divina tot lo temps de la sua vida.
>
> *La segona raó era que ella* (…) *deliberava tenir son vot, e no entendre en res que de matremoni fos*, ne escampar lo seu enteniment en pensament nengú temporal; sols volia ocupar lo seu cos e ànima en lo servir de nostre Senyor Déu (cap. IX: 98 – 99).

El sumo sacerdote "fon possat en tanta admiració que d'una gran peça no pogué dir res". Y recordó a María "car nostre Senyor Déu és servit en multiplicació de fills, e en llargues generacions és adorat e conegut, e açò és estat tostemps lloat e aprovat davant los fills d'Israel". María defendió su elección poniendo los ejemplos de dos hombres que gozaron de privilegios divinos por su virginidad, el justo Abel y Elías (transportado entero al cielo). Y dijo que había "*fet lo dit vot, ab propòsit ferm, dins lo meu cor*, *ut virum penitus non cognoscam*", por lo cual le pedía que "d'ací avant no em vullau parlar de marit". El sumo sacerdote lo rumiaría… Juntó los doctores de Jerusalén y les dijo:

> "Plàcia-us, senyors fills d'Israel, estar atents a les paraules mies, *car cosa us vull dir de gran novitat e molta admiració*. Car vostres reverències saben que, des que aquest present temple és edificat, són ací criades moltes donzelles, filles de reis, e de profetes, e de grans sacerdots e de molts altres; e, venint a edat de matremoni, prenien sos marits e seguien les ordinacions de sos majors. *Nunc autem a sola Maria novus ordo inventus est, que Deo se spopondit virginem permanere*, *e ara de present s'és trobat un novell orde per sola aquella excel.lent donzella Maria*, filla de Joaquim, la qual s'és promesa a nostre Senyor Déu servar-li virginitat per tostemps. De què io estic en gran agonia… (…) E record-me que Isaïes ha dit: '*Ecce virgo concipiet*.' Per què estic ab gran pensament si nostre Senyor volrà fer alguna gran meravella en aquesta santa verge…" (cap. IX: 101)

Y a los tres día les sopló su Señor que sorteasen a la muchacha entre las doce tribus de Israel, y ganó Judá, y que acudiesen todos sus solteros con una verga y la presentasen en la *sancta sanctorum*, y sólo floreció la del viejo José, posándose además una paloma sobre ella. Y así escogieron al "esposo y custodio" de María (cap. IX: 101 – 102).

María no quería aún, y seguía cabezona en su virginidad. Se le aparecieron en eso dos doncellas, de parte de su Señor, diciéndole que a Él le placía que saliera del templo, y se casara,

que aseguraba su virginidad (cap. IX: 102). Y cuando el sumo sacerdote le contó lo de la verga milagrosa, epifanía que señalaba a José, "parent seu molt acostat", para marido, ella "respòs ab molta maturitat e vergonya que, puix a nostre Senyor així plaïa, e a ells dos que tenia per pare e mare, que ella era contenta del dit matremoni" Y el gran sacerdote "féu les dites esponsalles ab gran solemnitat, segons costum del jueus" (cap. IX: 103).

Joaquín ya había muerto… (cap. X)

III. 6. 2. b. La glosa

Isabel de Villena, en estos capítulos, es la apóstola (y evangelista) de María. Cuenta su mágico engendramiento, su infancia fantástica, y sobre todo sus maravillosas *mocedades*, que empiezan cuando abandona la casa del padre y entra en la Casa de su Esposo, Jesús. Allí vive su mestizo matrimonio a lo místico. Y María instaura *un nuevo orden*: cumplirá en su espíritu (ya que no puede literalmente) su voto de virginidad (que, en realidad, la desposa con Cristo)…y seguirá su gusto, sometiéndose a la voluntad de sus padres y del Padre únicamente después de que le aseguren su flor (vale decir su lealtad a su verdadero Marido).

Antes he dicho que Isabel de Villena habla aquí como madre. Así es, en la medida en que se dirige a sus monjitas y a todas las mujeres como hijas suyas. Sin embargo, creo que sobre todo habla en nombre de las hijas, con (desde) su *Nombre-de-Hija*. *Y hace a María, no espejo de madres, sino de hijas.* Se mirarán en Ella (como se miraría, seguramente, Isabel, continuamente) todas las hijas (de padre, del Padre), y reclamarán la libertad que ganaron, heredándola de la Virgen, para votar ("*Voto* se toma algunas veces por lo mismo que *deseo*), o sea, para darse o no al mundo.

IV. Sobre los orígenes del tabú del incesto

IV. 1. Doble epígrafe

Federico Engels pensaba que la Historia Oficial de la familia había quedado petrificada en el modelo patriarcal que describe el Pentateuco, y que sólo a partir de la publicación de *El derecho materno* de Jakob Bachofen en 1861 empezaron a proponerse otras *historias* posibles. No supo que muchísimo antes que los (re)fundadores de la antropología especularon sobre los orígenes de la prohibición del amor comunal que practicábamos en nuestros turbios comienzos y la consiguiente institución del matrimonio exogámico y su efecto civilizador Juan Luis Vives, en *De Officio Mariti* (cap. I), y Juan Pérez de Moya, en su *Philosofía secreta* (II, 7). El valenciano, a su vez, bebía en *La Ciudad de Dios* de san Agustín y en la obra *Sobre la amistad* de Cicerón, mientras que Pérez de Moya se basaba sobre todo en las *Mitologías* de Natale Conti, en las *Anotaciones…* de Pedro Sánchez de Viana, y en el estudio de Giovanni Boccaccio, *Sobre la genealogía de los dioses*. Los dos textos son curiosidades que me sirven aquí de cabecera para el artículo. Y de pie, que lo apoyo sobre ellos.

IV. 1. 1. Luis Vives, *De Officio Mariti*

El capítulo I de la obra de Juan Luis Vives, *De Officio Mariti* (1528), trata sobre <<el origen y la utilidad del matrimonio>>, y el punto que nos interesa se titula, resumiendo muy bien el caso, <<El matrimonio evita el incesto y pone las bases a la organización de las naciones>>.

En el Principio, en su Prólogo edénico, Adán y Eva, conforme a su inclinación natural (pues Él los había hecho perfectos), se hicieron "una sola carne" (*Génesis*, II, 24) y vivieron en aquel estado cuadrado matrimonial hasta que se desgraciaron. Después de la caída, en el Capítulo Primero de nuestra Historia (de nuestra *historia*) nos estropeamos, desviándonos:

> Éstas son en verdad las leyes de la naturaleza, que serían en todo caso suficientes si nuestra perversidad la hubiera dejado pura e íntegra, y en el mismo estado en que salió de las manos de su Hacedor. Pero, viciada por el crimen, se tornó proclive a la maldad (cap. I, 8: 53).

Entonces,

> …ya *en la adolescencia del mundo*, en aquellos primeros momentos del género humano, cuando unos habitaban todavía las cuevas y rudas chozas de sus antepasados y otros en construcciones que formaban ya ciudades, desde un principio… (…) todos unidos por el lazo amoroso de la sangre, permanecieron entre las mismas paredes, participando del calor del mismo hogar, mientras *el cariño lo abrazaba todo y lo hacía común, o mejor dicho, todo uno*. (cap. I, 9: 53)

Arrimados todavía los hijos y las hijas de nuestros primeros padres al amor de la sangre, y del fuego de la Casa, yacían unos con otros sin ninguna aprensión. Hasta que "hombres tan agudos de ingenio como avisados y expertos" decidieron imponer "algunas *normas y preceptos religiosos*". No hacían, con ello, sino confirmar el "*horror*" con que "*la naturaleza* rechazó (…) las uniones con madres, con hijas, en una palabra, de progenitores con descendientes". Dicha interdicción, que venía en primer lugar, insiste, de Él, "*padre prudentísimo*", que la grabó en nuestros corazones (cap. I, 3: 46), y luego de Naturaleza, y últimamente del Derecho con que se corregían los hombres, tardó algo en extenderse a las cópulas de hermanos y hermanas, pues éstas fueron necesarias "cuando el género humano acababa de nacer y era todavía poco numeroso" (cap. I, 10: 54).

> Pero la humanidad, una vez que fue más populosa, comenzó poco a poco a rechazar este tipo de uniones; en muchas naciones las prohibieron con *leyes*; *la*

> *religión* impidió que se unieran los que estaban relacionados por lazos de sangre.
>
> De este modo les pareció posible conseguir que los hermanos, los primos hermanos por parte de padre o de madre, y todos aquellos que tuvieran un estrecho vínculo de parentesco, no desearan las uniones entre sí, considerándolas incestuosas y nefandas, al estar prohibidas por un mandato y por una voluntad superiores: pues si se consideraban desde un punto de vista terreno, eran vedadas por las leyes, que son la manifestación del consenso de los ciudadanos y de la autoridad de la patria; si desde el celeste, por la majestad del numen divino (cap. I, 10: 54 – 55).

La Ley, entonces, y la Religión, establecieron la prohibición y el tabú del incesto. Esto lo ha leído Vives en *La Ciudad de Dios* de san Agustín (Libro XV, cap. 16, 1 - 2: 1033 – 1037):

> La necesidad que el género humano tenía del enlace entre hombres y mujeres para multiplicarse por generación después de la primera unión entre el varón, hecho del polvo, y la mujer, formada de su costilla, y la falta de hombres, pues sólo existían los hijos de estos dos, dieron margen a que los hombres tomaran por esposas a sus hermanas.

Sin embargo, una vez que engordó suficientemente Su ganadería, el incesto entre hermanos "se trocó" "condenable (…) con el veto de la religión", y pareció "un crimen horrendo". Al esquivar a los parientes más próximos, se extendían "los vínculos sociales, no coartados a una poquedad, sino alargados a afinidades amplias y numerosas". Entonces, evitamos el incesto por un lado con objeto de "multiplicar los parentescos (…) y aumentar así el número de los vínculos sociales", y por otro "*porque el pudor tiene un no sé qué natural* (…) que no permite unirse a aquella que merece un honor respetuoso por el parentesco…" El valenciano creyó que

> estaría así a buen recaudo la castidad de los jóvenes emparentados que habitaban entre las mismas paredes, pues *a la simplicidad e inocencia de las generaciones primitivas les bastaba, para abstenerse de algo, que les dijeran que "no se acostumbraba a hacer*" (cap. I, 10: 55).

También san Agustín alabó la fuerza de la "*costumbre*" entre los idólatras, que estorbaba que se casasen con sus familiares cercanos, pese a que las leyes se lo permitían. Vives, comparándolos con ellos, juzga mucho peores a los romanos: para ellos no

> fueron suficientes tantas leyes promulgadas y sancionadas una tras otra para determinar castigos cada vez más severos, tantas amenazas, tantos rodeos, cárcel, verdugo, mazmorras, hachas, cruz, saco y muertes terribles por amputación paulatina de los miembros, para disuadirle de cometer acciones deshonrosas, mientras *a sus mayores había bastado que les dijeran: "Nadie ose, Quirites"* (cap. I, 11: 55).

En cuanto a "nosotros", puesto que nos ladeamos fácilmente hacia el pecado,

> …se adoptó la precaución de que, como preclaramente habían expuesto en sus escritos Marco Tulio [Cicerón, *De Amicitia*, V, 19 – 20] y Agustín [*Civitate Dei*, XVI, 2], *los varones buscaran esposa fuera de su casa, y las hijas marcharan a hogares ajenos* llevando consigo la enorme fuerza conciliadora que tiene en sí el amor. Muchos se sintieron bien dispuestos a *estos vínculos*, cuando *vieron nacer de ellos*, como contextura en la que se asienta la piedad, parentescos de sangre, o indirectos, agrupaciones familiares, en una palabra, *toda suerte de derechos humanos y divinos*. (cap. I, 11: 55 – 56)

Y así volvimos a lo que éramos cuando nos crearon, mejorando encima nuestra República:

> Sucedió así que, aquel amor que la madre naturaleza había esparcido por todo el género humano, y que había reducido su ámbito a unos pocos por culpa de las malas pasiones, de nuevo, por medio de las uniones conyugales, se extendió y difundió, y no sólo por las relaciones de un individuo con otro, sino por la que se estableció entre familias, ciudades y naciones. Con frecuencia por la acción de muchos y alguna vez por la de un solo matrimonio, se resolvieron acerbísimas disensiones para volver a una dulcísima concordia (cap. I, 11: 56).

En resumen, el Pecado Original nos apartó de lo que nuestro Padre y, acordada con Él, Naturaleza, ordenaban. En el caos inmediatamente posterior a nuestro abismamiento el padre dormía con su hija, el hijo con su madre. Pero muy pronto la Ley (pero primero fue consuetudinaria), la Religión y un "no sé qué natural" pudoroso volvieron abominables esas pasiones. Si, durante un tiempo, toleraron aún que se casasen los hermanos con sus hermanas fue porque era la única forma de crecer y multiplicarse en aquellas estrecheces tempranas. Después el matrimonio se procuraba con personas que no tuvieran nuestros apellidos, y con eso fueron fundándose nuevas alianzas "entre familias, ciudades y naciones".

IV. 1. 2. Juan Pérez de Moya, *Philosofía secreta*

El bachiller Juan Pérez de Moya ordenó su *Philosofía secreta* en 1585. En ella, <<debajo de historias fabulosas, se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios…>>[1] Su autor fue evemerista: creía que los dioses de los gentiles eran héroes muy agrandados. En el Libro segundo (99) <<se declara en particular el linaje, vida, hazañas y sucesos de los dioses varones… (…) con los sentidos históricos y alegóricos de sus fábulas>>, y allí, en el capítulo VII, <<trata de Júpiter>>. "El primero" de los "muchos" que los antiguos llamaron Júpiter,

[1] En el Título.

> según Leoncio [Pilatos] y Cicerón[2], fue un hombre de Arcadia llamado Lisanias, el cual, *como fuese a Atenas y hallase allí los hombres a manera de bestias*, y él fuese de singular y excelente ingenio, *mostróles* vivir debajo de ley que fuese común a todos, y *usar del matrimonio, teniendo cada uno su mujer (como primero usasen una torpe comunidad)*; y después mostró honrar y servir a los dioses y edificar templos y hacerles sacrificios. De lo cual los atenienses, *como groseros*, maravillándose, hiciéronlo rey suyo, y honráronlo por dios, y llamáronle Iúpiter, nombre a ningún hombre otorgado antes dél… (127 – 128)

Un poco más abajo da una etimología del nombre del Dios Padre:

> Iúpiter se dice cuasi *Iuvans pater*, que quiere decir padre ayudante o padre que engendra y da ser. Llámase padre ayudante, porque no sólo da vida, engendrando, así como padre carnal, pero ayudando a criar, como el padre hace sustentando sus hijos… (128 – 129)

Para que se quitasen de su animalidad primitiva enseñó pues aquel Lisanias, héroe civilizador, a los atenienses, el Derecho, el matrimonio y la religión, y ellos, agradecidos, le dieron título de Padre real y simbólico. Esta "fábula" nos dice que en nuestra edad primieval, antes de la Ciudad, vivíamos en la anarquía, nos ayuntábamos "en torpe comunidad" (sin mirar qué apellidos gastábamos) y éramos ateos.

IV. 2. Introducción

En 1771 el capitán James Cook embarcó la palabra *tabu*, que había oído, acentuada así, en la primera sílaba, en el archipiélago de Tonga, y la transportó hasta Inglaterra. Del

[2] Para sus fuentes ver Clavería (1995: 127, n. 143).

inglés *taboo* procede el castellano "tabú". El tabú es una prohibición religiosa, y también la cosa que se prohíbe. Sir James George Frazer lo estudió en *La rama dorada*. Era la otra cara de la hechicería. Magia negativa, o antipática, el tabú busca evitar que suceda algo terrible (Frazer, 1963: 22). Lo mismo toca lo sagrado que lo contaminado, confundiéndolos (Frazer, 1963: 260).

En latín el verbo *incesto* significaba "mancillar, corromper, profanar; mancillar con un incesto". El adjetivo *incestus, -a, -um* valía "impuro, deshonesto; incestuoso", y procedía del privativo de *castus*. El substantivo neutro *incestum, -i*, como el masculino *incestus, -ûs*, significaban "incesto, adulterio".[3] En su origen, por lo tanto, el incestuoso faltaba contra la castidad en un sentido ancho, antes de que la voz se estrechase y dijese solamente la "virtud que modera las pasiones de la parte concupiscible en orden a los actos venéreos y deleites carnales" (*AUT*). Lo era quien enlodaba sus gracias de cualquier manera.

> INCESTO. El ayuntamiento con la que es parienta, *latine* INCESTUS *seu incestum; dictur flagitium, quod committitur cum ea cum qua sanguinis ratio, aut religio matrimonium contrahere prohibet, ut cum matre, sorore, sacris virginibus, aut similibus. Dictum incestum quasi non castum, seu deducitur a cesto Veneris cingulo, quo amor maritalis in legitimis nuptiis conciliari putabatur; erat enim zona virginea, quam maritus prima nocte dissolvebat*. (…) Esta solemnidad faltaba en los ayuntamientos ilegítimos, *2.* y por esta razón se llaman *incestuosos*. La ley de la partida I, tit. 18, part. 7, dice así: "*Yacer home con su parienta* o cuñada *es pecado que pesa mucho a Dios, e que tienen los homes por muy gran mal*, et llámanlo en latín *incestus*, que quiere tanto decir como pecado que es fecho contra castidad…" (COV)

[3] *Diccionario ilustrado latino-español, español-latino* VOX, 18ª ed., mayo 1984.

Aunque Sebastián de Covarrubias empieza su definición de incesto dando el sentido más corriente y la concluye amparándose bajo la autoridad de Alfonso X el Sabio, haciendo hincapié en cuánto enfada a Nuestro Señor y a "los homes", entre una cosa y la otra dice, en latín, que el incesto es infamia, vergüenza, escándalo que cometes con quien participa de tu sangre pero también con las vírgenes consagradas, y que, en general, es incestuoso el fornicador. Únicamente no lo es el marido legítimo, pues ha desanudado, la noche de bodas, el ceñidor de Venus de su esposa. El Comendador Griego (*Sobre las 300 de Juan de Mena*, Copl. 101) todavía llama "incestuosos" a "los que pecan con sus parientas o con mujeres Religiosas" (*AUT*). Así, igualándolas otra vez, vuelve tan vedadas (apartándolas para otro, para el Otro) a las mujeres de tu apellido como a las monjas, casadas con Jesús.

En fin, en el *Diccionario de Autoridades* leemos de nuevo el significado actual de la palabra ("INCESTO. Cópula o acceso carnal con parienta por consanguinidad o afinidad."), y en sus dos citas opone las decadentes demasías de los antiguos romanos a la castidad de las cristianas:

> El Comendador Griego, *Sobre las 300 de Juan de Mena*, Copl. 41. Que el Emperador Octaviano cometiese *incesto* con su hija Julia, decláralo muy bien Suetonio Tranquilo. D. Fr. Pedro Manero, *Apología de Tertuliano*, cap. 7. ¿Quién en las casadas Christianas halló jamás vestigios de *incestos*, ni torpezas? (*AUT*)

En el segundo ejemplo colea aún, en este colocar inmediatamente después de los "incestos" las "torpezas", el sentido primero, más pródigo, de la palabra.

¿Qué manda el tabú del incesto? Que no haya comercio sexual (que no haya amor carnal) entre parientes más o menos próximos. Con esto se convierte el padre para la hija, la hija para el padre (digo, por ir a los que me importan), en persona divina, y sucia, y peligrosa. *"Nolli me tangere."* Dijo el Cristo resucitado a María Magdalena. "No me toques." Acércate (pisa,

por ejemplo, la misma playa por la que ha paseado) a tu padre, a tu hija, y te terminarás, o se terminará el mundo.

Y ¿cuándo empezó, y cómo, el tabú del incesto? En *Tótem y Tabú* Sigmund Freud descubrió, o inventó, sus orígenes.[4] Las ciencias sociales han relatado otros.

Lynda E. Boose (1989: 53) nos recuerda que "todos los mitos tienen varias *historias cruciales* (los *"mitemas"* de Lévi-Strauss) que deben narrar para establecer un principio que justifique la organización patriarcal". En este artículo veremos, en la primera parte, qué "historias cruciales" o "mitemas" contaron (se contaron) los "*padres*" (los "*patriarcas*") de la antropología cultural (y de otras ciencias) para explicar los orígenes del tabú del incesto. Después, en la segunda parte, les contestarán Gayle Rubin y Judith Butler, sus *hijas gamberras*.

IV. 3. Primera Parte: Según los "*padres*"

IV. 3. 1. El evolucionismo

Ya en sus albores, desde alrededor del año 1840, la antropología cultural era evolucionista.

> Edward B. Taylor y Sir John Lubbock en Inglaterra, Lewis Henry Morgan en los Estados Unidos, Adolf Bastian y Theodor Waitz en Alemania, así como todos los que seguían la corriente principal en el estudio de la cultura primitiva contemplaban las sociedades nativas existentes en el mundo como prototipos de sus propios "antecesores primitivos", restos fosilizados, por decirlo así, de fases del desarrollo por las cuales la

[4] Lo estudio algo más abajo, en <<Un preámbulo y tres artículos alrededor de *Las mocedades de Rodrigo*>>.

> Europa Occidental ya había pasado. (…) De manera casi universal, entonces, el Occidente moderno era considerado como el último punto de una línea de progreso única (…), a lo largo de la cual cabía situar todos los otros pueblos del mundo como ilustraciones del pasado del hombre occidental.[5]

La etnología hacía, pues, una interpretación linear de la historia. Arrancando en un mismo punto, todos los grupos humanos avanzaban de forma idéntica, unos más deprisa, otros más despacio, pasando "de lo simple a lo complejo, de lo homogéneo a lo heterogéneo, de lo irracional a lo racional". En 1877, en *Ancient Society*, Lewis Henry Morgan explicaba que la familia pasa en todo lugar por tres estados sucesivos, el de "salvajismo", el de "barbarie" y por fin el de "civilización", y deducía que dicha "secuencia de progreso (…) es *natural* además de *necesaria*".[6]

Éstas que pongo en cursiva son las dos palabras que caracterizan ideológicamente el pensamiento conservador: somos así (así anda la historia, así funciona la sociedad) porque lo ordena nuestra condición (*somos* así) de manera ineludible (así *son* las cosas). Con eso se consigue naturalizar la cultura, y se afirma que no hay otra posible.

Pues bien, el estudio del origen del tabú del incesto se llevó a término precisamente desde este modo de entender la realidad. Las conclusiones a que llegaron fueron muy diversas, pero hasta bien entrado el siglo XX los etnólogos partieron de la misma premisa: el tabú del incesto es universal y tuvo un único principio en todas partes.

IV. 3. 2. Eugenesia

La *eugenesia* es la *ciencia* que aplica "las leyes biológicas de la herencia al perfeccionamiento de la raza humana". El prefijo *eu-* viene del griego *eûs*, y vale "bueno,

---

[5] The New Encyclopaedia Britannica, 15th. ed., 1989. <<Social Sciences>>, vol. 27: 370.
[6] *Ibíd*, vol. 27: 377.

bravo". *Gen-* es "raíz grecolatina ('gígnere; genus', en latín; 'geínomai, geneá, gennao, gígnomai', en griego) que significa 'formar' o 'engendrar'" (Moliner y Onions). Muy semejante es la *calipedia*, el "supuesto *arte* de procrear hijos hermosos" (Moliner).

Poco a poco, desde que domesticamos los primeros animales y campos de pan, aprendimos a cruzar las razas para mejorarlas. Ya Platón[7], para su república, quiso que también los hombres encastásemos. "Fue tan sólo hacia el siglo XVII cuando germinó la idea de que las uniones debilitaban la raza, pero dicha idea permanecía aún confusa" (Durkheim, 1996: 178)[8]. Pero fue sir Francis Galton quien propuso por primera vez, con cierto método, en *Hereditary Genius* (1869), la conveniencia de aumentar nuestras gracias mezclándonos con tino. Galton acuñó la palabra "eugenesia" en 1883, en su obra *Inquiries into Human Faculty*, y se ocupó del tema hasta su muerte, en 1911. Herederos torcidos suyos fueron, entre otros, la Sociedad Eugenésica Americana, fundada en 1926, o el nazismo.[9] Hoy la genética ha demostrado que las poblaciones muy cerradas y cortas, de estrecha y forzosa endogamia, se debilitan.

Ahora bien, ¿conocieron ya nuestros primeros padres la eugenesia, la calipedia? ¿Intuyeron enseguida los riesgos genéticos de la consanguinidad? ¿Fue ésta la razón por la que prohibieron el incesto? Defendieron esta tesis, de una "eugenesia negativa" en el principio de la prohibición del

---

[7] *La República*, V, 9; *Las Leyes*, VI, 16 y VIII, 6. Citado en Durkheim (1996: 177).

[8] Cita, en la nota 47, Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (1621) y Tommaso Campanella, *De Monarchia Hispania* (1640), Libro XV.

[9] The New Encyclopaedia Britannica, 15th. ed., 1989, vol. 5: 97; vol. 26: 327; vol. 4: 593.

incesto, Lewis Henry Morgan[10] y sir Henry James Sumner Maine[11].

La atacaron, con argumentos muy semejantes, Émile Durkheim, Sigmund Freud y Claude Lévi-Strauss. Para Émile Durkheim (1996: 180)

> …no se puede admitir que esta nocividad limitada, dudosa y escasamente observable haya sido percibida repentinamente por el primitivo, ni que pudiese haber dado lugar a una prohibición tan absoluta como inexorable.

Apoyándose en su autoridad y en la de Charles Darwin, Sigmund Freud, en *Tótem y tabú* (1913: 163 – 164, notas 49 y 50) juzga "la hipótesis" de la industria eugenésica e higiénica de los hombres primitivos "muy inverosímil" y casi ridícula.

Finalmente, en *Las estructuras elementales del parentesco*, Claude Lévi-Strauss (1998: 46) señala la relativa novedad de "esta justificación de la prohibición del incesto", que "antes del siglo XVI no aparece en parte alguna de nuestra sociedad". Exponiendo "el primer tipo de explicación" (1998: 45 – 49) acusa a Lewis H. Morgan y sir Henry Maine de hacerla como "resultado de una reflexión social sobre un fenómeno natural". Lo mismo que a sus ilustres antecesores, a Lévi-Strauss (1998: 46) le parece "sorprendente" que las sociedades primitivas pudieran haber tenido semejante "clarividencia eugenésica". En cuanto a "las diversas monstruosidades que en el folklore de diversos pueblos primitivos, y sobre todo en los australianos, amenazan a la descendencia de parientes incestuosos", afirma que tales "castigos" afectan a "todos aquellos que transgredan las reglas, y no se reservan en absoluto al dominio particular de la reproducción".

---

[10] En *Systems of Consanguinity and Affinity of the Human Family*, (1871) y *Ancient Society, or Researches in the Lines of Human Progress from Savagery through Barbarism to Civilization* (1877).

[11] En *Ancient Law: Its Connection with the Early History of Society, and Its Relation to Modern Ideas*, de 1861, y, sobre todo, en *Dissertations on Early Law and Custom*, de 1886.

IV. 3. 3. Aburrimiento

Dice Covarrubias, en su *Tesoro*…, que "*familiaridad* [es] la comunicación y amistad muy casera, que uno suele tener con otro…" El *Diccionario de Autoridades* copia esta definición, y la sigue: "…entre los cuales hay más llaneza, que cumplimientos". "Cosas *familiares* [son] las caseras y ordinarias" (COV). *Habitual* es "lo que se hace, se padece, o se posee con continuación y por hábito" (*AUT*).

Se crían rayando, muy cercanos, los hermanos; crece el hijo cogido a las faldas de su madre; es para el padre su hija su vecina más próxima. Teniéndose tan a mano, tropezando a cada momento, viéndose y oliéndose a toda hora, los parientes que se arriman a un mismo hogar por fuerza se aborrecen. "*Aborrecer*…latamente se toma algunas veces por mirar con desafecto, disgusto y desazón alguna cosa, no gustar de ella, no apreciarla, ni apetecerla" (*AUT*). Hechos los unos a los otros, se cansan, se fastidian. Ahí, en lo cotidiano, no cunde Amor. El tabú del incesto confirmó simplemente lo que ordenaban los instintos.

Los forjadores principales de esta teoría, citados ambos por Freud y Lévi-Strauss (que los venían a contradecir), fueron Edward Alexander Westermarck y Havelock Ellis. En *The History of Human Marriage* (1891) el finlandés Westermarck combatió la idea, muy corriente en su época, de una promiscuidad primitiva. Él consideró que la monogamia, y la familia nuclear, formaban la unidad fundamental y universal de la sociedad. Y, en lo que respecta al incesto, juzgó que tendemos naturalmente a evitarlo, y no a cometerlo, asegurando que "la familiaridad alimenta el hastío"[12]. Según Westermarck,

> aquellas personas de sexo diferente que viven juntas desde su infancia experimentan una aversión innata a entrar en relaciones sexuales, y como entre estas personas existe, generalmente, un parentesco de

[12] The New Encyclopaedia Britannica, 15th. ed., 1989, vol. 12: 598 y vol. 19: 74.

> sangre, halla este sentimiento en la costumbre y en la ley su expresión natural…[13]

Havelock Ellis, en su obra, *Studies in the psychology of sex*, también indica el embotamiento del deseo de quienes "han vivido juntos desde su infancia", "incapacitando (…) [para] la producción de la tumescencia genésica"[14]. Esta blandura la causa "el acostumbramiento físico o psicológico"[15]. Lévi-Strauss resume las opiniones de los dos: tanto para Havelock Ellis[16] como para E. Westermarck[17] la prohibición del incesto no era "más que la proyección o el reflejo, sobre el plano social, de sentimientos o tendencias para cuya explicación sólo es necesario considerar la naturaleza del hombre (…) sus tendencias psíquicas"[18].

Así pues, aburridos de verse, entibian los de casa, bostezan sus pasiones. Entonces, ¿fue eso? Otros, mucho mayores que éstos, los desmintieron. El roce, aseguraron, hace el cariño, y enciende a Amor, y lo aviva luego. Sus argumentos son muy semejantes: los mandamientos se dictan para atar el deseo:

> No acertamos a ver por qué un instinto humano profundamente arraigado habría de necesitar ser reforzado por una ley (…) La ley no prohíbe sino aquello que los hombres serían capaces de realizar

---

[13] *Ursprung und Entwicklung der Moralbegriffe*, II, "Die Ehe", 1909. Citado en Freud (1912: 160-161).
[14] Citado en Freud (1912: 161).
[15] Citado en Lévi-Strauss (1998: 50). Durkheim (1996: 211) rebate sus argumentos: "Se ha dicho en alguna ocasión (…) que el apetito sexual huye instintivamente de la familia, ya que la cohabitación prolongada tiene como efecto el adormecerlo. Pero eso significa olvidar que el hábito no es menor entre esposos que entre parientes." Y, en la nota 112, a pie de la misma página, añade: "…se podría igualmente sostener la tesis contraria, a saber, que el contacto en todo momento estimula los deseos al ofrecer más ocasiones".
[16] *Sexual Selection in Man*, Filadelfia (1906).
[17] *The History of Human Marriage* (1891).
[18] Lévi-Strauss (1998: 50).

> bajo el impulso de algunos de sus instintos. Lo que la naturaleza misma prohíbe y castiga no tiene necesidad de ser prohibido y castigado por la ley.[19]
>
> Si el horror al incesto resultase de tendencias fisiológicas o psicológicas congénitas ¿por qué se expresaría con la forma de una prohibición que es al mismo tiempo tan solemne y tan esencial como para que se la encuentre en todas las sociedades humanas con la misma aureola de prestigio sagrado? No habría razón alguna para prohibir lo que, sin prohibición, no correría el riesgo de ejecutarse.[20]

IV. 3. 4. Federico Engels, *El origen de la familia*

Federico Engels (1820 – 1895) escribió el *Manifiesto Comunista* (1848) con Carlos Marx, y fue, en sus últimas, su cabezalero. Así, como ejecutor de su "testamento", editaría los volúmenes segundo y tercero de *El Capital* y, un año después de su muerte, dio a la imprenta *El origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado* (1884, 1891)[21], obra en la cual interpretaba "los trabajos" de Lewis Henry Morgan a la luz de "la teoría materialista de la historia", tarea que Marx "había reservado para sí mismo" pero "no pudo terminar" (Engels, 1996: 11 – 12)[22].

En el Prólogo a la 4ª edición (1891) Engels hace una pequeña historia de la *historia de la familia*. "Hasta 1860", dice, la familia no parecía haber tenido historia: su "forma patriarcal", fijada en "los cinco libros de Moisés", era tenida por "la más antigua", y no había experimentado evolución alguna (Engels, 1996: 16). Entonces, en 1861, Johann Jakob Bachofen publicó *Das Muterrecht* (*El derecho materno*), libro que fue "roturador" (Engels, 1996: 19). Inmediatamente vinieron a labrar aquel

---

[19] Sir James George Frazer, *Totemism and exogamy*, citado en Freud (1912: 162).
[20] Lévi-Strauss (1998: 52).
[21] Federico Engels, *Der Ursprung der Familie, des Privateigenthums und des Staats*, 1884.
[22] En el Prólogo a la 1ª ed. de 1884..

campo John Ferguson McLennan[23], John Lubbock[24], y, sobre todo, Lewis Henry Morgan[25]. Engels (1996: 94) abrevió así su "historia de la familia":

> …hay tres formas principales de matrimonio, que corresponden a los tres estadios fundamentales de la evolución humana: en el salvajismo, el matrimonio por grupos; en la barbarie, el matrimonio sindiásmico; en la civilización, la monogamia con sus complementos, adulterio y prostitución. Entre el matrimonio sindiásmico y la monogamia se deslizan, en el estadio superior de la barbarie, la sujeción de las mujeres esclavas a los hombres y la poligamia.

Pero la historia apunta hacia el futuro: llegará a su hora el feliz comunismo final (ya hubo uno, fallido, al principio), y sólo el amor (mientras dure) casará a unos con otros, y la mujer, que desde su antigua derrota, en el fondo oscuro de los tiempos, había venido perdiendo, tendrá la misma libertad, y los mismos poderes, que el hombre.

Para mirar en lo que tiene y no el padre con su hija no saldremos de la edad silvestre.

El *Génesis* hebreo reza *Beresit* ("Cuando, en el principio…"). El mesopotámico había rezado *Enuma elis* ("Cuando en lo alto…"). Engels no se ocupa de la creación del universo, sino de nuestros comienzos. Ya había noche y día, y cielos, y tierra y mares, y verduras, y luceros mayores y menores en el firmamento. Y bichos. Estamos en el mediodía del día sexto. Pero ¿qué ocurrió la tarde de aquel viernes inaugural? El mono mañanero, ¿cómo se hizo hombre? ¿Nos sopló Yahvéh en las narices? ¿Fue que nos pusimos de pie (*homo erectus*)?

---

[23] *Primitive Marriage: An Enquiry into the Origin of the Form of Capture in Marriage Ceremonies* (1865).
[24] *The Origin of Civilization and the Primitive Condition of Man* (1870).
[25] Lewis Henry Morgan, *Systems of Consaguinity and Affinity of the Human Family* (1871), y *Ancient Society, or Researches in the Lines of Human Progress from Savagery through Barbarism to Civilization* (1877).

¿Aprendimos, con el pulgar opuesto, a hacer jaulas con palillos de dientes (*homo habilis*)? ¿O nos dio por jugar (*homo ludens*)?

Algunos estudios recientes, que Engels consultó, intentaban buscar los orígenes de la familia en los agrupamientos animales. Él entendió, en cambio, que

> …la familia animal y la sociedad humana primitiva son incompatibles, que los hombres primitivos, en la época en que pugnaban por elevarse por encima de la animalidad, o no tenían ninguna noción de la familia, o, a lo sumo, sólo conocían una forma que no se encontraba en los animales (1996: 48).

En aquel tiempo anterior a la historia empezamos algo que, si era una familia, era de una especie extraña, nueva: la horda. La horda ya no es la familia tal y como la conocen las bestias. Entre los vertebrados superiores, "los celos del macho" ponen "lazo y límite" a la familia. De hecho la horda, mundo feliz sin yagos ni otelos, es lo que todavía no es, no puede ser, una familia. Y sólo al abrigo de la horda pudieron nuestros abuelos "salir de la animalidad". Eso es:

> …la tolerancia recíproca entre machos adultos, la falta de celos, eran las primeras condiciones necesarias para formarse esos grupos extensos y duraderos en el seno de los cuales, únicamente, es donde ha podido realizarse la evolución de la animalidad hacia la humanidad (1996: 48 – 49).

Inmediatamente después de describir la horda como el lugar donde recibimos el hálito que, si no nos vuelve divinos, a Su imagen y semejanza, nos hace distintos del simio (otra forma de decir que allí nace la cultura), Engels (1996: 49) habla de la "forma más antigua y primitiva de la familia": "el matrimonio por grupos".

Fue John Lubbock[26] el primero en situar, en nuestros orígenes, lo que él llamó "communal marriage" ("matrimonio por grupos"). Confirmaron y desarrollaron sus hallazgos Lewis Henry Morgan[27] y, después, en *El origen de la familia…*, el mismo Engels. Traducen "communal marriage" por "matrimonio por grupos". Yo prefiero trasladarlo al castellano como "*matrimonio comunal*" (aunque sea "voz anticuada") o "*matrimonio en común*". Dicen mucho más, y con mayor justicia, como puede leerse en el *Diccionario de Autoridades*:

> COMÚN. Lo que no siendo privativamente de ninguno, pertenece a muchos…
> COMÚN….se llama así al pueblo todo de cualquier provincia, ciudad, villa o lugar.
> COMUNAL. Lo mismo que común. Es voz anticuada.
> COMÚNMENTE o COMUNALMENTE General y universalmente, con asenso y uso común, de común acuerdo y conformidad, y sin la menor diferencia o repugnancia.
> EN COMÚN. …Comúnmente para los que componen algún cuerpo o comunidad.

¿Cómo era este "matrimonio comunal" o "en común"? Hubo

> un primitivo estado de cosas según el cual, en el seno de una tribu imperaba el comercio sexual sin obstáculos, de tal suerte que cada mujer pertenecía igualmente a todos los hombres y cada hombre a todas las mujeres (Engels, 1996: 45).

En 1861, Johann Jakob Bachofen publicó *Das Muterrecht* (*El derecho materno*). En él cuenta una edad primera donde reinaba lo que él denominó "*hetairismo*" (Engels, 1996: 45, n. 1) (le han puesto peros al nombre, que al pie de la

[26] *The Origin of Civilization* (1870). Citado en Engels (1996: 24), en el Prólogo a la 4ª ed., 1891.
[27] Lewis Henry Morgan, *Systems of Consaguinity and Affinity of the Human Family* (1871), y *Ancient Society, or Researches in the Lines of Human Progress from Savagery through Barbarism to Civilization* (1877).

letra significa "puterío") y también "*generación pantanosa*" (Engels, 1996: 55, n. 1), o sea, la promiscuidad sexual. En medio de aquel follón amoroso no había manera de acertar con el padre, de manera que "la descendencia sólo podía contarse en línea femenina (es decir, con arreglo al derecho materno)" (Engels, 1996: 17)[28].

A lo que iba. A lo del papá con su hija. En el Prólogo a la 4ª edición, de 1891, Engels menciona la obra capital de John Ferguson McLennan[29]. En ella se introducían los términos de exogamia y endogamia. Para McLennan, la primera no viene determinada por "*la idea de consanguinidad y de incesto*, la cual *ha nacido mucho más tarde*" (En Engels, 1996: 21). En este punto Engels está de acuerdo con el escocés: lo mismo que el sentimiento de los celos, *"la idea del incesto* (…) *se ha desarrollado relativamente tarde*". Trae a continuación, de otras partes, ejemplos de pueblos actuales y pretéritos que han ignorado el tabú, y habla del incesto como "*una invención, y hasta de las más preciosas*" (Engels, 1996: 49 – 50).

La idea del incesto es, pues, tardía. ¿Y cómo fueron los tiempos anteriores a esa preciosa invención? Hace falta detenerse en esa "forma más antigua y primitiva de la familia", de vida alegre.

Engels (1996: 58 – 59) da un ejemplo de matrimonio comunal que el "misionero inglés Lorimer Fison" estudió "entre los australianos del monte Gambier, en la Australia del Sur". Allí la exogamia obliga a los miembros de una *gens* a buscar pareja entre los de la otra. No puedes casarte con nadie que lleve tu apellido (que será siempre el materno). Por ello, el padre y su hija pertenecen invariablemente a "gentes" distintas, y son esposos natos, de nacimiento.

La noción del incesto aparece, en una forma restringida, en la siguiente fase, todavía entre salvajes. Se trata de "*la familia consanguínea*". "Los grupos conyugales sepáranse aquí según las generaciones" (1996: 51). Esto quiere decir que "los

[28] En el Prólogo a la 4ª ed. de 1891.
[29] *Primitive Marriage: An Enquiry into the Origin of the Form of Capture in Marriage Ceremonies*, de 1865.

ascendientes y los descendientes, los padres y los hijos, son los únicos que están excluidos entre sí de los derechos y de los deberes (pudiéramos decir) del matrimonio" (1996: 51). Dicho de otro modo, el "comercio carnal" (1996: 51) vale si se da en un sentido horizontal, entre hermanos o primos más o menos próximos, pero está prohibido en dirección vertical, entre padres e hijos o entre tíos y sobrinos. Ésta es "*la primera etapa de la familia*", afirma, con Morgan, Engels, que llega una vez se ha salido "verosímilmente pronto de ese estado primitivo del comercio sexual sin trabas" (1996: 51). Engels reconoce que

> *…la familia consanguínea ha desaparecido. Ni aun los pueblos más groseros de que habla la historia nos presentan ningún ejemplo de ella. Pero* nos vemos obligados a admitir que *ha debido existir*, puesto que el sistema de parentesco hawaiano que aún reina hoy en toda la Polinesia, expresa grados de parentesco consanguíneo que sólo han podido nacer con esa forma de familia… (1996: 52)

Engels, citando a Morgan, ya había advertido que

> la familia (…) es el elemento activo; nunca permanece estacionaria, sino que pasa de una forma inferior a una forma superior a medida que la sociedad evoluciona de un grado más bajo a otro más alto. En cambio, los sistemas de parentesco son pasivos; sólo después de largos intervalos registran los progresos hechos por la familia en el curso de las edades…

Y concluía que "al paso que la familia continúa viviendo, el sistema de parentesco se osifica" (1996: 43).

"En el principio…" (*Génesis*, I, 1).

PRIMITIVO. Lo que es primero en su línea, o no tiene ni toma origen de otra cosa. (*AUT*)
PRIMERO. El que precede a todos en orden. (COV)

Engels no supo muy bien cuándo hacer arrancar la historia de la familia. Primero fue la horda, que ya no era la familia de los brutos, que todavía no podía ser una familia: sólo dentro de ella alcanzamos lo que nos define como género humano. El matrimonio comunal se da en la "forma más antigua y primitiva de la familia". ¿Se refiere aún a la horda, o es otra cosa? El ejemplo que pone, de una tribu dividida en gentes, parece bastante desarrollado. En todo caso, aquí no comprenden la idea del incesto. Ésta viene luego, con la familia consanguínea, la cual es, (¿otra vez?) "la primera etapa de la familia".

El padre y su hija estuvieron mezclados, casados de nacimiento, durante todo ese largo e inconcreto momento original, cero, el de la horda y del matrimonio en común, el del jardín del Edén. Fueron expulsados de éste, separados, apartados para siempre, con la "preciosa invención" del tabú del incesto, que llega con la familia consanguínea.

IV. 3. 5. Émile Durkheim

¿A qué santo, o a santo de qué, se prohibió el incesto? En el mismo artículo Émile Durkheim propone dos explicaciones que me parecen contradictorias. La primera es mágica, la segunda política.

Por una parte, Émile Durkheim entiende la prohibición del incesto como un residuo de la ley, que hace anterior a ella, de la exogamia. En el seno del clan, "el parentesco está fundado únicamente sobre la comunidad del tótem, y no sobre relaciones de consanguinidad concretas". Pero el clan sigue siendo "una sociedad doméstica" (1996: 142), y en la medida en que "fue primitivamente el modelo de parentesco por excelencia, es también (…) el que pudo haber dado lugar a las primeras reglas represivas sobre el incesto" (1996: 151). *Los orígenes de la prohibición del incesto se encuentran en el tabú que rodea al tótem.* "El tótem (…) es el ancestro del clan (…), *todos los miembros del clan* (…) *están hechos de la misma sustancia que él* (…) se consideran, pues, literalmente, *una misma carne, 'un*

solo alimento', una sola sangre" (1996: 196 - 197). La reverencia aprensiva con que se contemplaba la sangre, y, sobre todo, la de la menstruación, convirtieron a la mujer en "tabú para el resto de los miembros del clan" (1996: 196). Por eso en un primer momento

> …las prohibiciones sexuales se aplicaban al parentesco uterino, bien exclusivamente, bien de forma principal. Cuando el clan paterno hizo reconocer sus derechos, la exogamia se extendió hasta él. Cuando el totemismo desapareció, y con él el parentesco específico del clan, la exogamia se adaptó a los nuevos tipos de familia que se constituyeron… (1996: 204)

Más adelante, sin embargo, Durkheim señala que el tabú del incesto se fabrica o instituye con el propósito de impedir la confusión (el amontonamiento) de dos órdenes, el "conyugal", donde Amor debe regir libremente, y el "doméstico", donde manda el deber. En efecto, afirma,

> si el derecho y las costumbres se oponen a *los matrimonios entre parientes*, no es a causa de los inconvenientes higiénicos que pueden acarrear dichas uniones, sino por el hecho de que serían *subversivas para el orden doméstico*. (1996: 205)

Estos dos "estados del espíritu se oponen entre sí tan radicalmente" que, de confundirse, producirían "un verdadero caos moral cuya mera concepción nos resulta intolerable" (1996: 206 – 208).

Así pues, se vio que

> el orden conyugal, siendo entonces ajeno al orden doméstico, debería por necesidad desarrollarse en un sentido divergente. (…) Resultaba (…) necesario que está disociación se impusiera mediante una fuerza exterior y particularmente poderosa. (…) Esta causa

> reside en el conjunto de creencias y de ritos del que ha resultado la exogamia (1996: 211 – 212).

Entonces, “el clan, es decir, la familia”, quedó instituida como “el centro de la moralidad”, gobernada con tan “severa disciplina” que forzó a la pasión a liberarse “del yugo familiar que la había contenido y más o menos sofocado” y a constituirse “al margen de éste” (1996: 211 – 212).

IV. 3. 6. Claude Lévi-Strauss

IV. 3. 6. a. Introducción

Desde la Escuela de Praga, y en el campo de la lingüística, Nikolay Sergeyevich Trubetskoy (1890 – 1938) y Roman Ostipovich Jakobson (1896 – 1982) habían descrito una "infraestructura" o "metaestructura" inconsciente que surge del proceso mental de formar pares opuestos. Claude Lévi-Strauss trasladó este modelo al ámbito de la antropología cultural. Veía las culturas como sistemas que seguían unos esquemas universales, los cuales eran el producto de la estructura invariable de nuestra mente.[30] En 1949 Lévi-Strauss publicó *Les structures élémentaires de la parenté*, que revisó en 1966. El "prefacio a la primera edición" empieza definiendo las *"estructuras elementales del parentesco"*. Son…

> …los sistemas cuya nomenclatura permite determinar en forma inmediata el círculo de los parientes y el de los allegados; vale decir, los sistemas que prescriben el matrimonio con cierto tipo de parientes o, si se prefiere, aquellos sistemas que, al definir a todos los miembros del grupo como parientes, distinguen en ellos dos categorías: los cónyuges posibles y los cónyuges prohibidos (Lévi-Strauss, 1998: 11).

Yo me voy a fijar aquí en lo que el antropólogo dice sobre la prohibición del incesto y el intercambio de mujeres, teniendo en cuenta que la primera "se instaura sólo para garantizar y fundar, en forma directa o indirecta, inmediata o mediata", el segundo (1998: 90).

IV. 3. 6. b. Otras explicaciones sobre el origen de la prohibición del incesto

[30] The New Encyclopaedia Britannica, 15th. ed., 1989: <<Formalism>> (vol. 4: 883), <<Roman Jakobson>> (vol. 6: 475), <<Structuralism>> (vol. 11: 326) y <<Nikolay Sergeyevich Trubetskoy>> (vol. 11: 950).

El incesto, y su prohibición, habían sido contemplados como "un terrible misterio". Eran mencionados en voz baja, en un "ambiente de temor mágico" (Lévi-Strauss, 1998: 44). Ha sido, según L. Lévy-Bruhl[31], para etnógrafos y sociólogos, "*vexata quaestio*": "si por imposible esto sucede, es algo asombroso, un *monstrum*, una transgresión que despierta horror y espanto".

Lévi-Strauss empieza discutiendo las tres "tentativas de explicaciones" (1998: 45) sobre el origen de la prohibición del incesto que ya hemos apuntado. Negará la "clarividencia eugenésica" (1998: 46) que Lewis H. Morgan y sir Henry Maine atribuían a los pueblos primitivos. En cuanto a la idea, sostenida por Havelock Ellis y E. Westermarck, de que los parientes cercanos, hartados por su proximidad, no pueden desearse, y hasta se tienen asco, le parece absurda. "No habría razón alguna para prohibir lo que, sin prohibición, no correría el riesgo de ejecutarse" (1998: 52). Finalmente, juzga "las conexiones" que Émile Durkheim establece entre tótem, exogamia y prohibición del incesto (entendiendo ésta como un "residuo" de aquélla) "frágiles y arbitrarias" (1998: 54 - 55).

IV. 3. 6. c. De la naturaleza a la cultura: de la sangre a la alianza

Según Claude Lévi-Strauss, la prohibición del incesto es la única ley universal, y el único "fenómeno" que es al mismo tiempo natural (instintivo) y cultural (institucional y de Ley (1998: 42 – 43).

En la cubierta de la edición castellana que manejo[32] se entrevé, difuminado, el Jardín del Edén. Eva está ofreciendo a Adán una manzana del Árbol de la Ciencia, o del Bien y del Mal (pero son, los dos, el mismo). Morderá el chico la fruta mágica,

[31] *Le Surnaturel et la Nature dans la mentalité primitive*, París, 1931: 247. Citado en Lévi-Strauss (1998: 44).
[32] 1998. A cargo de Mario Eskenazi.

y desde ese momento se sabrá él, como ya se sabe ella, otra cosa. He ahí, también, el final de la naturaleza, y el principio de la cultura. La prohibición del incesto hace el mismo oficio de la poma maravillosa: nos hace distintos de lo que éramos, marca el tránsito "fundamental" (nos funda como sujetos) de la naturaleza a la cultura, inaugura "un nuevo orden": "antes de ella, la cultura aún no existe; con ella, la naturaleza deja de existir, en el hombre, como reino soberano" (Lévis-Strauss, 1998: 58 – 59).

Más en concreto, "*la prohibición del incesto expresa el pasaje del hecho natural de la consanguinidad al hecho cultural de la alianza*" (1998: 66). Antes sólo tiraba la sangre, y teníamos padres, hermanos, hijos, tíos…; desde aquel momento inaugural tenemos también suegros, cuñados, yernos, nueras: parientes "políticos" (en inglés dicen "por ley", "*in-law*"), "por afinidad", ganados mediante alianza. Dijo la cultura a la naturaleza: "de aquí no puedes pasar, con éstos no puedes tener trato carnal". Y hubimos de buscar pareja entre personas que no fueran de nuestro apellido, que no adorasen nuestro tótem. Esa obligación de establecer nuevos lazos hizo posible la cultura. "Sólo allí, pero también por fin allí, la cultura puede y debe, so pena de no existir, afirmar 'primero yo' y decir a la naturaleza: 'No irás más lejos.'". Y "es precisamente la alianza la que proporciona la bisagra o más exactamente la muesca en la que se inserta la bisagra": "*la cultura, siempre y en todas partes, llenó esta forma vacía*" (Lévi-Strauss: 1998: 67 - 68). Y fue para nuestra prosperidad: Lévi-Strauss encabeza la introducción con un proverbio Sironga[33]: *"Un pariente por alianza es una nalga de elefante"*. La prohibición del incesto imponía (inventaba) el parentesco por alianza, creando una red de vínculos artificiales que enriquecían a todos, los "adornaban, aumentaban y engrandecían" (*AUT*). Tener un tío político vale muchísimo: una nalga de elefante.

IV. 3. 6. d. En el principio…

[33] Es del reverendo A. L. Bishop, "A Selection of Sironga Proverbs", *The Southern African Journal of Science*, vol. 19, 1922, nº 80.

Federico Engels describió, en *El origen de la familia…*, un tiempo, el de la horda (y otro, inmediatamente posterior, el de la familia consanguínea), donde el matrimonio era comunal y no existía la noción del incesto. Aún dijo más: porque era posible amarse con toda libertad en el seno de la horda pudimos salir de la animalidad. El tabú del incesto fue inventado mucho más tarde. Por su parte, Sigmund Freud imaginó una horda primitiva compuesta por un macho alfa y su harén infinito de mujeres. Sólo después de que los demás machos, expulsados de la horda, matasen al "padre", instituyeron aquéllos la prohibición del incesto. Tanto Engels como Freud concebían una edad prehistórica, un momento "cero" en el que los hombres y las mujeres se ayuntaban sin pararse a averiguar los grados de proximidad de su parentesco, si eran primos carnales o segundos, o hermanos… Por el contrario, Claude Lévi-Strauss defiende que la prohibición del incesto existió "siempre y en todas partes", desde el principio y universalmente. "La prohibición del incesto (…) es *la prohibición* bajo su forma más general, aquella a la que tal vez se reduzcan todas las demás" (1998: 571). Ella nos vuelve seres culturales, ya no sólo de la naturaleza. Con esto Lévi-Strauss niega que hubiese jamás regalado paraíso ni relajada horda.

IV. 3. 6. e. Sobre el intercambio de mujeres

Das un gorrino, recibes dos cestos de nueces, tres tortas de pan. Los dos gestos, el de dar y el de recibir, crean deudas y nexos que no son sólo materiales: se trata de "un hecho social total, vale decir, dotado de una significación a la vez social y religiosa, mágica y económica, utilitaria y sentimental, jurídica y moral" (Lévis-Strauss, 1998: 91). Y ¿cuál es "*la regla de donación por excelencia*"?

> La prohibición del incesto es menos una regla que prohíbe casarse con la madre, la hermana o la hija, que una regla que obliga a entregar a la madre, la hermana o la hija a otra persona (Lévi-Strauss, 1998: 558).

Das de lo tuyo para que te den de lo suyo. Renuncias a tu breve "lote de mujeres inmediatamente disponibles" para ganar "un derecho de reclamo" sobre todas las demás (Lévi-Strauss, 1998: 79). Además, puesto que las mujeres son un "producto escaso", este sistema

> …tiene como primera meta el "congelar" a las mujeres en el seno de la familia, con el fin de que el reparto de las mujeres, o la competencia por ellas, se haga en el grupo y bajo el control del grupo, y no bajo un régimen privado (Lévi-Strauss, 1998: 82).

"Pero (…) la regla, al parecer negativa, ya engendró su opuesto, ya que *toda prohibición es, al mismo tiempo* (…) *una prescripción*": no sólo dice al pretendiente con qué mujeres no puede; también, con qué mujeres debe (Lévi-Strauss, 1998: 82), y al *padre*, a qué hombres no puede dar a su hija, y a qué hombres debe entregarla. En todo caso, "la prohibición equivale a una obligación y la renuncia despeja el camino para un reclamo". En efecto, "la prohibición del incesto, como la exogamia, que es su expresión social ampliada, constituye una regla de reciprocidad" (Lévi-Strauss, 1998: 89). Con ello se asegura "la circulación total y continua de esos bienes por excelencia del grupo: sus mujeres y sus hijas" (Lévi-Strauss, 1998: 556). Su "valor funcional" es tan alto que lo mismo la exogamia que la prohibición del incesto se han aplicado siempre y en todo lugar (Lévi-Strauss, 1998: 557).

IV. 3. 6. f. Semiótica

La prohibición del incesto, y la exogamia, su versión ampliada, divide a las mujeres en dos clases. Habrás de dar a otros las de tu gente; al canje, otros te darán las de la suya: "hermana o hija, vale decir, mujer cedida; o esposa, vale decir, mujer adquirida; mujer pariente o mujer allegada…" (Lévi-Strauss, 1998: 184) Todo ocurre entre varones: la mujer se ha convertido en mera moneda, en ganado marcado (Lévi-Strauss, 1998: 159). La mujer es aquello mediante lo cual se relacionan, cierran tratos, establecen lazos "dos grupos de hombres". La

mujer es una manera de lenguaje, y, en su calidad de "cosa intercambiable" (como las palabras, las palabras, las palabras), la condición necesaria para "el surgimiento del pensamiento simbólico". Sin embargo, la perfección matemática del sistema se estropea porque la mujer no es "puramente" el tema del "diálogo matrimonial de los hombres": ella también *desea*. La mujer es "signo", pero signo a su vez "productor de signos". La mujer es algo más que un "signo", es también "valor" (Lévi-Strauss, 1998: 574 – 575). Lévi-Strauss está utilizando términos semióticos. Francesco Casetti (1980: 130 – 131) constató "un 'desajuste' que, silenciosamente, y en todo caso 'entre líneas', parece atravesar el *Cours*[34]: el desajuste (…) entre los conceptos de representación y valor". El signo representa la cosa,

> es decir, *sustituye* la ausencia de lo que falta con una presencia diversa. Pero ahora con la ventaja de estar siempre disponible: la sustitución se transforma también en accesibilidad, la *representación* en posibilidad de *re-presentación*. (…) El signo, en resumen, es algo que puede continuamente retornar, cada vez diverso, pero cada vez también siempre el mismo.

En cambio el *valor* "en última instancia, se abre sobre nada: delimitado simplemente por los otros valores, en una cadena infinita de remisiones, el lugar que señala –y asigna- es el de una ausencia total, un blanco y basta" (Casetti, 1980: 133). La mujer, entonces, "como signo", es algo que está *en lugar de lo que es*, mera re-presentación, algo siempre "disponible", accesible, "cada vez divers[a], pero cada vez también siempre [la misma]". La mujer, entonces, "como valor", puede ser "trocada" por otra cosa "desemejante" (pongamos dos bueyes), y al mismo tiempo puede ser comparada con "cosas similares" (otras mujeres)[35].

---

[34] Se refiere al *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure (1916).
[35] Siguiendo el *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure (1916).

En *Las formaciones del inconsciente* (Seminario 1957 – 1958, Libro V) Jacques Lacan (1999: 292 - 293) utiliza las ideas de Lévi-Strauss. La mujer, inscrita "en el ciclo de los intercambios de la alianza y del parentesco", se transforma en "*el significante del intercambio*".

IV. 3. 6. g. Transcendencia del intercambio de mujeres

El intercambio de mujeres no fue, como creía Sir James George Frazer, "*una simple operación de trueque* ('*a simple case of barter*') (…) el medio más barato (*'the cheapest way'*) de encontrar una esposa". Lévi-Strauss (1998: 183) reprocha al caballero inglés que concediese "a su hombre primitivo la mentalidad de *homo economicus* de los filósofos del siglo XIX…" El intercambio llega mucho más allá: hace posible, a través de la regla de exogamia, la alianza, la sociedad (Lévi-Strauss, 1998: 557). Son, por lo tanto, las leyes que rigen los sistemas de parentesco, y, antes que ellas, instituyéndolas, la prohibición del incesto, las condiciones que han de cumplirse para que se produzca el hecho social (Lévi-Strauss, 1998: 567).

IV. 3. 6. h. Conclusión

> …todo matrimonio es un encuentro dramático entre la naturaleza y la cultura, entre la alianza y el parentesco. "*¿Quién entregó a la novia?* –canta el himno hindú del matrimonio--. *¿A quién la entregó?*" (Lévi-Strauss, 1998: 567)

En el relato de Claude Lévi-Strauss la novia no cuenta (la novia es lo que se cuenta). La novia no habla (la novia es eso de lo que hablan los hombres). Es, sintácticamente, el objeto o complemento directo, el "término de la acción del verbo" (Moliner). Quienes importan son los hombres, el sujeto que la entrega, el complemento indirecto que la recibe, y los verbos, dar, recibir, trocar... Lo capital está en que con esa entrega de la mujer que hace una *gens* a otra, con ese dar a tu hija por esposa,

se sustituye el parentesco por la alianza, termina la naturaleza, comienza la cultura.

IV. 4. Segunda Parte: Según las "hijas"

IV. 4. 1. Gayle Rubin, "El tráfico de mujeres…"

Gayle Rubin (1986: 132) intenta, en su ensayo (pero es verdadero *manifiesto*) de 1975, <<El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo>>, "llegar a una definición más desarrollada del sistema de sexo/género, por la vía de *una lectura algo idiosincrática y exegética de Lévi-Strauss y Freud*". Se trata de *una interpretación, entonces, personal, en los márgenes (y marginal) de los textos de dos "padres" de ciencias que fueron nuevas*, consciente de que "tanto el psicoanálisis como la antropología cultural son, en cierto sentido, las ideologías del sexismo más refinadas que circulan hoy". Aunque en la obra de ambos

> se empieza a vislumbrar un aparato social sistemático que emplea mujeres como materia prima y modela mujeres domesticadas como producto (…) ni Freud ni Lévi-Strauss vieron su propio trabajo a esta luz, y ciertamente ninguno de ellos echó una mirada crítica al proceso que describen (Rubin, 1986: 96 – 97).

El *(no muy donoso) escrutinio* empieza no obstante con Marx y Engels, otros dos "*padres*" filósofos, y alcanza a hijos e hijas más o menos leales a la letra y al espíritu de Freud, como Jeanne Lampl de Groot, Helene Deutsch o Lacan. Gayle Rubin empieza tirando de las barbas a Marx, y denuncia "el fracaso del marxismo clásico en cuanto a la plena expresión o conceptualización de la opresión sexual" (1986: 97). En cambio Engels, señala la autora, en *El origen de la familia*, sí "ve la opresión sexual como parte de la herencia del capitalismo de

formas sociales anteriores (…) [e] integra el sexo y la sexualidad en su teoría de la sociedad" (1986: 101). La obra se ha quedado, por supuesto, anticuada, y Rubin termina el artículo sugiriendo "tentativamente, un siguiente paso en la agenda: un análisis marxista de los sistemas de sexo/género" que vaya más allá de lo que "el concepto de 'intercambio de mujeres' ofusca" (1986: 136).

A continuación Gayle Rubin censura *Las estructuras elementales del parentesco* (1949; revisada en 1966) y *La familia* (1971), de Claude Lévi-Strauss. Recuerda en primer lugar la función, no sólo sexual o afectiva, sino también (sobre todo) política y religiosa que éste asigna al sistema de parentesco, y la condición universal (*paradójicamente natural*) de su "invención", la cual, "junto con la del lenguaje", marcó "decisivamente la discontinuidad entre los homínidos semihumanos y los seres humanos" (Rubin, 1986: 106). Las piedras angulares del edificio del parentesco son "*el 'regalo' y el tabú del incesto*, cuya doble articulación constituye el concepto del *intercambio de mujeres*" (Rubin, 1986: 107 – 108). Aunque para Lévi-Strauss esto no siginifica

> necesariamente que las mujeres estén reificadas (…) sí implica la distinción entre el regalo y quien regala. Si las mujeres son los regalos, los asociados en el intercambio son los hombres. Y es a los participantes, no a los regalos, que el intercambio recíproco confiere su casi mística fuerza de vinculación social. (…) Las mujeres no están en condiciones de recibir los beneficios de su propia circulación (Rubin, 1986: 110).

Las mujeres, en efecto, "son entregadas en matrimonio, tomadas en batalla, cambiadas por favores, enviadas como tributo, intercambiadas, compradas y vendidas" (Rubin, 1986: 111). Es más,

> como Lévi-Strauss sostiene que el tabú del incesto y los resultados de su aplicación constituyen el origen de la cultura, se puede deducir que *la derrota histórica mundial de las mujeres ocurrió con el origen*

> *de la cultura y es un prerrequisito de la cultura* (Rubin, 1986: 111 – 112).

Claude Lévi-Strauss da por sentadas la inevitabilidad del sistema de parentesco, su universalidad, su condición a un tiempo natural y cultural. En cambio hay para Rubin (1986: 113 – 114) "una 'economía' [y una política] del sexo y el género", un *"sistema sexo/género"* que se basa en tres cosas: la identificación del sexo con el género (o sea, la fabricación artificial del género), "la heterosexualidad obligatoria y la constricción de la sexualidad femenina", y que puede (y debe) combatirse.

Ahora Gayle Rubin da la palabra al psicoanálisis. Tanto Freud como sus discípulos (Lacan también) describen minuciosamente cómo se construyen los géneros, y "cómo la cultura fálica domestica a las mujeres". En ese sentido, "como el psicoanálisis es una teoría del género, dejarlo de lado sería suicida para un movimiento político dedicado a erradicar la jerarquía de los géneros (o los géneros mismos)" (Rubin, 1986: 130).

Gayle Rubin (1986: 130) exige el estudio (pero que sea atentísimo, alertado) de Lévi-Strauss y Freud, pues

> iluminan lo que de otro modo serían partes muy mal percibidas de las estructuras profundas de la opresión sexual. Sirven para recordarnos la intratabilidad y la magnitud de lo que estamos combatiendo, y sus análisis proveen planos preliminares de la maquinaria social que tenemos que reordenar.

De hecho,

> …la precisión con que coinciden Freud y Lévi-Strauss es notable. Los sistemas de parentesco requieren una división de los sexos. La fase edípica divide los sexos. Los sistemas de parentesco incluyen conjuntos de reglas que gobiernan la sexualidad. La crisis edípica es la asimilación de esas reglas y tabúes. La heterosexualidad obligatoria es resultado del

> parentesco. La fase edípica constituye el deseo heterosexual. El parentesco se basa en una diferencia radical entre los derechos de los hombres y los de las mujeres. El complejo de Edipo confiere al varón los derechos masculinos, y obliga a las mujeres a acomodarse… (1986: 130 - 131)

¿Qué hacer? El parentesco "ha ido siendo sistemáticamente despojado de sus funciones –política, económicas, educativas y organizativas—hasta quedar reducido a sus puros huesos –sexo y género". Entonces, "si no hubiera género, todo el drama edípico pasaría a ser una reliquia…" Así pues, el feminismo "debe intentar una *revolución en el parentesco*" y liberarnos a todos "del chaleco de fuerza del género" (Rubin, 1986: 131). Así, rompiendo parentescos, buscar que se cumpla "*el sueño* (…) *de una sociedad andrógina y sin género* (aunque no sin sexo)" (Rubin, 1986: 135).

IV. 4. 2. Judith Butler

En *Gender Trouble* (*Problema de género*) y *Bodies that Matter* (*Cuerpos que importan*) Judith Butler critica lo que Claude Lévi-Strauss afirma en *Las estructuras elementales del parentesco* sobre el intercambio de mujeres. El *padre* (no lo olvidemos) del estructuralismo decía que "la novia" es "el regalo, el objeto de intercambio" "que a la vez consolida y diferencia las relaciones de parentesco", es "*un signo y un valor*" cuyo propósito es "*funcional*" (comercial, político) pero también (más aún) "*simbólico* o *ritual*". Reducida a "signo", a "valor", "*la novia* funciona como un término que pone en relación a grupos de hombres; ella *no tiene identidad*" (Butler, 1990: 38 – 39). La mujer queda (casi) anulada. *Vale* algo, pero no *es* nada. En este esquema,

> la relación de reciprocidad establecida entre hombres, no obstante, es la condición de una no reciprocidad radical entre hombres y mujeres y de una relación, por así decirlo, de falta de relación entre mujeres (Butler, 1990: 41).

Lo mismo pasa con el apellido. De acuerdo con Lacan

> *tener un nombre* es estar situado dentro de lo Simbólico, el dominio idealizado del parentesco, un conjunto de relaciones estructuradas mediante la sanción y el tabú que gobiernan la ley del padre y la prohibición del incesto. (...) *El nombre* (...) *instala el género y el parentesco*... (Butler, 1993: 72)

El nombre, quiere decir, completo, con (sobre todo) su apellido.

> Una vez que el nombre propio queda elaborado como *patronímico*, entonces puede leerse como *la abreviación de un pacto social u orden simbólico que estructura a los sujetos nombrados conforme a su posición dentro de una estructura social patrilineal*. La durabilidad del sujeto nombrado no es, pues, una función del nombre propio, sino que es una función del patronímico, el ejemplo abreviado de un régimen de parentesco jerárquico.
>
> *El nombre, en cuanto patronímico, además de sostener la ley la instituye. En tanto en cuanto el nombre asegura y estructura al sujeto nombrado, parece ejercer el poder de subjetivación* (Butler, 1993: 154).

O sea, el apellido nos sujeta al tiempo que nos vuelve sujetos. Y aquí se revela, según denuncia Butler (1993: 216) la importancia del intercambio de mujeres:

> La operación patronímica asegura su carácter inflexible y perpetuo precisamente porque exige que las mujeres, en sus papeles de esposas e hijas, renuncien a su nombre y aseguren la perpetuidad y rigidez de algún otro patronímico, y las nueras son importadas para asegurar la eternidad de este patronímico. *El intercambio de mujeres es así un requisito previo para la designación rígida del patronímico.* (…) El patronímico asegura su propia

> rigidez, fijeza y universalidad dentro de un conjunto de líneas de parentesco que designan a las esposas y a las hijas como lugares de su autoperpetuación. En el hecho de dar un nombre patronímico a las mujeres, y en el intercambio y la extensión de la autoridad patronímica que *es* el fin del matrimonio, la ley paterna "representa" ["performs"] la identidad y la autoridad del patronímico.

De este modo, según Lévi-Strauss

> la patrilinealidad se asegura a través de la expulsión ritual de las mujeres y, de manera recíproca, a través de la importación ritual de mujeres. En calidad de esposas, las mujeres no sólo aseguran la reproducción del *nombre* (propósito funcional), sino que llevan a cabo un intercambio simbólico entre clanes de hombres. (Butler, 1990: 39)

¿Cuál es la consecuencia de esto? "En cuanto que son lugares de intercambios patronímicos *las mujeres son y no son el signo patronímico*, pues están excluidas del significante, del mismo patronímico que ellas llevan" (Butler, 1990: 39).

Por último, Judith Butler niega a Lévi-Strauss la mayor. Que "en el principio" fueran así las cosas. Para el antropólogo francés "'la emergencia del pensamiento simbólico debe de haber requerido que las mujeres, como las palabras, fueran cosas que había que intercambiar...' Pero con ese *'debe de haber'* (...) Lévi-Strauss, que no pudo haber sido testigo del momento en que surgió lo simbólico, *conjetura una historia necesaria*" (Butler, 1990: 41). Conjetura "engañosa y flaca"[36]. Y torcida además.

[36] Juan de Mariana, *Historia de España*, libro II, cap. 7. Citado en *AUT*.

V. Lo de la hija del conde don Julián y la perdición de España

"Lo que sigue se sabe en las escuelas.
El carro de marfil, el cetro de oro,
las mulas blancas, y las dos chinelas,
y Orelia el trotador; rico tesoro
de mentira o verdad, que las abuelas
bordan a su solaz. Cristiano y moro
lo dicen en sus clásicas leyendas,
no sin contradicciones estupendas."[1]

[1] José Joaquín de Mora, *Don Opas*, 1835. En Menéndez Pidal (1973: Vol. III, 79 – 80).

V. 1. Prólogo

A Vitiza (a Rodrigo) "*le pasó lo que le pasó con la hija de Yulián*"[2], y "*Julián fizo lo que sabedes...*"[3]

He ahí "el núcleo primitivo" de la leyenda[4], el hueso de su fruto. Una pepita que fue maravillosa, ya que, sembrada en diversos suelos, dio muchas especies de árboles. Como dice Menéndez Pidal (1973: vol. III, cx) "la invención más llana y corriente se abre fácil camino como familiar a todos, es recibida como patrimonio común, *res nullius*, a que todos se creen con derecho". Doy, muy abreviada, la versión que tuvo mayor éxito:

> Érase una vez en su palacio de Toledo el rey Rodrigo tenía una especie de internado donde se criaban las niñas bien de los godos. Entre las colegialas estaba la Cava, la hija del conde portero don Julián. Un día se recreaba, descuidada, con sus compañeras, en el patio. Se arremangó las faldas, o se bañaba en la alberca, y la vio Rodrigo, y se enceló. Como no la supo enamorar, el rey la violó. Y a los pocos días ya lo cansaba. La Cava, estropeada y aborrecida, rabió, y enteró de su desgracia a su padre. Don Julián embozó sus intenciones, se llevó a su hija a su plaza africana y abrió España a los moros. Ninguna traición han maldecido tanto. Rodrigo desapareció (como el rey portugués Sebastián), o escapó cojeando (perdió una bota famosa) de los pantanos donde terminaron unos y empezaron otros, y llegó a Viseo. Allí se emparedó en una huesa, penitente, con una culebra que le comió,

[2] Ben Jaldún. En Menéndez Pidal (1973: vol. I, xxxv). En su *Floresta de leyendas heroicas españolas: Rodrigo, el último godo* Ramón Menéndez Pidal utiliza números romanos, y en minúscula, para sus prólogos, y números arábigos para los textos de la antología con que completa cada uno de los tres volúmenes.

[3] Traducción de la *Historia* del *Toledano*. En Menéndez Pidal (1973: vol. I, lxv).

[4] Ya lo encontramos "en el *Ajbar Machmuâ* 0 <<Colección de Tradiciones españolas>> del siglo X". En Menéndez Pidal (1973: vol. I, xliii – xliv).

> antes que nada, la natura, pues por sus apetitos se había perdido España.

En la *Floresta de leyendas heroicas españolas: Rodrigo, el último godo*, de 1926 – 1927, Ramón Menéndez Pidal siguió la proteica narración desde sus orígenes. Estudió en tres tomos los aspectos que había ido asumiendo, y añadió al final de cada uno una antología que recogía los textos más importantes. Yo hago, en la primera parte de este artículo, poco más que triar en su utilísimo trabajo, fijándome en el triángulo Vitiza-Rodrigo / Julián / la Cava y descartando casi todo el resto, aportando de fuera solamente la *Primera crónica general* de Alfonso X el Sabio y la *Historia de al-Andalus* de Ibn Al-Kardabûs. Para recorrer esa historia de la *historia* acompaño al precioso erudito, hasta la *Crónica Sarracina* de Pedro de Corral (ha. 1430), bastante despacio, pues es cuando se forma su esqueleto. Luego, en la segunda parte, miro en versiones más modernas deteniéndome en algunos puntos que merecen ser (a)notados. Por último, compararé este final de aquella España con otros de otras patrias.

La mujer violada queda marcada, tachada: ya *no vale* como hija, ni como esposa. La han echado a perder, como a una fruta agusanada. Sólo puede aspirar a restaurar su *Nombre-de-Hija*, su *Nombre-de-Perfecta-casada*. Primero, debe conseguir que se sepa, y se crea, su *historia*. Y sobre todo que la conozca, y le preste fe, su padre, o su marido. Por eso la Cava escribe la carta a su padre (adjuntando un huevo podrido). Por eso Lucrecia cita a su padre y a su marido y, para dar crédito a su relato, lo rubrica con su sangre. Por eso Escédaso pone tanto empeño en que se juzgue a los dos jóvenes que forzaron y tiraron luego a un pozo a sus hijas y, cuando los magistrados lacedemonios no lo oyen, después de pedir el amparo de don Sol y de las Furias, se mata. Por eso la ofensa de Apio Claudio, el decenviro, es mayor porque, como juez, tuerce la *vita* de Virginia en el tribunal, para poder putearla después legalmente. Después, una vez que ha intentado fijar su versión, tienen que vengarla su padre, su marido. Y cuando el que ha abusado de ella es el Rey, hay que derribar, junto con él, toda su Casa.

Respecto a la afrenta del padre, o del marido, ésta se corresponde con su papel u oficio. El *padre* debe conservar a su hija entera, para dársela, cuando toque, a otro hombre, o a Dios. El *marido* debe asegurar la castidad de su esposa, pues la certeza de su paternidad (es decir, de la continuidad de su apellido) depende de ello.

En diversos mitos, la deshonra de un hombre ha sido la causa del remate de una nación, o de la consumación de este o aquel régimen. Con mucha frecuencia, su señor ha desfamado a su esposa, alguna vez a su hija. Menéndez Pidal juzgó excepcional que fuera la hija de Julián la funestada y la funestosa. En su opinión, fabricaron (tarde) la variante de la condesa (que mucho después se complicará) para que consonase con la tradición europea, y presenta, como antecedentes, los excesos de dos emperadores romanos, Valentiniano III y Avito, y de dos reyes germánicos, Ermanrico y Sigurd Slevam, con las mujeres de sus mejores caballeros. Luego nos enseña cómo algunos que relataron lo de la Cava cotejaron sus penas con las de Elena y de Lucrecia, otras esposas fatales. Sin embargo, nosotros comprobaremos que el caso de Lucrecia es en realidad mixto, y afecta tanto a su marido como a su padre. Veremos el de Virginia, que, aunque toca sobre todo a su progenitor, concierne también a su prometido y a su tío materno, o abuelo. Y certificaremos otro de dos muchachas beocias, que sólo lastimó a su padre.

Que rompan a la hija, y no a la mujer de Julián, es quizás pájaro raro en los mitos que relatan el final de un mundo, pero no pone sus huevos sólo en nuestras albuferas, y ha piado en otras. La cuestión estriba en saber si se trata de un atributo nuestro, que nos caracteriza y distingue, que nos define. Creo que sí. Es el motor de parte del *Mio Cid*, de la mayoría de dramas de honra, de algunos entremeses, de muchas comedias y novelas...

V. 2. Rápida historia de la *historia*

V. 2. 1. En la Historia[5]

Para separar los elementos "completados y ensanchados por la imaginación" de los verdaderos en lo que los siglos fueron diciendo sobre el final de la España Goda, Menéndez Pidal intentó "partir (…) de los hechos realmente acaecidos"[6]. Sí hubo ese Olián (el Urbanus de la *Crónica mozárabe* o *del Pacense* del año 754), "señor de los gomeres, berberisco y cristiano, súbdito de los reyes visigodos". Fue de la bandera de Vitiza, y tras la muerte de éste, y porque era muy contrario al nuevo rey, Rodrigo, animó al moro Muza a correr España.[7] Pues en ese capítulo primero, que llamó <<La Historia>>, no sale la hija de Olián: no creyó don Ramón que existiese, o que importase.

V. 2. 2. Vitiza y la hija de Julián

V. 2. 2. a. La leyenda entre los mozárabes rodriguistas. Siglos IX al XI

Es "en territorio mozárabe [donde] vemos aparecer la leyenda de Olián, con gran fuerza y con muchas variantes, desde el siglo X, mientras que entre los cristianos del Norte no la encontramos contada sino en el siglo XII". "Ahora bien, entre los mozárabes había dos partidos opuestos." Los "vitizanos (…) eran principalmente magnates godos, (…) habían pactado con los mulsulmanes" y ejercían aún "el gobierno de la mozarabía"; su cristianismo era además "flojo, acomodaticio y a menudo claudicante". En cambio los seguidores de Rodrigo eran enemigos en todo de los invasores, cristianos y patriotas

[5] Sigo la obra de Menéndez Pidal, tomando prestados incluso algunos de los encabezamientos.
[6] Menéndez Pidal (1973: vol. I, xvi).
[7] Menéndez Pidal (1973: vol. I, xviii).

"fervientes": fueron ellos quienes cargaron las culpas del "desastre nacional" sobre Vitiza y Olián.[8]

Pues bien, "el más antiguo testimonio directamente español" de "esta forma" de "la leyenda" procede de la *Chronica gotorum Pseudo Isidoriana*, "escrita hacia la primera mitad del siglo XI por un mozárabe toledano". Allí se relata cómo en un mentidero de machitos, en el palacio real de Sevilla, uno sacó a plaza la belleza sin igual de la hija de Julián, el conde de Tangitania, y el rey Getiço, que lo oyó, picado, se emperró en conocerla.[9] Dio instrucciones a su privado para que distrajese al conde con comilonas, borracheras y cachondeos, y él, con cartas falsificadas, pidió a la condesa y a su hija, a quien llama Oliba, que vinieran a Sevilla. Así "tuvo muchos días en su poder a la doncella y la estrupó". Esto llegó a conocimiento de Julián y, abandonando allí a su hija, cruzó a Ceuta, y en Alcalá dio al rey Tárec "las llaves del mar y de la tierra" para que entrase en España.[10]

Otro *Chronicon*, redactado por un monje del monasterio aquitano de Moissac en el siglo IX, pinta al rey Viticha practicante y maestro de vicios que enfurecieron al Cielo, pero no registra el caso concreto de la hija de Julián.[11]

V. 2. 2. b. Supervivencias durante los siglos XIII y XIV

Retoñó aún entre los mozárabes levantinos la "vieja leyenda". Hacia el año 1298, "hallándose cautivo entre los moros de Granada", "el obispo San Pedro Pascual (1227? – 1300), nacido en Valencia de padres mozárabes", escribió el *Libro contra la seta de Mahomat*.[12] En él[13] dice que el

---

[8] Menéndez Pidal (1973: vol. I, xxvi - xxvii).
[9] En la leyenda de Lucrecia los soldaditos romanos faroleaban en sus cuarteles dibujando a sus mujeres como perfectas casadas, virtuosísimas matronas.
[10] Menéndez Pidal (1973: vol. I, xxvii – xxix).
[11] Menéndez Pidal (1973: vol. I, xxx).
[12] Menéndez Pidal (1973: vol. I, xxxi).
[13] Menéndez Pidal (1973: vol. I, 18 – 19).

> rey Otiza envió por las parias a África un conde que avía nombre do Illán; e en quanto el conde fue por las parias, el dicho rey Vitiza, que era enamorado de una su fija del conde, forçóla; onde quando tornó el conde e sopo lo que le avía fecho el rey, callóse e ascondió la saña fasta el tiempo que la vengó falsamente.

Fue "*mal peccado*."

También conoció esto el "historiador árabe Ben Jaldún (1332 – 1406), tunecino de nacimiento, pero oriundo de Sevilla y embajador del rey de Granada Mohamet V acerca de don Pedro el Cruel de Castilla, en 1363." Dijo que a "Gaitixa (…) le pasó lo que le pasó con la hija de Yulián, gobernador de Tánger…"[14]

Vemos así cómo, en una fase temprana de la leyenda, ya en el siglo IX, España se perdió por el vicio general del rey Vitiza (que pringa a sus sujetos), y éste, algo más adelante (desde la primera mitad del siglo XI) se concreta en la fuerza, o engaño, que hace de la hija de Julián.[15]

V. 2. 3. Rodrigo y la hija de Julián

V. 2. 3. a. La leyenda entre los vitizanos y entre los historiadores árabes desde el siglo IX

Ni vitizanos ni musulmanes (quitando a aquel Ben Jaldún) toleraron, o supieron, otra versión de la leyenda que la que atribuía al rey Rodrigo la seducción de la hija de Julián.

Un tataranieto del rey Vitiza, Ben Al-Kutiya, o sea, el Hijo de la Goda (llamado así por ser su abuela una celebrada Sara la Goda), que murió en Córdoba el año 977, hacía a Yulián tratante de halcones y caballos. Este Yulián era viudo, y mientras compraba animales nobles para Rodrigo en África

[14] Menéndez Pidal (1973: vol. I, xxxv).
[15] Menéndez Pidal (1973: vol. I, xxxv – xxxvi).

encomendó al rey el cuidado de su hija. Rodrigo la deshonró, etcétera. Ben Al-Kutiya asegura que sacó aquellas noticias de "un poema popular llamado *arjuza* (…) que el visir cordobés Teman ben Alcama compuso hacia 860 narrando la conquista de España".[16]

Antes que Ben Al-Kutiya el historiador Ar-Razi, conocido como el moro Rasis (887 – 955?), relató lo mismo, pero haciendo a Julián dueño del estrecho, y "regala halcones a Rodrigo como magnate, no como mercader". "Lo mismo dicen, si bien con más detalle, las versiones contenidas en los dos libros, llamado el uno *Kitab-al-Ictifá* y el otro *Fatho-l-Andaluçi*, obras ambas de la segunda mitad del siglo XII, substancialmente iguales una a otra."[17] Yo lo leo en la *Historia de al-Andalus* del alfaquí Ibn Al-Kardabûs. Esta *Historia…* "no es sino una parte de otra obra mucho más extensa, cuyo nombre es: (…) *Libro de lo suficiente relativo a la historia de los califas*", y "nos da una historia condensada y exacta de *al-Andalus* que va desde su conquista hasta la época del califa almohade *Abû Yûsuf Yaqûb al-Mansûr* (580/1184 – 595/1199)."[18] Allí pone que "era la costumbre de los cristianos en ese tiempo" "llevar" las personas de "rango"

> a sus hijas al palacio del gran rey. [Allí] estaban en compañía de sus hijas, se instruían en las buenas maneras y aprendían las ciencias y oficios que aprendían sus [propias] hijas. Después el rey escogía para ellas, entre los más nobles de sus hombres, quien las desposase, dotándolas...[19]

Así

> *Yulyân*, señor de Ceuta y Tánger, (…) envió su hija al rey, a Toledo, y [allí] ella moró en su palacio. *Yulyân* lo visitaba una vez al año, en agosto, con presentes, regalos y aves para la caza. Era su hija [una] de las

[16] Menéndez Pidal (1973: vol. I, xxxviii – xxxix).
[17] Menéndez Pidal (1973: vol. I, xl).
[18] Maíllo (1986: 12).
[19] Kardabûs (1986: 54 – 55).

> más bellas mujeres y Rodrigo, estando borracho, reparó en ella [en la nota el traductor dice: "Literalmente: <<su ojo cayó sobre ella>>]; entonces la forzó y desfloró.

La desgraciada, muy vigilada, "hizo llegar a su padre un magnífico presente, y, entre otras cosas, un huevo podrido. Cuando lo vio *Yulyân* apartólo [de sí], sabiendo que *su hija se había echado a perder*." Su padre interpretó el signo de su deshonra, cruzó el estrecho en enero, cuando no tocaba, diciendo a su señor que deseaba llevarse consigo a su hija, que su madre estaba enferma, y prometiéndole que le llevaría halcones "que no se han visto jamás parecid[o]s" (lo dijo por los árabes).[20] Lo demás es sabido.

V. 2. 3. b. Entre los cristianos del Norte (siglos XI al XIII)

Esta versión de la leyenda no alcanzó Asturias hasta "después de la reconquista de Toledo, el gran centro de la cultura mozárabe". Lo hizo por primera vez en la *Crónica Silense* (…) que debe ser obra de un mozárabe toledano avecindado en León [y fue] escrita hacia 1115… Ésta repite y amplía "la noticia de la lascivia, molicie, pereza e impiedad de Vitiza como causa de que Dios enviase sobre España el gran diluvio sarracénico"[21], y hace a Julián su "cliente familiarísimo", cuyo "rencor" hacia el nuevo rey Rodrigo había crecido cuando éste le arrebató "arteramente, no por mujer, sino por concubina", a su hija.[22] En otra *crónica*, le del obispo *Tudense* (1236), "Rodrigo había recibido la hija del conde Julián para casarse con ella, pero luego la usó como manceba…"[23]

V. 2. 4. Variante de Rodrigo y la Condesa (Siglo XIII)

---

[20] Kardabûs (1986: 55).
[21] Menéndez Pidal (1973: vol. I, xlix).
[22] Menéndez Pidal (1973: vol. I, 1).
[23] Menéndez Pidal (1973: vol. I, li.)

Vitiza y la hija de Julián. Rodrigo y la hija de Julián. Entonces "aparece (…) una versión notable, en que *Rodrigo no deshonra a la hija, sino a la mujer del Conde*."[24] En una *Historia* terminada en 1243 por el arzobispo Toledano "el marido agraviado" se venga con sus manos de su ofensor: "Rodericus a Juliano, ut creditur, interfectus." Su antiguo traductor amplió la seca noticia: "*Julián fizo lo que sabedes*, et lo que es peor, aun dizen que mató al rey Rodrigo *por pleyto de su muger*."[25] Menéndez Pidal (1973: vol. I, lxv) juzgó que

> este tema de la condesa ultrajada por Rodrigo, que por primera vez se nos descubre en 1243 frente a la multitud de testimonios anteriores, árabes y latinos, que tenemos de la hija violada, representa *una novedad tardía*. Es un último arreglo de la leyenda española para adaptarla a una forma de novelísitca general, entonces corriente en Europa. El libertinaje del rey destronado era, referido a la hija y no a la mujer, *una forma discordante y apartadiza, que se trató de amoldar al patrón común*.

[24] Menéndez Pidal (1973: vol. I, lvii).

[25] Menéndez Pidal (1973: vol. I, lxv). Luego "la hallamos aludida en multitud de crónicas influidas por la del arzobispo; además la refieren el *Poema de Fernán González*, hacia 1250 [ahí sólo encuentro vagas alusiones a cierto pecado de Rodrigo: ("por culpa *en* que era, non le era Dios amigo: 35 c) relacionada con algo que le hizo al conde don Yllán, sin decir si tocaba a su hija o a su esposa ("commo ovo por las parias a Marruecos troçido; / ovo en este comedio tal cosa conteçido / por que ovo el reino ser todo destruido. / Fizo *le* la grand ira traicion volver…": 42 b – d – 43 a)]; la refiere también cierta *Legenda Beati Nicolai de Letesma*, acogida en un Diccionario de personas ilustres escrito por fray Gil de Zamora, y en otra obra, *De Praeconiis Hispaniae*, que el mismo autor terminó en 1282; cuéntase también la deshonra de la condesa en el prólogo del *Fuero de Navarra*, siglo XIV; en la *Crónica Pinatense* o de San Juan de la Peña, escrita por orden del rey de Aragón Pedro IV, y cuyo texto original latino estaba acabado en 1359; y, en fin, cuéntase en una memoria de la *Fundación del Monasterio de Guadalupe*, escrita en 1440" (Menéndez Pidal, 1973: vol. I, lvii – lviii).

Y aduce ejemplos romanos, francos, o de las sagas noruegas, fijándose sobre todo en el ciclo de Ermanrico, que fue rey de godos en el siglo IV.[26]

V. 2. 5. Florecimiento historiográfico y novelesco; decadencia épica (siglos XIII al XV)

V. 2. 5. a. *Primera Crónica General* de Alfonso X el Sabio

La *Primera Crónica General* de Alfonso X el Sabio traduce con mucha libertad al *Toledano*. Recoge la tradición de un rey Vitiza viciosísimo, que ensucia a todos los suyos:

> …este rey Vitiza, que luego en comienço de su regnado començara de seer bueno et de darse a bien, començo luego de darse a mal et auleza, e echo de la cibdad de Toledo en desterramiento all inffante don Pelayo… (…) Vitiza que hasta estonces fiziera su mal et su luxuria a ascuso, començo dalli adelant a fazer lo en descubierto ante todos, et afloxo las riendas, esto es el costrenimiento de la uerguença, et non se retouo de fazer toda nemiga et todo peccado; e mandasse Dios que el solo peresciesse en sus nemigas et non ensuziasse nin mançellasse la nobleza de los godos, assi de la clerizia como dell otro pueblo, assi como lo enlixo (…) tenie dessouno muchas mugieres ueladas et muchas barraganas, e daua por esta manera exiemplo a sus ricos omnes et a los mayorales de los godos que fiziessen otro tal como el fazie; e otrosi los menores del pueblo… (Cap. 549)

Sin embargo, fue la gana más particular de otro Rey, Rodrigo, la que dio España al traste. Se criaba "entre las donzellas de la camara del rey una fija del cuende don Julian, que era muy fremosa ademas". Este Julián era conde de esparteros y "pariente del rey Vitiza", y "ouo de yr (…) a tierra

[26] Menéndez Pidal (1973: vol. I, lx – lxiii).

de Africa en mandaderia del rey Rodrigo; e ell estando alla en el mandado, tomol el rey Rodrigo aca la fija por fuerça, et yogol con ella…" (cap. 554, p. 307)

V. 2. 5. b. Traducción de la historia del moro Rasis

Gil Pérez trasladó al portugués, con ayuda del maestre Mahómad y por encargo del rey don Dionís (1279 – 1325), la obra del moro Rasis. Dicha versión "no se conservó sino vertida, a su vez, al castellano", y "contribuyó decisivamente a que prevaleciese el episodio de la hija de Julián en contra del de la condesa.."[27]

V. 2. 5. c. Crónica de 1344

La *Crónica de 1344* amplifica la historia de Rasis. Como en otros lugares antes, Rodrigo "avía por costumbre de traher muy grand casa, e en ella muchas mugeres fijasdalgo, ca commo el sabía en algund lugar omne bueno que fijo o fija toviese, luego los mandava pedir, e tan bien los criava e tanta honra les fazia que era grand maravilla…" El rey pidió que le enviase la suya al conde don Illán, "señor de los puertos del estrecho así de allende commo de aquende", que viviría con su mujer y "él le daría mejor casamiento que otro omne que en el mundo fuese."[28]

> "E un día acontesçió así, que *andando ella en una huerta* con otras muchas donzellas *sin ninguna tocadura*, e estando el rey don Rodrigo en tal guisa que veía muy bien cómmo ellas andavan trebejando, *vióle el jarrete de la pierna, e era tan blanco e así fecho* (…) començó de quererla muy grant bien, entanto que se movió a la demandar (…) afincóla tanto, que la su defensión non le prestó e óvose de vençer, porque era muger (…) sufrióse sin su grado e fizo quanto él quiso, e desto le cresçió tan grant pesar en su coraçón que començó de perder su fermosura muy desmesuradamente."[29]

[27] Menéndez Pidal (1973: vol. I, lxviii – lxix).
[28] Menéndez Pidal (1973: vol. I, 28 – 29).
[29] Menéndez Pidal (1973: vol. I, 29 – 30).

La *Crónica* llamó a la pobreta Alacaba, y la embarazó con "muy gran vergüença del fecho porque era malo e feo…"[30] Se enteró su padre, y, con la excusa de que tenía a su esposa enferma, y pedía tener a su hija a su cabecera, el rey se la prestó, pero advirtiéndole que, en cuanto mejorase su madre, se la devolviese

> <<aguardada commo fue e commo fija de tal padre debe venir a tal casa commo la mía>>. E el conde le dixo: <<Señor, quando Dios quiera que ella venga, *yo vos la faré venir con tal conpaña e tan bien guardada commo nunca fue donzella entrada en España*.>>[31]

V. 2. 5. d. Refundición de la Crónica de 1344

Es curiosa la *Refundición de la Crónica de 1344*, hecha hacia 1440 por un judío converso toledano. Elogiaba a Rodrigo, "muy discreto regidor e anparador de los reinos, muy justiçiero e noble", y lo descargaba, ya que

> commo quier que aquel *misterio* después passase por él e por las Españas todas, *non es de los entendidos creer ser por el pecado que con la donzella fizo* nin ser ella causa dello, ca de muy antiguo tiempo, e aun fasta oy día, ya es claro e manifiesto que *los reyes quando menos fazen estas tales cosas e aún más; pero non son destruídos ellos nin sus señoríos por el semejante caso*, pues David y Salomón (…) asaz en paz governaron e murieron… (…) nin al conde don Julián conprehender debe la culpa más que oy a los judíos la muerte de Jesu Cristo, porque lo que Dios permite ninguno puede enbargar.

Muchos poderosos, de antes y de ahora, habían atropellado muchachas y realizado cosas peores, y no se habían terminado ellos ni su gente. Y, además, no podía uno reescribir el Libro del Cielo.

---

[30] Menéndez Pidal (1973: vol. I, 30).
[31] Menéndez Pidal (1973: vol. I, 38).

> Pues si *la verdadera culpa e causa* catar sabés, bien allí la fallarés en *el vil corronpimiento del malvado rey Vetiza*, su terçero anteçessor deste rey don Rodrigo, que *dexava sus veladas e desonrrava las agenas*, e non privava con él salvo quien así fazía…[32]

Después cuenta cómo lo tentó, sin saberlo, la Caba. Estaban ella y una amiga en la

> alberca de la huerta, e desnudáronse commo naçieron e metiéronse en el agua. E tanto tiempo se detovieron por allí folgando, fasta que el rey despertó (…) allegósse a una finiestra descuidadamente, onde vido estar las donzellas…

Allí quedó tocado Rodrigo, "e como los sus amores non podía conportar, guisó en muy grande poridat commo con ella durmiese."[33]

V. 2. 5. e. Pedro de Corral, *Crónica Sarracina*

La *Crónica Sarracina*, o *Libro del Rey don Rodrigo* (hacia 1430), de Pedro de Corral, es una "amplificación de Rasis"[34]. Lo novelesco puede tanto que Fernán Pérez de Guzmán, en sus *Generaciones y Semblanzas*, hacia 1456, dijo que "más propiamente se puede llamar *trufa o mentira paladina*".

El conde don Julián "estaba en Cebta, e tenía por sí todos los puertos de la mar Medioterreño et del estrecho" (cap. 29, I, 55). Rodrigo le pide a su hija para darle "mejor casamiento" (cap. 29, I, 56). Todo se repite, con variaciones: el descuido de la Caba, la fascinación de Rodrigo… Un día el rey paseaba por su mirador y vio a la niña "questaba en las huertas burlando con

[32] Menéndez Pidal (1973: vol. I, 147).
[33] Menéndez Pidal (1973: vol. I, 148 – 149).
[34] Menéndez Pidal (1973: vol. I, lxxxix).

algunas donzellas; e ellas non sabían parte del rey, ca bien se cuidaban que dormía" (cap. 164, I, 73). Y

> ansí commo la vió, echó los ojos en ella, e commo ellas jugaban, ella alçó las faldas, pensando que la non veía ninguno, e mostró yaquanto de las piernas, e tenía las tan blancas commo la niebe e ansí lisas *que non es persona al mundo que della non se atalantase*. (…) E commo la huerta era guardada e çercada de altas tapias, allí donde ellas andaban non las podían ver si non de la cámara del rey e non se guardaban de fazer lo que en plazer les venía que si fuesen en sus cámaras. E desque ovieron jugado una grand pieça, creció porfía entre ellas quál tenía mejor cuerpo e más gentil; e oviéronse a desnudar e quedar en pellotes apretados, que eran de fina escarlata, e paresçíaseles los pechos e lo más de las tetillas. E commo el rey la mirava, cada vez le paresçía mejor…[35]

Otro día la llamó "e díxole que le sacase aradores de las manos". Ella se arrodilló. Él "catábale las manos" y, para medir su rubor, le preguntó:

> <<Dime, Caba, tú abrías a plazer que yo te case?>> E ella tornó colorada atal commo una rosa, e respondióle e dixo: <<señor, *mi padre me dió a vos*, que oviésedes cuidado de mí e de me dar aquellas cosas e onrra que viésedes que debía aver; cuando a vos, señor, plazerá, yo non he de contradezir lo que vos, señor, me mandáredes>> (cap. 165, I, 76 - 77).

Le recordaba con aquello que con ella hacía ahora las veces de su padre. Pero él no dejó de apretarla, pidiéndole "buen amor (…) para que fueses plazentera de fazer aquellas cosas que yo quisiese" (cap. 165 *bis*, I, 77), y asegurándole que si se portaba bien su padre sería "más onrrado de mí e más ayudado que omne de toda España" (cap. 167, I, 79). Ni con ésas ni con otras razones la supo rendir, y finalmente "enbió por ella una siesta e durmió con ella" (cap. 172, I, p. 83).

[35] Menéndez Pidal (1973: vol. I, 74 – 75).

Se acabó con eso España, y Rodrigo se metió de ermitaño, y "el diablo" se le apareció dos veces, una "en figura del conde don Julián" (cap. 250) y la otra "en figura de la Caba" (cap. 251)

> en un pellote de escarlata e corto por media pierna… (…) mostrándole los pechos e las piernas, todo tan cobdiçioso de catar e atentar que non es persona en el mundo que de grado non llegara a ella; e a su ojo començóse a peinar e encordelar los sus ruvios cabellos (…) asentada en almohadas, a par dél, en camisa, los pechos todos descubiertos, con fermosas teticas…

Menos mal que el rey "fizo esa ora la señal de la cruz en la frente e signóse. E en aquella ora se dexó caer la falsa Caba por aquellas rocas ayuso contra el mar"[36] (cap. 252).

V. 3. Notas

V. 3. 1. La mujer de Julián, enamorada de Rodrigo

Hacer que la esposa de Julián se enamore del rey y procure acostarse con él cebándolo con su hija sirve para quitar culpas a Rodrigo y echarlas, todas, sobre una mujer, sobre la mujer.

Julián del Castillo, en su *Historia de los reyes godos*, de 1582, "expone la *doble opinión* de los amores del rey con la Cava o también con Fandina..."[37] Ésta

> venía ya apuntada en algunas crónicas medievales; pero tan torpe versión sólo podía agradar al mal gusto de los falsarios del siglo XVII, entre los cuales (...)

[36] Menéndez Pidal (1973: vol. I, 128 – 130).
[37] Menéndez Pidal (1973: vol. III, viii).

> arraigó, después de haber vivido olvidada en los siglos anteriores.[38]

En uno de los capítulos de su *Segunda parte de Monarchía Lusytana* (Lisboa, 1609) Frey Bernardo de Britto introduce "la más extraña novedad", fundándose "en el falso cronicón portugués atribuido a Laymundo, fabuloso capellán del rey Rodrigo", y enreda a la mujer de Julián en el caso, haciendo que se encapriche de Rodrigo. Ésta, mediante alcahueta, le suelta su hija al rey, con la esperanza de suplantarla en la cita…y falla.[39] Menéndez Pidal (1973: vol. III, vii – viii) pone "a la cabeza" de las obras de señalada "decadencia" que se escribieron entre 1645 y 1770

> …la *Historia de don Servando, obispo de Orense*, fraguada en gallego por un linajudo santiaguista de Orense, don Pedro de Boán, y que copiada en 1646 por el cronista real don José Pellicer, se propagó en multitud de ejemplares manuscritos.

Allí Rodrigo se entiende con la madre y con la hija. En otro falso cronicón, la tercera parte de *David perseguido y alivio de lastimados* (1661), de Cristóbal Lozano, la condesa sí consigue (aunque con un engaño antiguo, dando al rey *perra vieja*) satisfacer sus apetitos adúlteros, y es ella la que, por despecho, cuando entiende que Rodrigo prefiere a la niña, "para el despique" pincha a su hija para que pida al conde la venganza.[40] También trata el asunto Zorrilla, en *La calentura* (1847).[41]

V. 3. 2. Incestos

Lo hemos leído en varios lugares. "Costumbre" general de los cristianos godos en aquel tiempo, o manía particular de

[38] Menéndez Pidal (1973: vol. II, li).
[39] Menéndez Pidal (1973: vol. II, 1).
[40] Menéndez Pidal (1973: vol. III, 2 – 4).
[41] Menéndez Pidal (1973: vol. III, 132 – 137).

Rodrigo, era que creciesen en la casa del rey las hijas de algo. Él las nutriría y criaría, y cuando entrasen en sazón las casaría muy bien, con sus manos, dotándolas además. Hacía, entonces, el rey, de padre de todas las hijas de sus sujetos más principales, y las tenía (pues sus padres naturales se las habían dado) como hijas, y entre sus hijas.

Por eso Rodrigo recuerda al padre de la Delgadina de los romances, o al de la Pellejos de los cuentos de hadas. Él espía a su [a]hija[da], descuidada, y ahí mismo se ladea. La naturaleza casi incestuosa (y pedófila) de su deseo enciende aún más al rey, y dobla el horror de la Cava, y la cólera de Julián.

El romance llamado *Después que el rey don Rodrigo*[42] trae el morboso acabar del último rey godo, que se ha metido (es revelación divina) en una tumba con una culebra, para que se lo coma "por la parte / que todo lo merecía". Hay una refundición tradicional moderna que trae una variante muy interesante porque, recordando mal el pecado del rey, lo vuelve incestuoso (como, en cierto modo, lo era). Cuando Rodrigo hace última confesión, dice su falta, "que dormí con una hermana, / y también con una prima".

Al doctor Cristóbal Lozano, en la tercera parte de su *David perseguido y alivio de lastimados*, de 1661, "ocúrresele (…) la extravagante idea de consolar a la hija de David, *Tamar*, de la fuerza que le hizo *Amnón*, y para ello le refiere la historia de la Cava…"[43] Y, en un juego de espejos cada vez más enrevesado, describe a Florinda, recién desflorada, "más ofendida que *Thamar*…"[44] Con todo esto el incesto de los dos hermanos contamina lo de Rodrigo y la Cava.

V. 3. 3. Culpas y disculpas

El romance *De una torre de palacio*[45] termina con una frase que hizo foruna: "Si dicen quién de los dos / la mayor

[42] Menéndez Pidal (1973: vol. II, Nº 4).
[43] Menéndez Pidal (1973: vol. III, viii – ix).
[44] Menéndez Pidal (1973: vol. III, 3).
[45] En la *Primera parte del Jardín de amadores*, Valencia, 1679, fol. 65. En Menéndez Pidal (1973: vol. II, Nº 21).

culpa ha tenido, / digan los hombres: la Cava, y las mujeres: Rodrigo."

En la *Historia verdadera del rey don Rodrigo, compuesta por Abulcácim Tárif*, editada en dos partes, en 1592 y en 1600, Miguel de Luna le cambia el nombre a la hija de Julián: "esta dama Florinda, assi llamada por propio nombre, nombraron los árabes *la Caba, que quiere dezir: la mala muger*".[46] Esta doble denominación, y la fingida etimología (se lexicalizó hasta el punto que el romántico francés Mallefille "llamará a las mujeres desenvueltas 'vraies Cavas'") del nombre de la Caba, pasó a otros cronicones y al Romancero.[47]

A la Cava "los hombres" le han echado en cara sobre todo dos cosas. Su "fatal descuido" da nombre a la escena en que, retozona, traviesa, deja que el rey la espíe en cabellos, o medio desnuda. Pedro de Corral, *Crónica Sarracina* (Primera Parte, cap. 164) entendía "que non es persona al mundo que della non se atalantase". La carne es débil: ¿qué podía Rodrigo? Además, y esto lo supieron también otros, la acción del rey estaba escrita en el Rollo del Cielo: "su costelación non podía escusar que esto non pasase, ca ya Dios lo avía dexado en su costelación, e él por cosa que fuese non se podía arredrar que non topase en ello."[48] Lo otro que reprochan a la muchacha es que debió tal vez callar su vergüenza, pues su publicación la multiplicaba, y trajo lo que trajo. Hay cosas que no se dicen, trapos sucios que se lavan, y se cuelgan para secar, en casa.

En cambio otros, según hemos ido viendo, han defendido a la Cava, y acusaron a su violador. En *Florinda, tragedia en tres actos* (1804), María Rosa Gálvez envilece al rey, y dignifica a la muchacha, "haciéndola amada de Pelayo".[49] Al ver arder el campamento de los godos, antes de suicidarse, Florinda se

[46] Menéndez Pidal (1973: vol. II, xlv).
[47] Menéndez Pidal (1973: vol. II, xlv – xlvi).
[48] Menéndez Pidal (1973: vol. I, 74 – 76).
[49] Menéndez Pidal (1973: vol. III, xxxi).

queja. “Rodrigo fue la causa, / yo fui sólo infeliz...”[50] Igual que la malagueña, un dramaturgo valenciano excusaba a la heroína en una segunda *Florinda, escena trágica unipersonal*, de 1817, afirmando su derecho a decir su *historia*: “¿No ha de poder quejarse del agravio / que le causó la iniquidad perversa / a *su amoroso padre, único asilo* / que en tan amarga situación resta?”[51]

V. 3. 4. “Y más della no tenía...”

El rey Alfonso III el Magno, en su Crónica de en torno al año 880, anunciaba el descubrimiento, “en cierta basílica” de Viseo, de “un sepulcro cuyo epitafio decía: *Hic requiescit Rudericus ultimus rex Gothorum*”.[52] Pues bien, el arzobispo Toledano, en 1240, continuó la inscripción funeraria con una larguísima maldición del conde don Julián que empezaba así: “Maledictus furor impius Juliani…”[53] El Rey Sabio (casi Mago) terminó con otra, en castellano, el relato del final de la España goda en la *Primera Crónica General*:

> E dalli adelante nunqua sopieron mas que se fizo, si non que despues a tiempo en la cibdad de Viseo en tierra de Portogal fue fallado un luziello en que seye escripto: “aquí yaze el rey Rodrigo, el postrimero rey de los godos.” *Maldita sea la sanna del traydor Julian*, ca mucho fue perseuerada; maldita sea la su yra, ca mucho fue dura et mala, ca sandio fue el con su rauia et coraioso con su incha, antuuiado con su locura, oblidado de lealdad, desacordado de la ley, despreciador de Dios, cruel en si mismo, matador de su sennor, enemigo de su casa, destroydor de su tierra, culpado et aleuoso et traydor contra todos los suyos; amargo es el su nombre en la boca de quil nombra; duelo et pesar faze la su remembrança en el coraçon

[50] Menéndez Pidal (1973: vol. III, 34 – 35).
[51] Menéndez Pidal (1973: vol. III, xxxii - xxxiii).
[52] Menéndez Pidal (1973: vol. I, xlviii).
[53] Menéndez Pidal (1973: vol. I, lxvii).

> daquel quel emienta, e el su nombre siempre sera maldito de quantos del fablaren (cap. 557).

Mucho antes que la de Juan Goytisolo hubo otras reivindicaciones del conde don Julián. Reparar su honra era su derecho. Se es antes Padre que Patriota. Se debe uno primero a su hija, y luego a su señor.

Antonio Gil y Zárate, en su tragedia, *Rodrigo*, de 1825, pintó a Julián como otro Yahvéh justiciero y purificador: "Alta y terrible nuestra empresa sea; / dé lección a los reyes, de escarmiento / sirva a los pueblos, y con susto el mundo / la recuerde y terror."[54] En *El conde don Julián*, de Miguel Agustín Príncipe (1840), Julián se quejaba del "vil apodo / con que me afrenta el godo":

> "Los padres contarán mi horrible crimen
> a sus hijos estúpidos; los hijos
> a sus remotos hijos….
> (…)
> ¿Español y traidor? …
> (…)
> ¡Miente la tradición! ¡Miente la historia!"[55]

Dos romances acentúan su respetable ancianidad mancillada. En *Con lágrimas de sus ojos*[56] don Julián, "la blanca barba bañada", recuerda a Diego Laínez, el padre de Rodriguillo, cuando lo ofende el Conde Lozano. "Nunca acaba" de leer la carta de su hija. Y el propio Julián, en *¡Oh canas ignominiosas…!*[57], desde su primer verso, cita su "venerable rostro", y se llama "agraviado viejo".

---

[54] Menéndez Pidal (1973: vol. III, xxxv).
[55] Menéndez Pidal (1973: vol. III, lxxxiv).
[56] En el Cartapacio de un estudiante salmantino de fines del siglo XVI. B. Real 2-B-10 Poesías Varias, vol. IV. fol. 140. En Menéndez Pidal (1973: vol. III, Nº 28).
[57] *Romancero General*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1604. En Menéndez Pidal (1973: vol. II, Nº 29).

El romance que empieza *Los vientos eran contrarios*[58] le pareció a Menéndez Pidal el "más viejo" del ciclo del rey Rodrigo. En él doña Fortuna despierta a Rodrigo cuando dormía con la Cava en su tienda para que vea sus "malos hados" y su "peor postrimería", y sepa quién se los trae, "ese conde don Julián / por amores de su hija, / porque se la deshonraste / *y más della no tenía*…" Estas palabras que pongo en cursiva dicen muy bien cómo, con la desgracia de su hija, Julián lo había perdido todo.

Aún hay más. Si hubiese fallado Julián, Otro habría bajado a amparar a la Cava. En un romance, *Revuelta en sudor y llanto*[59] la Cava se defiende de Rodrigo, quejándose de que un "rey poderoso y mancebo" intente forzar a "una mujer flaca y sola, / *ausente del padre y deudos*", y le advierte que "*de todos es padre el cielo*", el cual sabrá vengar (como supo) a su hija.

V. 3. 5. Una historia histérica

En *La calentura*, de Zorrilla (1847), el rey Rodrigo, de ermitaño, viendo que "hoy ha diez años / que a Florinda ultrajé" tiene "miedo" que reconoce como "sólo superstición, sonambulismo"[60]. Pero, según dice la indicación escénica, "¡ábrese la puerta del fondo, y a la luz de un relámpago se presenta Florinda, desmelenada y las ropas en desorden. Este personaje es altamente fantástico." Es evidente "la vaguedad de su locura…"[61] Cuando el rey quiere saber quién es ella contesta: <<*Nadie ya, soy una sombra.*>>[62] Trae <<*un secreto* (…) */ Es una historia que él sólo entenderá; no es para todos. / Nadie la sabe*

[58] En un pliego suelto que se titula *Aquí se contienen cinco romances. El primero de cómo fue vencido el rey don Rodrigo...* conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, R-94-77, etc... En Menéndez Pidal (1973: vol. II, Nº 1). Ver Menéndez Pidal (1973: vol. II, 3).
[59] En la *Segunda parte del Romancero General*, recop. por Miguel de Madrigal, Valladolid, 1605, fol. 60 *a* y 81 *c*. En Menéndez Pidal (1973: vol. II, Nº 24).
[60] Menéndez Pidal (1973: vol. III, 122).
[61] Menéndez Pidal (1973: vol. III, 123).
[62] Menéndez Pidal (1973: vol. III, 124).

aún; en mi memoria / vive no más… (…) / *Odio, detesto / cuanto fui.*>> Parecen reminiscencias de histérica. La enferma no es, cree, "nadie ya", "una sombra". Su "secreto", su "historia", "sólo" la "entenderá" "*él*" (en la versión de la histérica, su seductor, que casi siempre es su padre, pero también el médico de su alma). En efecto, uno diría que Florinda habla acostada en el diván del psicoanalista, y más, que conoce perfectamente su técnica, la fragilidad de la historia relatada hipnóticamente: <<Oýela, pues; entera la recuerdo; / mas no me la interrumpas; esta fiebre / me abandona, y tal vez si tiempo pierdo, / al par *mi historia* con mi ser se quiebre.>>[63]

V. 4. Malas dueñas y dueñas y doncellas enmalecidas

V. 4. 1. Eva

Por la curiosidad de Eva perdimos el Paraíso, y nuestra perfección primera, y caímos, y renqueamos desde entonces.

Juan Luis Vives, en la *Formación de la mujer cristiana* (1947: Libro I, cap. XIII, 1050), equipara (y las anota una a continuación de la otra) el fracaso original en que se desgració la raza humana con la terminación de aquella España, la goda:

> El rey don Rodrigo, por el acceso que tuvo con la Cava, hija del conde don Julián, fue causa de la perdición de las Españas, que estaban en auge y flor, y las abandonó a los moros que las despedazasen y las pisoteasen. Adán aterró y afligió al linaje humano por el amor de Eva.

[63] Menéndez Pidal (1973: vol. III, 130 – 131).

Aquí hay que entender "aterrar" en su significado más antiguo de "derribar, echar al suelo, asolar" (*AUT*). Contrario a Vives, Fray Benito Jerónimo Feijóo opinó que era injusto igualar los dos casos, y en su *Teatro crítico* combatió

> …aquella proposición de mucho ruido y de ninguna verdad que las mujeres son causa de todos los males. En cuya comprobación hasta los ínfimos de la plebe inculcan a cada paso que la Cava indujo la pérdida de España, y Eva la de todo el mundo. Pero el primer ejemplo es absolutamente falso.[64]

V. 4. 2. "…tots quants mals ha e.l món vénen per fembres."[65]

Hijas de Eva, y herederas de su pecado, y de su naturaleza dañosa, hacen a todas las mujeres. Por amarlas desconcertadamente se malearon los mejores hombres y se echaron a perder naciones espléndidas.

Alfonso Martínez de Toledo, el Arcipreste de Talavera (1998: 71 – 72, Parte I, cap. III), avisaba en el *Corbacho* de las "desamistades" que levantaba Amor, las "muchas traiçiones, e tractos, muertes e lisiones, e cosas que esplicar sería muy prolixo". De él hay que "fuir e se apartar como de bestia venenosa e de perro ravioso, que mordiendo ponçoña todos los que muerde e comunican con él". Por amor, si viene "desordenado", "muertes infinitas (...) se siguen, guerras inumerables, e muchas paces se quebrantan por esa razón. E vimos *çibdades, castillos, logares por este caso destruidos*" (1998: 90, Parte I, cap. XIV).

En *Lo libre de les dones* Francesc Eiximenis (1981: vol. 1, 57, cap. XXXI) enumera las razones con que "alscuns heretges (...) desconseylaven a tothom matrimoni". Ellos erraban

[64] Vol. I (1726). Discurso XVI, núms. 7 y 8. En Menéndez Pidal (1973: vol. III, 5).
[65] Francesc Eiximenis, *Lo libre de les dones*, cap. XXXI, Vol. I, p. 57.

acogiéndose a “alscunes actoritats de la santa Scriptura mal enteses...”, diciendo que debería llenarnos de pavor arrimarnos “a hembra”, pues de ella vienen “todos los males del mundo”: “*Guarda* la destrucció del món, e puys lo Diluvi, e aprés la perdició de Troya e de l’imperi de Nínive, la confusió de diverses regnes e dejecció de grans hòmens: *tot ha haüt fonament de fembres*...” El franciscano defiende en un primer momento, en contra de aquellas herejías, el matrimonio, pero después titula el capítulo LV <<Con *per lo peccat de les dones* Déus tramet grans flagells a les comunitats>>, y presenta los casos de la destrucción de Sodoma y Gomorra, y “lo diluvi general”.

> Can dien los sants, en especial, que *les fembres foren gran raó en lur peccat* d’aquell tan gran juy de Déu contra tot lo món. Semblant se diu aquest de aquelles grans e famoses ciutats destrovides, ço és de Nínive, Babilònia, Sidon e Tiri, Troya, Colach en Rhodes, Cartayna, Susis, Hebatanis, Actenas e Jherusalem (1981: vol. 1, 90).

Jaume Roig, en el *Espill, o Llibre de les dones* (1994: 106, Libro Tercero) previene contra las “hijas de Eva”:

> “...Per llurs pecats
> lo general diluvi, qual
> preicà Noè, de cert vingué...”

Es que se daban a los demonios, y concebían de ellos, y se preñaban “ab diabòlica art no catòlica.”

> “... ¡Quantes ciutats
> són derruïdes e subvertides
> per ser ufanes, pomposes, vanes!
> *Terç d’Isaïes* llegint, veuries
> Déu què promet, on se permet
> elles col.legen e senyoregen.”

Ahí Isaías dice que dice Yahvéh que rapará a las hijas de Sión, y las desnudará, porque "andan con pasitos menudos", y guiñan el ojo...

Roig (1994: 114 – 115, Libro Tercero) hace el catálogo de ciudades que se fueron al suelo por las chaperías y quinquillerías (o buhonerías) de las mujeres:

"Gran Ninivé per ço caigué;
Colac, Sidònia, Tir, Babilònia,
Troia, Sodoma, Cartaina, Roma,
la gran Segont...
(...)
... Calis, Sigüença,
quals en Castella perderen bella
e gran potència."

También su ciudad: "Vella València / fon derrocada per inculpada / d'incontinència." Y, en fin, aquello, esto:

"... *Per gent nequíssima,*
morisca stranya, puis tota Spanya
fon calcigada e dissipada.
Féu-ho na Cava, la qual criava
lo rei Rodric."

V. 4. 3. Ys

Traigo la suerte de Ys como ejemplo de una ciudad (casi un mundo) abismada por culpa de una mala hija.

Ys fue la capital de la Cornualla bretona (pero galeses e irlandeses recuerdan, y en alguna bajamar descubren a veces, otra Ys en sus costas), una ciudad tan bella que han dicho que los lutecianos quisieron dar a su villanueva el nombre de Par de Ys, o sea, París, y delicadísima. El océano, con las aguas de creciente, la anegaría, pero su señor, el rey Grallo, o Gradlon, cuando venían, las encerraba en una caverna, y luego, cuando menguaba la marea, las soltaba poco a poco. Siempre llevaba la

llave encima. Una tarde su hija, Dahut, o Ahés, conoció a un guapo que le pidió, en prenda de su amor, la llave de la esclusa. La princesa se la quitó a su padre mientras dormía y se la entregó al lindo forastero. Era Satanás. Abrió, y el mar se echó sobre la ciudad. El rey Grallo, o Gradlon, huyó al galope, subiendo a su hija a la grupa, pero ningún caballo corría tanto. En eso una voz del cielo ordenó al rey que, si quería salvarse, se deshiciera de la demonia que lo abrazaba. Obedeció y se le rompió el corazón, pero pudo escapar esa vez a la muerte, y estableció la nueva capital de la Cornualla en Quimper. Dahut, o Ahés, mudó la figura, el nombre y la naturaleza. Mitad dama, mitad pescado, fue desde ahí María Morgana, una fada que, cuando los marineros la ven, peinándose los cabellos, se hunden. Dicen que el día que celebren la misa del viernes santo en la iglesia de Ys volverá la pobreta a su ser.[66]

V. 4. 4. Mediando deshonras

V. 4. 4. a. Introducción

Hasta ahora hemos citado historias donde el amor de mujeres ha desastrado universos mayores o menores. Pero para que la fábula pertenezca al mismo *tipo* que la de la Cava falta un elemento esencial. Debe el señor enamorarse de la esposa, o la hija, de su vasallo, y seducirla, y pagar la afrenta con el derribo de su imperio.

En *Los deberes del marido* (1994: 45, cap. I) Juan Luis Vives recuerda cómo han surgido

> primero banderías y facciones, luego ejército y guerra; y combates dentro y fuera de la patria, como los que ocurrieron según nos cuentan antiguas historias, ocasionados por violencias hechas a mujeres: por ejemplo la lacedemonia *Elena*, hija de Tíndaro y

[66] Ver: Michelin, *Bretagne* (1995: 26); Villemarqué (1997: 99 – 101); Dixon-Kennedy (1995: <<Ys>>).

> Leda; o las romanas *Lucrecia* y *Virginia. Por causa de Cava, hija de Julián, perdimos las Españas*.

El valenciano juntó a las cuatro. Yo voy más lento, y meto otras en su saco, y las separo. En primer lugar, estudiaré los casos en los cuales las deshonradas son las esposas. Después, aquéllos en los que la mancilla toca, en mayor o menor medida, al padre, al marido y a otros apoderados de la desdichada. Por último, veo uno que sólo deshace a las hijas de un pobre hombre.

V. 4. 4. b. Esposas de...

David y Betsabé

El Libro Segundo de *Samuel* (XI – XII) cuenta la historia de David y Betsabé, la mujer de Urías el hitita, capitán mercenario del rey de Judá y de Israel. Vives (1947: 1049 – 1050, Libro I, cap. XIII) hace con ella moraleja: "¿A qué no obliga el amor tirano? Obligó a David (...) a exponer al inocente Urías a muy recios peligros por gozar más sin recelo de los vedados abrazos de Betsabé." Más por extenso, y con algunas libertades que cargan la culpa sobre coqueterías de la muchacha, lo cuenta el Arcipreste de Talavera en el *Corbacho* (1998: 99 – 102, Parte I, cap. XVII):

> Más deves saber (...) *en* cómo el rey David (...) tovo muchas mugeres e aun cuncubinas, e *–aún* non farto su *voluntarioso* apetito de quantas a su mandado tenía (...) con mal propósito e desfrenada voluntad amó a Bersabé desonestamente, muger una sola que Urías, caballero suyo, tenía enamorado della. Por quanto en un huerto la veía de cada día peinarse e arrearse a su ojo, e ella, como sentía quel rey la venía cada día a mirar de allí, aunque ella lo disimulaba (...) venía allí cada día a se arrear e peinar mostrando sus cabellos e pechos, dando a entender que no lo entendía... (...) e con ella acometió carnal deseo e adulterio en derecho canónico llamado... (...) David, aún no contento desto,

> a su marido matar fizo embiándolo con cartas al prínçipe de las sus guerras e batallas, Joab, mandándole que lo pusiese en la primera escuadra (...) [porque] ovo dubda el rey que siendo Urías sabidor de tal maldad que a su muger cruelmente mataría e David quedara frustrado, e, bibdo de su amor; *o* por aventura movido con desesperaçión, a su rey e señor pudiera errar.

Pues por todos estos pecados "que David cometió (...) plogo a nuestro Señor que así fuese que su fijo Absalón contra él se alçase e de Jerusalém fuir lo fiziese, e con sus mançebas, a vista del pueblo, fornição cometiese..." Perdió además David el primer hijo que hizo en Betsabé, aunque luego engendró en ella a Salomón.

En el *Libro de buen amor* (258 – 259) el castigo de la "loxuria" de David, de las "fallías" que hizo a Dios "por amor" de Betsabé, fue que no pudo levantar el Templo "en todos los sus días..."

Donde nuestra leyenda copia el relato bíblico es en la escena del descuido de la Cava y en su violación (II, *Samuel*, 2 – 4). Lo notó Cristóbal Lozano en su *David perseguido y alivio de lastimados*: "No menos abrasado que David cuando vió a Bethsabé en el baño se quedó el rey Rodrigo de haber visto a Florinda lavarse en la fuente."[67]

Elena de Troya

Paris, el principito, abusó de la hospitalidad de Menelao y le quitó a Elena (con mucho gusto de la reina, al decir de casi todos), y allí fue Troya.

El romance *De la pérdida de España*[68] igualó los dos cuentos: *"<<¡Aquí fue Troya!>>*, clamaban / hombres mujeres y niños, / que *al estrago de dos hembras / España y Troya es lo mismo*." Durante el Renacimiento, los humanistas ya los habían

[67] Menéndez Pidal (1973: vol. III, 1).
[68] Menéndez Pidal (1973: vol. II, romance nº 30).

comparado. Eso hicieron, por ejemplo, Juan de Lucena, "sentado a la mesa del marqués de Santillana", y Rodrigo Sánchez de Arévalo, en su *Historia Hispánica*.[69] Más concretamente, "fijándose en el vaticinio de la destrucción de Troya por Nereo, que Horacio escribió en su oda 15 del primer libro", en sendas *Profecía[s] del Tajo*, Fray Luis, con mucha libertad, en 1551 o 1552, y, algunos años después, y más al pie de la letra, el presbítero hispalense Francisco de Medrano.[70] En ambas el río, sacando pecho, echa en cara a Rodrigo que se huelgue en sus aguas con la Cava, y en la segunda lo pone de afeminado ("en solo el ámbar y el curioso / peine, ¡oh varón ¡oh rey!, ejercitado…") y de "medroso gamo".

V. 4. 4. c. Mujer, hija, etc. de...

La violación de Lucrecia

La *historia*

La violación de Lucrecia la contaron Tito Livio (*Ab Urbe condita*, I, 57 – 60) y el Narigudo Ovidio (*Fasti*, II, vv. 721 – 852), y, mucho después que ellos, y en Inglaterra, primero Geoffrey Chaucer (*The Legende of Good Women*, II, vv. 1680 – 1885) y luego William Shakespeare, en un poema (*Lucrece*). La digo yo ahora, cogiendo de aquí y de allá.

Sólo Tito Livio trae los antecedentes. A Tulia, la hija de Servio Tulio, rey elegido, penúltimo de Roma, le parecía poco ser mera princesa: apuntaba más arriba. Encalabrinó a su marido, Lucio Tarquino, hasta que éste, con sus esbirros, asesinó al viejo rey. Tulia huía del follón en su carro cuando vio el cadáver de su padre, tirado en medio de la calle, estorbando su paso. Arreó los caballos, y lo atropelló. Su sangre manchó las

[69] Menéndez Pidal (1973: vol. II, xl).
[70] Menéndez Pidal (1973: vol. II, xl – xli). Los poemas, en Menéndez Pidal (1973: vol. II, 110 – 116).

ruedas del coche, y las faldas de la cochera. Tulia barrió con ella el suelo del palacio, y los dioses lares, horrorizados, se la guardaron (I, 48, 1 – 7). Aún fue a peor, que Lucio Tarquinio, el nuevo rey, prohibió que sepultaran a su suegro (I, 49, 1). Por éste y por otros crímenes mereció el sobrenombre de Soberbio.

Lo de la pobre Lucrecia empieza aquí. Sigo la *Historia de Roma desde su fundación*, salvo cuando echo mano a los otros textos.

Los rútulos aguantaban dentro de Árdea, y su cerco se hacía eterno, y se aburrían los romanos. En los cuarteles, las noches las distraían largando. Ésta dieron en poner moños a sus esposas, pintándolas perfectas. Las fanfarronadas terminaron en apuestas, y se empeñaron en averiguar cuál de todas ganaba el título de Doña Virtudes, probándolas. Con ese objeto bajaron a sus hogares sin avisar, y no encontraron dama que parase en casa: llenaban los patios, las calles, las verbenas. Sólo Lucrecia, la mujer de Colatino, hilaba en la cocina, a la luz rácana de una lámpara, que era, además de honrada, ahorradora. Y hermosísima. La matrona, guapa, recatada y hacendosa, enceló a Sexto Tarquinio, el príncipe heredero, que fue juez en aquel concurso. Al otro día, a la tarde, dejó el campamento y galopó hasta Colacia. Con una excusa u otra se hizo convidar por Lucrecia. Ella le dio de cenar, le armó una rica cama en la habitación de los invitados, y se retiró a la suya. Ahí se coló, al rato, el infante.

--Quietecita y chitón, o digo, después de darme gusto y acabarte, que te he pillado con un esclavo encima. Degollaría a tu criado, lo desnudaría, y colocaría su cadáver junto al tuyo. “Citarán rimado tu traspaso, / y los niños lo cantarán en los tiempos futuros” (Shakespeare, *Lucrece*, vv. 524 - 525).

Ella calló, se dejó hacer y deshacer.

Sexto Tarquino volvió a los reales antes de que lo descubriese la aurora. Lucrecia mandó dos correos, uno al sitio de Árdea, a su marido, y el segundo a su padre, a Roma, apresurándolos, que acudieran enseguida.

La espera la entretiene, en el poema de Shakespeare, mirándose en una pintura de Troya asediada por los griegos, que han venido a destruirla por el rapto de Elena.

Recibió a los suyos enlutada, rota. Contó cómo se veía afrentada, les hizo jurar que la remediarían, y luego, con un cuchillo, se mató.

"Et cadit in patrios sanguinolenta pedes" (Ovidio, *Fasti*, II, 832). "Y cayó, toda ensangrentada, a los pies de su padre." Ovidio y, siguiéndolo, Chaucer, quisieron que Lucrecia cuidase su honestidad y limpieza incluso en ese trance, y así, mientras se desmayaba, aún recogió su ropa de manera que no se le desnudasen "los pies, o alguna otra cosa".[71]

"Ecce super corpus *communia damna* gementes / Obliti decoris virque paterque jacent" (Ovidio, *Fasti*, II, vv. 835 – 836). Entonces el marido y el padre, sin mirar decoros, se echaron sobre el cuerpo de Lucrecia, gimiendo, llorando *sus daños comunes*, *su pérdida común*. Shakespeare se demora en la escena. Lo hace con palabras muy significativas, así que voy a darla casi entera. Primero "se arrojó sobre su cuerpo" el padre de Lucrecia (II, 1730 – 1733). Y se quejó:

"Hija, hija de mi alma," llora el viejo Lucrecio,
"Esa vida que te has quitado era mía:
Si la imagen del padre perdura en su hijo,
¿Dónde viviré ahora que Lucrecia se ha desvivido?
No derivaste de mí con este fin:
Si los hijos fallecen antes que sus progenitores,
Nos convertimos nosotros en sus retoños, y ellos ya no son nada nuestro.

"Pobre cristal quebrado, he visto a menudo
Cómo renacía mi juventud en tu dulce rostro,
Pero ahora tu precioso espejo, apagado, ajado,
Me muestra a La Parca, flaca y gastada.
¡Ay, has arrancado mi imagen de tus mejillas,
Y tiembla toda la hermosura de mi reflejo,
Y ya no puedo ver lo que yo era!

"¡Ay, tiempo, cesa tu curso, no dures más,

[71] "Tunc quoque jam moriens, ne non procumbat honeste: / Respicit: haec etiam cura cadentis erat." (Ovidio, *Fasti*, II, vv. 833 – 834) "And as she fel adoun, she kaste hir lok, / And of hir clothes yet she hede tok. / For in hir fallynge yet she had a care, / Lest that hir fet or suche thyng lay bare; / So wel she loved clennesse and eke trouthe. (Chaucer, *The Legende of Good Women*, II, vv. 1856 – 1860)

Si se te mueren quienes habían de sobrevivirte!
La podrida muerte, ¿conquistará a los fuertes
Y dejará vivir a quien tiene el alma floja, debilitada?
Mueren las abejas viejas, para que las jóvenes se adueñen de su panal,
Así que vive, mi dulce Lucrecia, vive de nuevo y contempla
La muerte de tu padre, por que tu padre no conozca la tuya!"

En eso despierta Colatino como de un sueño,
Y pide a Lucrecio que haga sitio a su pena.
Luego se derrumba sobre Lucrecia, fría,
Y baña su rostro en la sangre que mana de su herida,
Y finge morir con ella un rato...

(...)

Lloran con igual dolor el hijo y el padre,
Y ¿a quién se llora más, a la hija o a la esposa?
Así que uno la llama suya, y suya el otro,
Aunque ninguno de los dos puede poseer ya lo que reclama.
Dice el padre, "Es mía." "Ah, no, es mía,"
Responde el marido, "no me robes
El interés de mi tristeza. No, que nadie diga
Que le guarda luto, pues era solo mía,
Y sólo Colatino debe plañir por su muerte."

(vv. 1751 – 1776; 1791 - 1799)

Siguen todavía así un rato, Lucrecio y Colatino, disputándose pesares, riñendo por la propiedad de aquella pérdida terrible, repitiendo "mi hija" y "mi mujer" (v. 1806).

Tuvo que meter baza Bruto (otro Bruto, ése no). Pasearon en andas la desgracia de Lucrecia, pidió a los romanos que mirasen "la soledad" de su padre, y su deshonra, y "rememoró la afrentosa muerte del rey Servio Tulio y la

impiedad de la hija, que lanzó su carro sobre el cadáver de su padre", y con todo eso, invocando a los dioses patrones y padrinos de los padres, desterraron para siempre a los Tarquinios, y se terminó la monarquía, que había durado "en Roma, desde la fundación de la ciudad hasta su liberación, doscientos cuarenta y cuatro años" [753 – 510 a. C.], y no hubo más reyes de romanos. Y nombraron dos cónsules en la ciudad, los primeros, "Lucio Junio Bruto y Lucio Tarquinio Colatino". Con esto pone fin al primer libro de la historia de Tito Livio. En el segundo empieza la República.

Notas

La centralidad de la leyenda de Lucrecia está en que su deshonra, y su pérdida, afectan tanto a su marido como a su padre.[72] Sus dos dueños, los dos que la tuvieron, comparten el dolor, la vergüenza y la venganza. Y Lucrecia vale como esposa y como hija. En este sentido resume, en una historia, las dos versiones que hacen de la Cava casi siempre hija, y a veces mujer del conde don Julián.

Hay más. ¿Qué hizo que se acabase la monarquía en Roma? La causa inmediata fue, sí, que Tarquinio, el principito, por ganar "un sueño, un aliento, la espuma de un gozo pasajero" (Shakespeare, *Lucrece*, v. 212), con su "grosero morueco" rompiese "la muralla de marfil" de la "dulce ciudad" (vv, 464 y 469) de "la casta Lucrecia" (v. 7), entrando en ella a la fuerza. Esto es gravísimo, puesto que "los príncipes son el cristal, la escuela, el libro, / en que los ojos de sus sujetos aprenden, leen, miran" (vv. 615 – 616). Y porque deteriorando a la matrona falta contra las figuras del Marido y del Padre. Pero hay una razón anterior, que Bruto, el caudillo republicano, recuerda a los romanos: el desastrado final del bueno de Servio Tulio, con "la impiedad de su hija". Es, entonces, por un lado, el pecado hecho contra una hija, y por otro, el pecado de una hija contra su padre, lo que termina a los reyes de Roma.

[72] Sólo Chaucer alude también a su madre: "This lady sente after hire frendes alle, / Fader, moder, husbonde, alle yfeere..." (vv. 1827 – 1828)

Lucrecia y la Cava

En el romance que empieza *Cartas escribe la Cava* ésta anima a su padre a "ser *Bruto, el gran romano, / pues él [Rodrigo] Tarquino se hacía; si no yo seré Lucrecia*…"[73] Así equiparaba su *historia* a la de la honestísima matrona.

Fray Benito Jerónimo Feijóo, en su *Teatro crítico*, argumenta su defensa de la Cava comparando su querella con la de Lucrecia:

> *¡Oh feliz Lucrecia! ¡Oh desdichada Florinda!* ¿Qué hizo esta española que no hubiese hecho primero aquella romana? Una y otra recibieron la misma especie de injuria: una y otra la revelaron, aquélla al esposo, ésta al padre; una y otra deseaban la venganza, y que ésta recayese sobre el príncipe que había hecho la ofensa. ¿Por qué, pues, es celebrada Lucrecia y detestada Florinda? Sólo porque (…) fue saludable a Roma la queja de Lucrecia; fue funesta a España la de Florinda. (…) el que la venganza fuese fatal para una República, y útil para otra, dependió menos del designio de los autores, que de las circunstancias, y positura de las cosas.[74]

Virginia

Historia de Virginia

La *historia* de Virginia viene en *Ab Urbe condita*, de Tito Livio (III, 44 – 58) pero, para comprenderla, hay que ir algo más atrás, a la *Historia*:

> "El año 302 de la fundación de Roma se cambió de nuevo la constitución, pasando el poder de los cónsules a los decénviros, lo mismo que antes había pasado de los reyes a los cónsules. Fue éste un cambio menos notable, porque no fue duradero. Y es que los

[73] Menéndez Pidal (1973: vol. II, romance nº 20).
[74] Vol. IV (1730). Discurso XIII, núm. 53. Menéndez Pidal (1973: vol. III, 6).

> felices comienzos de esta magistratura desembocaron en excesos abusivos que aceleraron su caída y se volvió a confiar a dos magistrados el nombre y los poderes de los cónsules (III, 33, 1 - 2).

En Roma daban y quitaban derecho según costumbres no apuntadas en ningún sitio, que sólo guardaban en su memoria los jueces patricios. Los plebeyos pidieron que se escribiesen leyes nuevas, y se supiesen. Para constituir este nuevo orden crearon el decenvirato, un colegio de diez hombres que gobernaría durante un año (III, 32). Lo presidió Apio Claudio (III, 33, 7). Después de algún trabajo, aprobaron las diez primeras tablas (III, 34, 1 – 6). Faltaban dos. Apio Claudio dirigió los comicios para la elección del segundo decenvirato con fraude (III, 35). Entonces "dejó de llevar la máscara de un personaje que no era el suyo" (III, 36, 1). El 15 de mayo los nuevos decenviros se presentan, para tomar posesión de su cargo, cada uno con doce fasces. "Ciento veinte lictores llenaban el foro y llevaban las hachas a los fasces. (...) *Presentaban el aspecto de diez reyes*" (III, 36, 4 - 5). Pasaron algunos meses. Añadieron dos tablas. Tocaba que se disolviera la magistratura extraordinaria y volviese el consulado. Pero los decenviros no cedieron su silla. "Esto significaba, sin duda alguna, la tiranía" (III, 38, 1). Los romanos fueron derrotados por los sabinos y los ecuos. Los senadores se retiraron a sus fincas, aburridos de la política. Cuando los reunieron, uno más valiente, Marco Horacio Barbato, llamó a los decenviros, atinadísimo, <<*los diez Tarquinios*>> (III, 39, 3), reprochándoles que tuvieran "los fasces y el poder de los reyes" (III, 39, 8 – 9).

Ahora, para comenzar la *historia* de Virginia, Tito Livio la compara con la de Lucrecia. Las incontinencias de Tarquinio, allí, y de Apio, aquí, condujeron a la muerte trágica de las dos mujeres y arruinaron el régimen político que los sostenía, es decir, al uno la monarquía y al otro el decenvirato:

> Se sucede en Roma un nuevo crimen, de origen pasional, con unas consecuencias tan tremendas como el que con la violación y muerte de Lucrecia había

> supuesto la expulsión de los Tarquinios del trono y de Roma, de forma que no sólo tuvieron los decénviros el mismo fin que los reyes, sino que también fue la misma la causa de que perdieran el poder (III, 44, 1).

Y fue que Apio Claudio, el principal de los "diez varones", se arrocinó mirando a Virginia. Era la hija de Lucio Virginio, centurión, "modelo de rectitud tanto en la vida civil como en la milicia. En la misma línea había sido formada su mujer y eran formados sus hijos" [quiere decir, su hija] (III, 44, 2). Virginia, casadera desde hacía muy poco, estaba prometida a Lucio Icilio, un antiguo tribuno.

A buenas, con regalos y piropos, Apio no conseguía seducir a la muchacha, así que, aprovechando que su padre estaba acuartelado, "encargó a su cliente Marco Claudio que reclamase a la joven como esclava" con el propósito de hacerla su barragana (III, 44, 5). Iba Virginia hacia el colegio cuando "el agente del decenviro le echó mano llamándola esclava suya, hija de una de sus esclavas, y le ordenó seguirlo" (III, 44, 6). Ella, asustada, pidió que la socorriesen por amor de su padre, Virginio, y de su novio, Icilio. La gente la rodeó, y el chulo, viendo que no podía llevársela a la fuerza, la citó ante el tribunal que presidía Apio Claudio. Allí

> el demandante representa una comedia conocida por el juez, como que era él mismo el autor del argumento: que la muchacha, nacida en su casa, raptada después y trasladada a casa de Virginio, le fue presentada a éste como hija (III, 44, 9).

Apio, como estaba previsto, le dio la razón, y dictó que Virginia se fuese con Marco Claudio a su casa, pues le pertenecía como esclava. Pero entonces llegaron, llenos de cólera, Publio Numitorio, abuelo, o tío materno, de la muchacha, e Icilio, su prometido, y lograron que se aplazase un día la ejecución de la sentencia, quedando ellos como fiadores (III, 45, 4). Al otro día, a pesar de que Apio Claudio había procurado impedírselo por todos los medios, Lucio Virginio, avisado, se presentó de luto, y acompañando a su hija, "cubierta de

andrajos" (III, 47, 1). Apio confirmó su sentencia: Virginia era la esclava de Marco Claudio, y debía irse con él.

Su padre, como vio que nada podía contra la palabra del mandamás de Roma, pidió permiso para apartarse un momento con su hija y su nodriza a la capilla de Venus Cloacina, madrina de la pureza, para aclarar la verdad de todo aquello que se estaba diciendo, y una vez allí, con un cuchillo de carnicero, dio a su hija la libertad de la única forma que pudo, degollándola. Luego, sobre aquella sangre, maldijo a Apio Claudio (III, 48, 5 – 6).

El novio y el tío de la muchacha levantaron su cuerpo y se lo mostraron al pueblo. ¿Iban a tolerar que se deshonrase a sus mujeres, a sus hijas? La plebe abandonó Roma, se juntó en el monte Sacro. El senado obligó a los decenviros a dimitir, y volvieron a nombrar tribunos de la plebe. Los tres primeros fueron Virginio, Icilio y Numitorio, los caudillos de la revuelta. "A continuación un interrey proclamó cónsules a Lucio Valerio y Marco Horacio", los senadores que se habían atrevido a recriminar a Apio por sus excesos (III, 55, 1). Expusieron públicamente las leyes de las Doce Tablas, grabadas en bronce, que fueron la base del derecho romano. Virginio quitó su inmunidad a Apio Claudio, pues estaba "fuera de la ley y de toda convención propia de la sociedad y la naturaleza humana" (III, 57, 1), y fijó una fecha para su juicio. En la cárcel Apio, desesperado, se mató (III, 58, 6). A Marco Claudio, el alcahuete, lo desterró Virginio a Tibur. "Y los manes de Virginia (...) después de vagar por tantos domicilios reclamando venganza, al fin, cuando ya no quedó ningún culpable, descansaron" (III 58, 10 – 11).

Notas

La afrenta que intenta hacer Apio Claudio a Virginia toca sobre todo a su padre, pero también a su abuelo, o tío materno (éste valió mucho tiempo, y en muchos lugares, más que el padre), y a su prometido. A Virginia, cuando la amenaza el déspota, abusando de su poder, la ahíjan primero los ciudadanos, luego Lucio Icilio y Publio Numitorio, y en última instancia

> su padre, caracterizado como capitán y hombre honradísimo.

V. 4. 4. d. Hijas de...

Las hijas de Escédaso

Juan Luis Vives (1947: 1049 – 1050, Libro I, cap. XIII) registra, entre las calamidades que ha traído "el garzón de Venus", lo de Troya, y la avería que hizo al imperio lacedemonio,

> junto a Leuctras, lugar de Beocia (…) el tebano Epaminondas, en venganza, como dice Plutarco, de la injuria y fuerza que fue hecha a las hijas de Eccedaso, y por la poca cuenta que hicieron los magistrados lacedemonios de la queja de su padre...

Plutarco de Queronea contó lo de las hijas de Escédaso en unas *Narraciones de amor* que meten entre sus *Obras morales y de costumbres* (773C – 774D). Pausanias, en el Libro IX, sobre Beocia, de su *Descripción de Grecia* (13 – 14).

Sigo primero a Plutarco.

En Leuctra, una aldea tespia, Escédaso tenía casa, y dos hijas, que unos llaman Hipo y Milecia y otros Teano y Euxipe. Fue un hombre honrado, y pobre, y generoso. Una noche dio hospedaje a dos espartanos mozos que "se prendaron de las doncellas". Al otro día "partieron hacia Pito", a consultar algo con el oráculo, y a su regreso, al pasar por Boecia pararon de nuevo en casa de Escédaso. Éste faltaba, pero fueron muy bien recibidos por sus hijas, "según la costumbre aprendida". Como las supieron solas, y venían encendidos, las violaron. Después de desahogarse notaron en las muchachas tanta cólera que, miedosos, "las mataron, las echaron a un pozo" y escaparon.

Volvió luego Escédaso, y no encontraba a las niñas de sus ojos, "hasta que, como la perra aullaba y una y otra vez corría hacia él y volvía desde él hasta el pozo, imaginó lo que

pasaba...” Sacó sus cuerpos. Los enterró. Los vecinos lo enteraron de la visita de los mismos jóvenes lacedemonios a los que había dado cena, conversación y albergue la víspera, y recordando la baba con que habían mirado a sus hijas, juntó cabos.

Entonces se fue a Lacedemonia para acudir a los cinco éforos que juzgaban y podían mucho en Esparta. Ellos no le hicieron caso. Los reyes, tampoco. Llorando, en la calle, demoraba con su querella a todos los ciudadanos con que se cruzaba. Como lo desoían aún, se puso a correr por toda la ciudad, elevando sus manos a Helios, y después golpeaba el suelo, e invocaba a las Erinias, “y finalmente se quitó la vida.”

“Tiempo después, sin embargo, los lacedemonios recibieron su castigo.” Fue en la batalla de Leuctra. En su vigilia, a Pelópidas, el capitán tebano, lo asombró en sueños el fantasma de Escédaso, asegurándole que las Furias habían traído a los espartanos hasta allí para que pagasen lo que le debían a él y a sus hijas, que sacrificase, sobre la tumba de las desgraciadas, un potro blanco, y que con eso ganaría.

Fue así, como adelantó el aparecido. En la batalla de Leuctra, el mes de julio del año 371 a. C., Esparta perdió para siempre su largo dominio sobre Grecia, dando paso a una brevísima hegemonía tebana.

Pausanias llama a las hijas de Escédaso Molpia e Hipo, y da el nombre de los brutos, Frurárquidas Partenio. En su relato las muchachas se ahorcan. El general es Epaminondas, y antes de la batalla de Leuctra “ofreció sacrificios en honor de Escédaso y de sus hijas”, y en su oración dedicó su victoria a la venganza de su afrenta. Más adelante, un oráculo de Delfos avisará a los tespios que se cuiden “de Leuctra la umbrosa (...) y de las desdichadas hijas de Escédaso”.

V. 5. Epílogo

Se nos acabó aquel reino de godos cristianos (no nos valieron la raza, la nobleza de la sangre, la Santísima Trinidad,

María, todos los santos). ¿Qué nos desangeló? Para explicarnos aquel texto oscuro, que no comprendíamos, que nos dejaba perplejos, empleamos, como escolio, un caso de honra. La ira del padre de una virgen desastrada por la gana desbocada del último rey.

Éste es uno de los mitos con que *nos decimos*, *nos hacemos*, *nos contamos*.

VI. Un preámbulo y tres capítulos alrededor de *Las Mocedades de Rodrigo*

Porque había entrado en su Casa rompiéndolo todo Rodrigo, pubescente, mató al conde de Gormaz. Fue luego la hija del muerto al Rey, y le pidió que la casase con él. El chico sufrió el matrimonio con muy malos modos, y juró que no lo consumaría hasta que no venciese en cinco lides campales. Éste es el meollo del cantar de *Las mocedades de Rodrigo*. Iré a él antes que nada. Luego recorreremos una corta historia de sus *mocedades* verdaderas y fabulosas. Y resumiré lo que los textos que las narran y los que emborronan sus márgenes dicen de la querella de Jimena y el voto de Rodrigo. Todo esto habrá de servir de introducción común a tres capíyulos distintos.

En el primero, comparo el *Cantar*, o la **Gesta*, de *Las mocedades de Rodrigo* con el *Poema de Fernán González*, con un relato celta que viene en el *Mabinogion* galés, y con el cuento de los tres pelos de la barba de gigante (o del diablo), mirando, para explicarlos, en lo que Sir James George Frazer entendió que sucedía en el bosquecillo de Aricia, a orillas del lago de Nemi, y en lo que Sigmund Freud buscó en *Tótem y Tabú*.

En el segundo, veremos cómo trasladaron al *Romancero* las *mocedades* de Ruy Díaz de Vivar.

En el tercero, por último, estudiaré qué hicieron Guillén de Castro y Pierre Corneille con aquella materia pringosa para poder mostrarla en sus respectivos teatros.

VI. 1. Preámbulo

VI. 1. 1. Cantar de las *Mocedades de Rodrigo*

VI. 1. 1. a. Qué es

Las *Mocedades de Rodrigo* se guardan en la parte final de un único manuscrito en papel (Ms. Fonds Espagnol, 12 de la Bibliothèque Nationale de France, en París), en los folios 188r – 201v (Bailey, 1999: 182; Alvar, 1991: 67). La *Crónica de Castilla* o *Crónica del Campeador* ocupa el grueso del códice (Alvar, 1991: 67).

El manuscrito "presenta, por lo menos, diez lagunas y abundantes rasgos de una transmisión defectuosa y muy deturpada" (Alvar, 1991: 67). Tiene una introducción en prosa que ocupa el folio 188r. Luego continúa el poema, que tiene 1167 versos (Alfonso Pinto, 1999), los cuales "se reparten aproximadamente en 30 tiradas, con absoluto predominio de asonancia en *á – o*". El poeta "no ha recurrido a un metro regular, perfectamente culto, sino que ha empleado la versificación propia de la juglaría, de extraordinaria irregularidad" (Alvar, 1991: 99).

La copia es de 1400 (Alvar, 1991: 64). La redacción debe de ser de principios del siglo XIV (Deyermond, 1999: 2 – 7 y 14).

Santiago pechinera, la Palencia eclesiástica y sagrada, y la Zamora política (otro Camelot) comparten la capitalidad del poema (Bailey, 1999: 7). Apoyándose en esto, así como en una descripción más exacta de la región zamorana que de la palentina, y en los rasgos lingüístcos, Alan Deyermond (1999: 7 – 9) concluye que el autor del poema, tal y como nos ha llegado, fue seguramente de origen zamorano, aunque estaría ligado a la diócesis palentina.

Las *Mocedades de Rodrigo* tienen un origen juglaresco, tradicional, pero, en cuanto al texto conservado, "se trata (…) de una refundición eclesiástica, palentina, de un poema épico

seglar": de ahí que parezca "*casi un palimpsesto*" (Deyermond, 1999: 9). Leonardo Funes[1] lo define como "*aluvional*".[2] Hijo de la literatura clásica, del folklore y del mito, por debajo de él corre "*un mar subterráneo de tradiciones*" (Montgomery, 1999: 37). Matthew Bailey (1999: 89) destaca, como "aspecto fundamental (…) su heterogeneidad (…) [y] carácter *híbrido*…"

VI. 1. 1. b. Qué cuenta

Tenemos lo que tenemos, y dice lo que dice. Y a eso voy ahora (luego iré más allá de lo que dice, al otro lado, inventando peripecias que pudo padecer en la oralidad y en sus sucesivas escrituras extraviadas).

Linaje

Enseguida, en el folio recto 188 (están perdidos los iniciales), el único que va en prosa, del manuscrito que guarda las *Mocedades de Rodrigo* leemos cómo "*fizieron en Castilla dos alcaldes*". "El uno fue Nuño Rassura, e *el otro Laín Calvo.*"[3] Eran alcaldes, o sea, jueces, (como aquellos de Israel), casi reyes, los que más podían allí.

Ruy Díaz fue mucho, y valió tanto, bien mirado, como su rey don Fernando, que llegó a ser, después de pelear y matar a

---

[1] Leonardo Funes, <<Gesta, refundición, crónica: deslindes textuales en las *Mocedades de Rodrigo* (razones para una nueva edición crítica)>>. *Incipit*, VII, 69 – 94, 1987, p. 83. En Vaquero (1999: 103).

[2] Aparte de proceder de aquella **Gesta*, *Las mocedades de Rodrigo* "muestran la huella de los cantares de gesta en que se inspira", el *Poema de Mio Cid*, el *Cantar de Sancho II*, el *Cantar de los Infantes de Lara*, *La Condesa traidora* y, más que ningún otro, el *Poema de Fernán González*. También bebe en el folklore, en algunos cantares de gesta franceses, y "presenta curiosas coincidencias, difíciles de aclarar, con obras literarias de su época, como el *Libro de Buen Amor* y, sobre todo, el *Poema de Alfonso XI* de Rodrigo Yáñez". Alvar (1991: 102).

[3] "La leyenda de Laín Calvo y Nuño Rasura, jueces o duunviros de Castilla, la recogió ampliamente el Toledano (Vº, 1º), y fugazmente el Tudense, *Chronicon*, pág. 82, 55 (*Hisp. Illustrata*, tomo IV, 1608)." Menéndez Pidal (1947: vol. 1, 123, n. 3).

sus dos hermanos mayores, "señor de España fasta en Santiago" (v. 240).[4] Si el emperador descendía de Nuño Rassura, Rodrigo venía del otro alcalde legendario de Castilla, Laín Calvo. Laín Calvo, "natural de Monte de Oca" (v. 211), pobló San Pedro de Cardeña (v. 212) "con quatro fijos que llegaron a buen stado" (v. 213). El menor fue *Diego Laínez*, que se casó "con *doña Theressa Núñez, / fija del conde Ramón Álvarez de Amaya e nieta del rey de León*, / et fizo en ella un fijo que le dixieron *el Buen Guerreador, Ruy Díaz*" (vv. 263 – 265).

Ya está trazada la estirpe del héroe. Y la llevará cosida a su nombre a lo largo de todo el cantar.

Cuando comienzan propiamente sus *Mocedades* y entra el mozo el poeta lo presenta con todos sus apellidos, por parte de padre y por parte de madre: "Rodrigo, fijo de don Diego, et nieto de Laín Calvo, / et nieto del conde Nuño Álvarez de Amaya et visnieto del rey de León" (vv. 318 – 319).

Más adelante, Fernando pide a Rodrigo que, puesto que todos sus otros hijos de algo, cobardes, callan, sea su campeón contra el conde don Martín González de Navarra, que lo ha desafiado de parte del rey de Aragón para "que le diesse a Calahorra amidos o de grado" (v. 552), y lo hace recordándole quién era, cuánto era: "<<Respóndele tú, Rodrigo,

---

[4] Francisco Rico (1993: xxxi – xxxii) habla del "breve *Linaje de Rodrigo Díaz…que decían Mio Cid el Campeador*, que circuló acoplado a unas genealogías *de los reyes de España* insertas en la versión primitiva del *Liber Regum*, compuesto en tiempos de Sancho el Sabio de Navarra (1150 – 1194), pero cuya primera refundición conservada se copió en Castilla, para uso de leguleyos, en el siglo siguiente." "Como fuera, el designio del *Linaje* está declarado con pelos y señales. <<*Rodric Díaz…vení dreytament del linage de Laýn Calbo, qui fue copaynero de Nueno Rausera, e fueron anvos iúdices de Castieylla*>>, mientras <<*del linage de Nueno Rasuera vino l'Emperador*>>." Es curioso que el *Linaje* coincida con las *Mocedades de Rodrigo* en subirnos, sendos ríos arriba, desde el rey Fernando hasta Nuño Rasuera y desde Rodrigo hasta Laín Calvo, los dos alcaldes primeros que juzgaron en Castilla. Jiménez de Ayllón, en *Los famosos hechos del Cid* (1568), fue más allá, emparentando a Rodrigo con los dos alcaldes: "[El Cid] del buen Laín desciende *y del Rasura* / a quien ensalza mucho la scriptura. / Destos eoricos hombres han venido / los escogidos Reyes de Castilla. / Y en ser de aquella sangre se ha tenido / su muy alto valor por maravilla." (fol. Iv)

mi pariente e mi vassallo: / fijo eres de Diego Laínez e nieto de Laín Calvo>>" (vv. 556 – 557).

Cuando, cumpliendo el héroe su última tarea, el conde de Saboya quiera saber quién ha podido tanto que le ha hecho su prisionero, contestará: "<<Rodrigo me llaman aquestos quantos aquí trayo, / fijo só de Diego Laínez et nieto de Laín Calvo>>" (vv. 948 – 949). La hazaña le gana un nombre nuevo: *"De Rodrigo que avía nonbre, Ruy Díaz le llamaron"* (v. 1002).

Finalmente, después de que el rey don Fernando lo pone de capitán de sus huestes en las puertas de París, lo anima así: "<<Fijo eres de Diego Laínez, et nieto de Laín Calvo, / cabdiella bien los reinos, desque cantare el gallo>>" (vv. 1129 – 1130).

Cotejando con la minuciosa lista de antepasados del héroe de su *Historia Roderici* la que viene en las *Mocedades*, observamos que el autor nos ha escamoteado varias generaciones. Raymond S. Willis notó la "abreviación", y la encontró "muy sorprendente", teniendo en cuenta que el Cid "es el héroe de la epopeya"[5]. David Hook y Antonia Long (1999: 65 – 66), sin embargo, hallan que aquel llamarse una y otra vez Rodrigo "hijo de Diego Laínez y nieto de Laín Calvo" concuerda con la "ley del tres" que rige "la narrativa tradicional", y señalan cómo A. T. Hatto[6] destacaba "un esquema de tres generaciones como elemento estructural en la fomación de un ciclo épico en varias tradiciones separadas cronológica y geográficamente". Así, la genealogía cifrada de Rodrigo en sus *Mocedades*, además de bellísima, da a su chico un aire mítico.

<<*¡Yo só Ruy Díaz, el Cid Campeador!*>> En el *Cantar de Mio Cid* (v. 721) el héroe sabe quién es, qué es. Conoce su nombre (el nuevo, que ganó en sus *Mocedades*, "Ruy Díaz") y su maravilloso doble sobrenombre. Está ya, desde el primer verso, hecho y derecho, terminado.

En las *Mocedades*, en cambio, es todavía Rodrigo, a secas, sin más, o "Rodrigo el castellano" (v. 438; v. 640), o simplemente "el castellano" (v. 518). No es aún hijo de sus obras, pero sí es ya hijo de algo, y nieto de mucho, "hijo de Diego Laínez y nieto de Laín Calvo". Los cinco trabajos sirven para que Rodrigo se haga hombre. En el último, desde que derrota al conde de Saboya y Fernando lo pone, delante de París, de capitán de novecientos contra "el rey de França et el emperador alemano, / [y] (…) el patriarcha et el Papa romano"

---

[5] Raymond S. Willis, <<*La crónica rimada del Cid*: A School Text?>>. En *Studia hispanica in honores R. Lapesa*, I, 587 – 595. Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal y Gredos, 1972, pp. 589 – 590. En Hook y Long (1999: 65 – 66).

[6] A. T. Hatto, <<Towards an Anatomy of Heroic/Epic Poetry>>. En *Traditions of Heroic and Epic Poetry, II: Characteristics and Techniques*, ed. J.B. Hainsworth y A.T. Hatto, 145-306. Publications of the Modern Humanities Research Association, 13. Londres: Modern Humanities Research Association, 1989, pp. 180 – 181. Citado en Hook y Long (1999: 65 – 66).

(vv. 1010 – 1011) gana que lo llamen "Ruy Díaz", y así lo hace el poeta de ahí en adelante, menos una vez, que le dice "Rodrigo de Bivar" (v. 1016). Es que han matado a su padre, con los otros tres hijos de Laín Calvo, sus tíos, y Vivar es suyo ahora, su apellido.

Pues igual que Alonso Quijano, o Quijada, o Quesada, no podía empezar con Aldonza Lorenzo, y tuvo que hacerse don Quijote de la Mancha para atreverse con Dulcinea del Toboso, Rodrigo se impuso a sí mismo aquellos cinco trabajos para transformarse en *"el Buen Guerreador, Ruy Díaz"* (v. 265) (el poeta y su corro saben muy bien, desde el principio, hacia dónde tira Rodrigo) y poder casarse con la formidable Jimena.

El cuento

Con propiedad, la historia de sus mocedades empieza en el recto del folio 192: "Asosegada estava la tierra, que non avíe guerra de ningún cabo" (v. 296). La tranquilidad, en los dominios del "buen rey don Fernando" (v. 295), dura poquísimo, un pobre verso. Al otro renglón (vv. 297 – 298) ocurrió esto: "El conde don Gómez de Gormaz a Diego Laínez fizo daño, / ferióle los pastores et robóle el ganado." Cuando Diego Laínez vio Vivar, su "apellido" (v. 299), tan estropeado, se fue con sus hermanos a "correr a Gormaz" (v. 301):

"quemáronle el arraval, e comenzáronle el andamio,
et trae los vassallos et quanto tienen en las manos,
et trae los ganados, quantos andant por el campo,
et tráele por dessonra las lavanderas, que al agua están lavando."

(vv. 302 – 305)

"Tras ellos salió el conde" (v. 306) muy "escalentado" (v. 310), y retó a Diego Laínez de allí a nueve días, "atantos por tantos" (v. 309), cien contra cien.

"Tórnanle de las lavanderas e de los vassallos,
[…….] mas non le dieron el ganado,
ca se lo queríen tener por lo que el conde avía levado."

(vv. 313 – 316)

Es riña vieja, de cuatreros. Los de Vivar y los de Gormaz se fastidiaban con un odio rancio, de vecinos.

Sale aquí Rodrigo. Antes de que haga y deshaga, el narrador recuerda su linaje, por parte de padre y por parte de madre: "Rodrigo, fijo de don Diego et nieto de Laín Calvo, / et nieto del conde Nuño Álvarez de Amaya, et visnieto del rey de León" (vv. 318 – 319). Es pollo aún (son sus *mocedades*): "doze años avía por cuenta e aún los treze non son" (v. 320). Pero "ya quebrávale el corazón" (v. 322) y se contó entre "los çien lidiadores, que quisso el padre o que non…" (v. 322)

"…et los primeros golpes, suyos et del conde don Gómez son.
Paradas están las hazes, e comienzan a lidiar:
Rodrigo mató al conde, ca non lo pudo tardar."

(vv. 323 – 325)

Encima Rodrigo se llevó presos a Vivar a Fernán Gómez y a Alfonso Gómez, los hijos del muerto (vv. 328 – 329).

Las tres hijas del conde, Elvira, Aldonza y Jimena, "*cada una por cassar*" (v. 330), fueron a Vivar todas veladas y de luto, a exigir la libertad de sus hermanos. Vamos despacio.

> "…paños visten brunitados et velos a toda parte
> estonce la avían por duelo, agora por gozo la traen."
>
> (vv. 334 – 335)
>
> Les salen, como aparecidas, las tres hermanas enlutadas a don Diego y a su hijo Rodrigo. Tres, o nueve, o doce "freiras", o hermanas, son las hadas que transportan al héroe a Tierra de Muertos, o a la Isla de los Bienaventurados. Unas así embarcaron a Arturo cuando llegó, moribundo, a su penúltima playa. ¿Cómo no ha de erizarse don Diego? "Viólas venir don Diego, et a reçebirlas sale: / <<¿D'ónde son aquestas freiras, que algo me vienen demandar?>>" (vv. 337 – 338)
> Y también se espeluznó, seguro (ya, y para siempre), Rodrigo, delante de las tres damas plañideras, que olían aún a velatorio y venían con aparato fúnebre. Que la mujer, tan arrimada a la muerte, contaminada por su íntimo contacto, da pánico.

Despadradas, las tres hijas del conde Gómez no tenían quien las amparase (v. 342). Rodrigo, compadecido, soltó a sus prisioneros: "Datles a sus hermanos, *que muy menester los han*" (v. 351).

> "Quando ellos se vieron fuera en salvo, comenzaron de fablar.
> Quinze días possieron de plazo a Rodrigo et a su padre:
> <<Que los vengamos quemar de noche en las cassas de Bivar.>>
> *Fabló Ximena Gómez, la menor:*
> <<Mesura –dixo—hermanos, por amor de caridat;
> *ir me he para Çamora, al rey don Fernando querellar*,
> et más fincaredes en salvo, *et él derecho vos dará*.>>"

(vv. 355 – 361)

Ha visto Jimena que no se para la rueda de la venganza, que seguirán turnándose en las desgracias las Casas de Vivar y de Gormaz. Fue a Zamora guardada por tres doncellas y escuderos (vv. 362 – 363) y se quejó, delante del rey, de Rodrigo:

"<<Rey, dueña so lazrada, et áveme piedat;
orphanilla finqué pequeña de la condessa mi madre;
fijo de Diego Laínez fízome mucho mal:
príssome mis hermanos, e *matóme a mi padre*;
a vos que sodes rey véngome a querellar;
señor, por merçed, derecho me mandat dar.>>"

(vv. 366 – 371)

Al rey, si hacía justicia, se le alzarían los castellanos.

"Quando lo oyó Ximena Gómez, las manos le fue bessar:
<<Merçed –dixo—señor, non lo tengades a mal:
mostrarvos he assosegar a Castilla, et a los reinos otro tal;
datme a Rodrigo por marido, aquel que mató a mi padre.>>"

(vv. 375 – 378)

Jimena se proponía, casándose con Rodrigo, borrar enemistades particulares, impedir guerras generales.

Rodrigo acudió rodeado de trescientos caballeros de los suyos, porque recelaba. Y muy salvaje. En Zamora, "todos" amagaron contra él, para vengar la muerte del "*conde lozano*" (v. 421). "Quando Rodrigo bolvió los ojos, todos ivan derramando: / Avíen muy grant pavor d'él, e muy grande espanto" (vv. 422 – 423). No quiso besar la mano del rey, y áun se tuvo por "mal amanzellado" porque se la besó su padre (vv.

424 – 431). Y don Fernando, cuando vio su espada, que "traía luenga", "fue mal espantado", y "a grandes bozes dixo: <<Tiratme allá esse *peccado*>>" (vv. 427 – 428).

> "Essas oras *dixo el rey* al conde Ossorio su amo:
> *<<Dadme vos acá essa donçella: despossaremos este lozano.>>*
> Aún no lo creyó don Diego, tanto estaba espantado.
> Salió *la donçella*, et tráela el conde por la mano;
> ella *tendió los ojos et a Rodrigo comenzó de catarlo*.
> *Dixo: <<Señor, muchas mercedes, ca éste es el conde que yo demando.>>*
> *Allí despossavan a doña Ximena Gómez con Rodrigo el Castellano.*"
>
> (vv. 432 – 438)

Rabió Rodrigo, viéndose casado con aquella doña Jimena, mujer tan brava, o tuvo miedo.

> "Rodrigo respondió *muy sañudo* contra el rey castellano:
> *<<Señor, vos me despossastes, más a mi pessar que de grado:*
> *mas prométolo a Christus que vos non besse la mano,*
> *nin me vea con ella en yermo nin en poblado,*
> *fasta que venza çinco lides en buena lid de canpo.>>*
> Quando esto oyó el rey fízose maravillado.
> Dixo: *<<Non es éste omne, mas figura ha de pecado.>>*"
>
> (vv. 439 – 445)

El rey don Fernando va viendo que las maneras de ese "lozano" ya apuntan al soberbioso del otro cantar, de muchos romances, al Cid que ganará, quitará y romperá por su cuenta.

Primero Rodrigo se fue "para Bivar, a Sant Pedro de Cardeña, por morar í el verano" (v. 450). Veraneó, pues,

Rodrigo, y luego luchó con el moro Burgos de Ayllón, el arrayaz Bulcor de Sepúlveda, y su hermano Tosios, el arrayaz de Olmedo, que corrían Castilla. A estos dos los acabó, y al otro lo capturó y enseguida, generoso, lo soltó, quedando señor suyo (vv. 452 – 520). "<<Cata –dixo—buen rey, qué te trayo, maguera non so tu vassallo; / de çinco lides que te prometí el día que tú me oviste desposado, / vençido he la una, yo cataré por las quatro>>" (vv. 489 – 490).

El conde don Martín González de Navarra, campeón de su señor, el rey don Ramiro de Aragón, desafió al mejor caballero de don Fernando. Saldría a la palestra Rodrigo, pero antes pidió plazo, treinta días, para ir de peregrino a Santiago y a Santa María de Rocamadour. Hizo la romería de Santiago (vv. 569 – 580), y pasó a san Lázaro, disfrazado de gafo, el vado de Cascajar cogiéndolo de la mano y "en un mulo andador que su padre le avía dado" (v. 589). El patrón de los leprosos lo favoreció, echándole su aliento mágico. No tuvo tiempo de ir a Rocamadour, pues tenía prisa: degolló a don Martín y ganó de paso a Calahorra (vv. 606 – 641). Ya iban dos.

La tercera fue peor, pues en ella Rodrigo perdió a su padre y a sus tres tíos. Venció a los condes traidores, don Garci Fernández y "don Ximeno Sánchez de Burueva, su hermano", y a cinco reyes moros confabulados con ellos (vv. 674 – 735).

Para la que hacía cuatro defendió a Bernardo, el obispo de Palencia, de los hijos del conde don Pedro de Campó, que lo habían echado de su sillita (vv. 736 – 749).

En la quinta estuvo en las puertas de París, peleando con el rey de Francia, el emperador de Alemania, el Patriarca y el Papa de Roma, que exigían tributo a España, quince doncellas vírgenes y diez caballos todos los años (vv. 750 – 1167). Derrotó al conde de Saboya, hizo a la hija de éste barragana del rey don Fernando y, por amor del hijo varón que le nació a la desgraciada, no lo rompió todo.

VI. 1. 2. *Mocedades* más o menos fantásticas

VI. 1. 2. a. Adolescencia documentada de Rodrigo

¿Qué dan los historiadores por seguro de la vida de Rodrigo, que importe aquí, hasta su boda con Jimena?

VI. 1. 2. b. Ascendencia

Hijo confirmado de Diego Laínez, su madre no aparece, con nombre propio, en ninguna parte. Figuran aquí y allá Laín Núñez, su abuelo paterno, y Rodrigo Álvarez, su abuelo materno. Mucho más sale el hermano de este último, Nuño Álvarez, tío abuelo de Rodrigo (Menéndez Pidal, 1947: vol. 1, 123 – 125 y vol. 2, 677 – 682).

VI. 1. 2. c. Sobre su nacimiento[7]

Hoy los historiadores emplean un cauto "hacia" abreviado (ha. 1043) para dar la fecha de nacimiento del héroe, en Vivar.

VI. 1. 2. d. Tres reyes

Rodrigo Díaz de Vivar (h. 1043 – 1099) vivió debajo (alguna vez encima) de tres reyes.

Fernando I, hijo de Sancho III *el Mayor*, fue conde de Castilla desde el año 1029, y rey de León desde 1037. Después de la batalla de Atapuerca, en la cual su hermano, García, rey de

[7] Cuando, en los últimos años del siglo XVIII, el padre agustino Risco "halló en un convento de su Orden, en San Isidoro de León, un antiguo manuscrito de la *Historia Roderici* (…) ignorada desde los tiempos de la *Primera Crónica General*", se "acortaba la pretendida longevidad del héroe, a quien antes se hacía nacer hacia 1026 y ahora sólo hacia 1043; así se suprimía la posibilidad misma de todas las mocedades, con que tan encariñada estaba la memoria. ¡Adiós para siempre Jimena Gómez, hija del conde Lozano; adiós la victoriosa expedición a Francia, con las simpáticas bizarrías del Cid desacatando al rey de Castilla y al papa romano!" Menéndez Pidal (1943: vol. 1, 14 – 16).

Navarra, fue derrotado y muerto, estiró hacia el oriente sus fronteras. Rodrigo entró al servicio del infante don Sancho, hijo mayor de Fernando I, el cual lo armó caballero cuando cumplió los diecisiete años. Fernando I murió el año 1065. Repartió sus tierras entre sus hijos: dejó Castilla a Sancho II, León a Alfonso, Galicia a García, y varios monasterios a Urraca y Elvira. Rodrigo fue nombrado entonces *armiger*, o sea alférez, de Sancho II (r. 1065 – 1072). Tras el asesinato de éste durante el cerco de Zamora el mes de octubre del año 1072 entró a servir al nuevo rey, Alfonso VI (r. 1065 – 1109).

VI. 1. 2. e. Campañas juveniles

En mayo de 1063 Rodrigo acompañó a su señor en la defensa del rey moro de Zaragoza al-Muqdatir contra el rey Ramiro I de Aragón, que le había arrebatado la plaza de Graus. En la batalla murió Ramiro.

Como alférez del rey de Castilla debió de participar en la "guerra de los tres Sanchos", otra vez en apoyo del al-Muqdatir.

En el otoño de 1072 fue capitán de Sancho en el cerco de Zamora, y llevó su cadáver hasta el monasterio de Oña.

Ya con Alfonso, y sin su antiguo cargo, corrió la Rioja…

VI. 1. 2. f. La carta de arras[8]

En la Carta de arras que Rodrigo Díaz otorga a Jimena el 19 de julio del año 1074 (¿en Burgos?), después de hacer encomenderas a las Personas de la Santísima Trinidad, leemos: <<Ad multis quidem manet notissimum, et a paucis declaratum: Ego vero denique *Ruderigo Didaz accepi uxorem nomine Scemena, filia Didago Ducis de terra Asturiense*; dum ad diem nupciarum veni, promisi dare ad prefata ipsa Scemena….>> (Menéndez Pidal, 1947: vol. 2, 835 – 837) Algo más adelante alaba la decorosa hermosura y la flor que aporta la novia: <<Sic omnia ista spopondi et pactivi roborare predictus ego Rodrigo Didaz ad prefata uxor mea Scemena Didaz ob deccorem pulcritudinis et federe matrimoni virginalis connubii>> (Menéndez Pidal, 1947: vol. 2, 839).

Éstos son, entonces, los apellidos de Jimena. Es hija de un Diego, caudillo de las tierras de Asturias. A este Diego conde de Oviedo le sucedieron sus hijos, primero Rodrigo, y luego

[8] "La carta de arras manifiesta muy claramente el carácter de política amistad que el rey daba a aquel matrimonio, ya que los dos fiadores (fideiussores) de la donación nupcial son precisamente los dos condes, Pedro Ansúrez y García ordóñez: el uno, antagonista del Cid en León, y el otro, rival en Castilla. Estos dos roboran con su mano la carta, cuyo solemne otorgamiento se hace en presencia de toda la corte…" Menéndez Pidal (1947: vol. 1, 210 – 212).

Fernando.[9] En cuanto a la madre de Jimena, pudo ser otra Jimena, hija (natural o no) de Alfonso V, o bien, como prefería Menéndez Pidal (1947: vol. 2., 720 – 721 y 921), una Cristina, hija de ésta y nieta, por tanto, del mismo rey.

Compraba Rodrigo con la carta de arras el cuerpo (con sus demás gracias) de la novia. Ella recibía "tres villas íntegras en Castilla, y 34 porciones o heredades en otros tantos pueblos de hacia Burgos, Castrogeriz y Lerma". Todo esto se hizo delante del rey Alfonso, el cual confirmó, con sus hermanas, las infantas doña Urraca y doña Elvira, y otros grandes, la donación.

VI. 1. 3. En la epopeya latina medieval española

VI. 1. 3. a. Introducción

Dicha en latín, la epopeya medieval tardó en la península. Han quedado cuatro muestras, más o menos completas. En todas sale el Cid. Dos van dedicadas, enteras, a él; en la tercera lo altivan; en la última, que no es suya, debió de hacer y decir mucho.

VI. 1. 3. b. *Carmen Campidoctoris*

El texto poético más madrugador que tenemos de Rodrigo Díaz de Vivar es la *Canción del Campeador*[10]. El Cid murió en Valencia, en la cama, en el Alcázar, el 10 de julio del

[9] Menéndez Pidal (1947: vol. 2, 722 – 723). El cantar de las *Mocedades de Rodrigo* llama a los hermanos de Jimena Fernando y Alonso.

[10] El manuscrito del *Carmen Campidoctoris*, de la primera mitad del siglo XIII, fue hallado en un monasterio de Ripoll, y se conserva en la Bibliothèque Nationale de Paris (bibli. royal, núm. 5132). Obra, probablemente, de un monje de dicho convento, canta tres lides del Campeador. La primera, contra un navarro, la ganó en su adolescencia; la segunda lo enfrentó durante su destierro al conde García de Cabra; en la tercera peleó, en Almenar, al conde Berenguer de Barcelona. El final del manuscrito está raspado. La leo, en su latín, en Menéndez Pidal (1947: vol. 2, 880 – 884).

año 1099. Aún campeaba cuando hicieron el *Carmen Campidoctoris*, hacia 1083, o, según otros, entre los años 1093 y 1094[11].

El poeta, aburrido de los hechos vetustos de Paris, el Rubio Aquiles y Eneas, quiere cantar los "nuevos" de Rodrigo (vv. 1 – 8). Pide que, gozosa, se arrime a él la muchedumbre, para oír la *Canción del Campeador* (vv. 17 – 20):

Eia l[a]etando, populi caterv[a]e,
Campidoctoris hoc carmen audite!
Magis qui eius freti estis ope,
cuncti venite!

Y en seguida dice la calidad de su sangre vagamente. "*Nobiliori de genere ortus, / quod in Castella non est illo maius*" (vv. 21 – 22). Nacido en una familia de las más nobles, que en Castilla no la hay mayor (más grande, o más antigua). Sus mocedades las resume en una estrofa (vv. 25 – 28):

Hoc fuit primum singulare bellum,
cum adolescens devicit navarrum;
hinc Campidoctor dictus est maiorum
ore virorum.

Ganó, entonces, Rodrigo el apodo de Campeador (tema de la canción), cuando era adolescente, después de derrotar en singular combate al navarro.

El *Carmen* ignora su matrimonio con Jimena.

VI. 1. 3. c. *Historia Roderici*

Hicieron la *Historia Roderici*, en prosa, entre 1144 y 1150, seguramente en Aragón, o en Cataluña (Montaner, 1993:

[11] Pero algunos retrasan su composición hasta mediados del siglo XII. Sobre las distintas opiniones al respecto, ver Menéndez Pidal (1947: vol. 2, 876 – 880), y Rico (1993: 12).

11).[12] Viene encabezada con estas palabras, que apuntan a su género: *Hic incipit gesta Roderici Campi Docti*: "Aquí comienzan las *gestas* de Rodrigo el Campeador." Su autor no conoce, todavía, el título de Cid que le dieron los moros. Quien la escribiese "disponía sin duda de parte del archivo cidiano, o al menos de una regular colección de documentos relativos al héroe" (Menéndez Pidal, 1947: vol. 2, 908).

Respecto a la meticulosa genealogía que abre la *Historia*, a Menéndez Pidal (1947: vol. 2, 907) le "parece copiada de algún apunte de un familiar del héroe". Inmediatamente después del exordio "el cauto historiógrafo", se remonta "con reservas" (Menéndez Pidal, 1947: vol. 2, 907) hasta "el origen de su estirpe": *"Stirpis ergo eius origo h[a]ec esse uidetur."* Cauteloso y minucioso a la vez dibuja el árbol familiar de Rodrigo, arrancándolo en Laín Calvo y llevándonos hasta sus padres, Diego Laínez y "la hija de Rodrigo Álvarez" (Menéndez Pidal, 1947: vol. 2, 919 – 920).

Aquí Rodrigo quedó huérfano muy pronto, y fue a criarse a casa del rey Sancho, y llevó, como "Campi doctus", su bandera "in Plantata et in Uulpegera" contra su hermano, el rey Alfonso, y combatió a su lado, muy esforzadamente, en el cerco de Zamora. Además, "luchó con Jimeno Garcés, uno de los mejores pamploneses, y lo venció." Y en Medinaceli derrotó y mató a un sarraceno (Menéndez Pidal, 1947: vol. 2, 920 – 921). Vienen así resumidas sus hazañas de soltero.

"Igitur post mortem domini sui regis Sanctij, qui eum nutruit et eum ualde dilexit, rex Aldefonsos honorifice eum pro uasallo recepit atque eum nimio reuerentie amore apud se habuit. *Dominam Eximinam neptem suam, Didaci comitis Ouetensis filiam, ei in uxorem dedit, ex qua genuit filios et filias*" (Menéndez Pidal, 1947: vol. 2, 921). Quiere decir que después de la muerte de su señor, el rey Sancho, que lo crió y le tuvo mucho afecto, el rey Alfonso lo honró, recibiéndolo como vasallo, y lo trató con mucha reverencia y amor. Tanto lo quiso Alfonso que "le dio por esposa a doña Jimena, nieta [o sobrina]

[12] Menéndez Pidal (1947: vol. 2, 904) la hacía de "antes de julio de 1110". La leo en Menéndez Pidal (1947: vol. 2, 919 – 969). Ver su estudio (1947: vol. 2, 904 – 918).

suya, hija de Diego, conde de Oviedo, en la cual [Rodrigo] engendró hijos e hijas".

VI. 1. 3. d. *Poema de Almería*

El *Poema de Almería* (hacia 1148) "constituye la parte final de la *Chronica Adefonsi Imperatoris*" (Alvar, 1991: 42), y celebra la conquista de Almería por Alfonso VII en 1147. En un punto, "abre un paréntesis en el catálogo de las huestes de Alfonso VII, para remontarse dos generaciones atrás y celebrar las glorias de 'una fardida lança' (v. 489), Álvar Fáñez, abuelo de uno de los capitanes del 'buen Emperador'" (Rico, 1993: xxxii). Allí sale (vv. 220 – 227) Rodrigo, titulado Mio Cid, como el mayor de todos. De él cantan, dice el poeta, que jamás fue superado por sus enemigos, que dominó (domeñó) a moros y a "nuestros condes", que, con todo y ser el primero, fue humilde, y que fue muy llorado en Valencia, tras su muerte. No vienen sus mocedades.[13]

VI. 1. 3. e. *Carme de more Sanctii regis*

El *Carmen de more Sanctii regis*, dedicado a Sancho II, se perdió, pero "algunos hexámetros pasaron a la *Crónica Najerense* (h. 1150)" (Alvar, 1991: 41 – 42). Apunta al núcleo épico del cerco de Zamora, que tuvo lugar en el año 1072, dos años antes del matrimonio del héroe. En la *Primera Crónica General*, que lo desarrolló (caps. 829 – 845)[14], Rodrigo aprieta la villa, y es el correo del rey delante de doña Urraca, y no alcanza a castigar a Bellido Adolfo, que acababa de matar a su señor mientras hacía "aquello que la natura pide et que ell omne non lo puede escusar" (cap. 836), y obliga a Alfonso, el nuevo rey, a jurar en Santa Gadea que no tuvo parte en la muerte de su hermano. De sus días de muchacho, aprendemos de boca del rey Sancho que lo crió su padre, el rey don Fernando, "en su casa

[13] El fragmento puede leerse en Rico (1993: xxxii). Los dos últimos versos los trae Fletcher (1989: 203).
[14] Lo leo en Alvar y Alvar (1993: 274 – 300).

muy onradamientre et fízovos cavallero et mayoral de toda su casa en Coimbria quando la ganó de moros", y luego Rodrigo concreta más, "ca yo fuy criado en Çamora do me mandó criar vuestro padre con donna Urraca en casa de don Arias Gonçalo" (cap. 831). Este criarse juntos Rodrigo y Sancha traerá cola de amores y celos en los Romanceros y en los teatros.

VI. 1. 4. De la **Gesta* al *Cantar* y a las primeras crónicas

Las *Mocedades de Rodrigo* tuvieron a su vez sus "mocedades". En el *Carmen Campidoctoris*, en la *Historia Roderici* o en lo que ha quedado, aquí y allá, del **Cantar de Sancho II* (en la *Crónica Najerense*, en la *Primera Crónica General*) (Gómez Redondo, 1999: 143), y también en Lucas de Túy, en su *Chronicon Mundi*, escrito hacia 1236 (Arata, 1996: xxxvii, n. 8), hallamos retazos de la tela que narra la adolescencia del héroe. Sin embargo, ésta sólo la vemos tejida, armada, en tres textos del siglo XIV, la *Crónica de Castilla*, de alrededor del 1300, la *Crónica de 1344* y este cantar que nos distrae últimamente. Todos ellos arrancan de un cantar de gesta perdido, unas *Ur-Mocedades* que suelen llamar, anteponiéndole el asterisco que denota su existencia ideal, **Gesta de las mocedades de Rodrigo* (Alvar, 1991: 102; Arata, 1996: xxxvii).

Alan Deyermond (1999: 11) opina que "una versión de la *Gesta* existía ya hacia 1270". Gómez Redondo (1999: 139 – 141) sitúa su composición "en el último decenio del s. XIII", e inmediatamente quita importancia a la fecha: "Ahora bien, ¿puede retrocederse más en estas conjeturas? ¿Es posible discernir los corredores que se cruzan en la formación de ese cantar de gesta? ¿Fue obra original de ese período concreto? ¿O bien la *Gesta**, a su vez, poseía otro estadio textual previo?"

En todo caso, esa *Gesta de las mocedades de Rodrigo*, escrita, como prefieren algunos, sin estrellita, vale para deslinajar nuestro *Cantar*, para bastardearlo. Aquel texto primero, cero, original, sí sería un poema épico, juglaresco. Éste tira, en cambio, hacia la novela, es casi (pero no, claro) mester de clerecía. Es, en definitiva, el *Cantar*, mera "recreación", y, ya

desde el título que algunos le dan, "*Refundición*" (Gómez Redondo, 1999: 140).

Puesto que no la tenemos, la **Gesta* nos sirve de poco. Sí son útiles las dos prosificaciones que hicieron de su historia. Saco de la *Crónica de Castilla* y la *Crónica de 1344* el episodio que más me interesa, el del matrimonio de Rodrigo y Jimena.

En las crónicas, cuando Jimena acude al rey y le pide que la case con Rodrigo, que acababa de matar a su padre, le dice que consideraría que con ello le haría "grant merçet", porque era "seruiçio de Dios" y aprendería ella a perdonar al chico. Rodrigo recibe la exigencia de Jimena con gran placer:

> "<<[…] et en esto terrne, señor, que me fazedes grant merçet. Et vos, señor, deuedes esto fazer porque es seruiçio de Dios & porque perdone yo a Rodrigo de buena voluntad.>> Et el rrey touo por bien de acabar su rruego, et mando luego fazer sus cartas para Rodrigo. […] Rodrigo de Biuar, quando vio las cartas del rrey su señor, plogole mucho con ellas […]. Et el rrey salio a el & rresçibiolo [et le] rrogaua que touiese por bien de casar con ella […]. *Et Rodrigo quando esto oyo plogol mucho*."[15]

Ha ido a Palencia de fiesta, muy bien acompañado con doscientos caballeros, parientes suyos, y el obispo celebra la boda. Eso sí, después de que, muy regalados, vuelven a casa, Rodrigo hace su promesa de castidad larga, encomienda a su madre la vigilancia de la de su esposa, y sale a pelear (Menéndez Pidal, 1959: 116).

Menéndez Pidal (1959: 120 – 122) contrasta con esto los desplantes de Rodrigo en el *Cantar*, la creación, en él, de un tipo chulo, bárbaro, sin "ley ni rey", que "hizo fortuna" entre los romanceros.

---

[15] Montgomery (1999: 47). De Samuel G. Armistead. <<*La gesta de las Mocedades de Rodrigo*: Reflections of a Lost Epic Poem in the *Crónica de los reyes de Castilla* and the *Crónica general de 1344*>>. Tesis doctoral inédita, Princeton University. *Dissertation Abstracts*, XV, 2198-99, 1955: 129 – 130.

VI. 1. 5. Mocedades modernas del Cid

Stefano Arata (1996: xxxviii – xl) resume "la fase moderna de la leyenda" del héroe. Se ocupa, en primer lugar, de las "refundiciones cronísticas", la *Crónica particular del Cid* (1512), la *Crónica popular del Cid* (1498), y la *Crónica de España* (1541) de Florián de Ocampo. Las tres intentan una biografía completa de Rodrigo, utilizando la vieja *Cronica de Castilla* y reconstruyendo "en prosa y de forma orgánica lo que diferentes poemas (*Cantar de Mio Cid*, **Cerco de Zamora*, **Gesta*) habían cantado por separado." Carlos Alvar (1991: 102 – 103) añade algunas obras que también trataron las mocedades de Rodrigo, de los siglos XV y XVI, "como el *Libro de las bienandanças e fortunas* de Lope García de Salazar, de 1471, y la amplificación anónima del *Compendio historial* de Diego Rodríguez de Almela, que es anterior a 1516". Con todo, el "principal canal de transmisión de la leyenda en los siglos XVI y XVII fueron los romances" tradicionales, cronísticos y nuevos (Arata, 1996: xl). En tercer lugar, tenemos las suertes que corrieron las *mocedades* de Rodrigo en los teatros, y que culminan en las de Guillén de Castro y Pierre Corneille.

Por su parte, Aurora Egido ha escrito un breve pero interesantísimo estudio de una "incorporación léxica del mito que lo multiplica en series casi infinitas, transformándolo y rehaciéndolo hasta la saciedad y el agotamiento" (1996: ix). Su "rebajamiento" (1996: xx) se manifiesta, por ejemplo, en algún romance que hace a Rodrigo bastardo, en *Las mocedades del Cid* de Jerónimo de Cáncer y Velasco, que "transformaron al héroe en una figura casi esperpéntica, extremo de cobardía y estupidez" (1996: xx), o en *La Mojiganga del Cid*, que "nos lo muestra, tras ridículos lances, arremetiendo en escena contra un toro valiente, mientras el Conde [el padre de Jimena] sale con los calzones en la mano" (1996: xxiv).

En fin, todavía lo resucitará el romanticismo, aquí y fuera de España, y lo alzará sobre su mohoso pavés el nacionalcatolicismo, y lo derrumbarán, resentidos, otros que se educaron en sus aulas tristes…

VI. 1. 6. La querella de Jimena, y el voto de Rodrigo, apostillados

Porque se lo ha demandado Jimena, el rey don Fernando le da a Rodrigo, el chico que mató a su padre, "por marido". Al novio lo enfadó aquel matrimonio forzoso, y juró que no se acercaría a su esposa hasta que no hubiese vencido "çinco lides en buena lid de canpo".

He ahí, en la petición de Jimena[16] y el voto de Rodrigo[17], la clave del poema. La llave que lo abre (que lo cierra). También, su cifra, que esconde (y descubriría) su secreto. También, en arquitectura, la "piedra con que se cierra por la parte superior un arco o una bóveda" (Moliner).

Todos cuantos han traducido (volviéndolo crónica, romances, comedia), o comentado la **Gesta de las Mocedades* (y ojo, que el texto que conserva el *Cantar* ya es una reescritura), no han hecho otra cosa que trastear, perplejos, con este doble sello.

En el *Cantar* que ha quedado Jimena va a Zamora a querellarse al rey, a que dé derecho a los suyos. Sabe el remedio, dice, para que dejen de romperse sus Casas los de Vivar y los de Gormaz, y, junto con eso, "assosegar a Castilla et a los reinos otro tal". Desposarla con Rodrigo sería, además, merced (emplea la palabra tres veces) con que remediase su orfandad nueva.

---

[16] Para Ramón Menéndez Pidal (1959: 117) éste es "…el rasgo esencial de la anécdota del *Rodrigo*…"

[17] Es "la clave de su estructura narrativa…" Hook y Long (1999: 53 – 54). "The oath and the task it imposes provide the unifying thread for the hero's diverse subsequent adventures." Samuel G. Armistead, <<The Structure of the *Refundición de las Mocedades de Rodrigo*>>. *RPh*, XVII, 338-45, 1963-64, p. 340. Citado en Hook y Long (1999: 54).

En las *crónicas* medievales que tratan este punto Jimena tendría su matrimonio con Rodrigo por "grant merçet" que le hacía el rey. Más aún, se lo debía como "seruiçio de Dios", y así ganaría el mozo su perdón.

En los romances Jimena exige, en principio, "justicia" o "venganza". Cuando pide, en otros, o más adelante, que la casen con Rodrigo, es para que las cortes no se vuelvan contra el rey, o para que le haga, quien "tanto mal" le había hecho, "quiçá algún bien", pues se vería muy mejorada con aquel matrimonio. En alguno es idea de don Fernando, que ha "guardado a Rodrigo" para "pro" de Jimena. También, con el "amor" de esas bodas, confirmaban "las enemistades viejas" de las dos familias. En otro, en fin, es Rodrigo quien propone la ecuación: "Maté hombre, y hombre doy, / aquí estoy a tu mandado, / y en lugar del muerto padre / cobraste marido honrado."

En la comedia de Guillén de Castro y en la tragicomedia, o tragedia, de Pierre Corneille, Amor se las arregla para, esquivando a don Honor, juntar a los dos amigos sin que parezca indecencia, haciendo que tercien el Rey y doña Casualidad.

Sus glosadores han intentado explicar a Jimena con argumentos diversos.

Menéndez Pidal (1959: 117 – 118) dice que "*según las costumbres antiguas*, cuando una doncella noble quedaba huérfana, se dirigía al rey, solicitando un matrimonio que le compensase la pérdida del padre", y pone un ejemplo de la *chanson* francesa. Falta en ésta, eso sí, "lo más característico de la castellana: que el novio sea homicida ofensor de la novia".

Vera Castro Lingl (1999: 81 - 83), siguiendo a Montaner Frutos, opina que "aunque en la prosificación cronística de la épica se trata de matrimonio compensatorio, en las *MR* y en el *Romancero*, en definitiva, se trata de *venganza*". Su boda es sólo "ofrecida como una segunda opción" que persigue la protección de su familia y la "inestabilidad para los Laynez, ante todo para Rodrigo, que tendrá que convivir diariamente con su peor enemigo." Aduce algunos romances que describen a Jimena "quejándose de la constante ausencia de su marido de su casa y de su cama". Pero todavía deja abierta "la posibilidad de que

Ximena no tuviera ninguna intención de casarse con Rodrigo y de que su propuesta fuera *una simple artimaña*", una trampa.

No obstante, Alberto Montaner Frutos (la autoridad a la que cudía Castro Lingl) reconocía que este acto reparador "no ha podido atestiguarse como uso jurídico vigente" aunque "sí actúa como típico *método de justicia poética* en textos medievales"[18].

Por su parte, Stefano Arata (1996: 158, n. A los vv. 890 – 975) admite "el motivo del matrimonio compensatorio" en las primeras fases de la leyenda. Después, afirma, "con la evolución del sistema de valores vigentes, las refundiciones posteriores [lo] fueron dejando caer" y desarrollaron, en algunos romances, "*el motivo misógino de los sentimientos inconfesables de la mujer impúdica*" que Guillén de Castro "sublima en una pasión llevada con silencioso recato y preexistente a la muerte del padre".

Respecto al voto de Rodrigo, en el *Cantar* es la manifestación de su enojo, pues don Fernando lo ha desposado "más a [su] pessar que de grado". Su respuesta maravilló al rey, lo pasmó: "Dixo: <<Non es éste omne, mas figura ha de pecado.>>"

Los romances, en general, olvidan el voto, y nunca dicen que las hazañas que cuentan del mozo sean los trabajos que se impuso el día que lo casaron. Sí lo recuerda el que comienza <<De Rodrigo de Vivar>>, aunque el héroe acepta con mucha humildad y aparente conformidad su matrimonio. "Encomienda" a Jimena a su madre y "prometió como quien era / que a ella no llegaría / hasta que las cinco huestes / de los moros no vencía".

En cuanto a sus reencarnaciones teatrales, Guillén de Castro desvincula el juramento del matrimonio. Lo coloca al principio de la obra, antes de que suceda nada. El rey ha armado caballero a Rodrigo, y le ha dado su espada, que el acolado no se

[18] Alberto Montaner Frutos, <<Las quejas de doña Jimena: formación y desarrollo de un tema en la épica y en el romancero>>, en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, del 5 al 19 de octubre de 1987)*, II, Universidad de Alcalá de Henares, 1992, pp. 475 – 508, p. 476. En Arata (1996: lx)

ceñirá hasta que haya vencido, igual que su señor, en "cinco batallas campales". Pierre Corneille lo quitó del todo.

Ligando el voto de Rodrigo a la querella de Jimena, Thomas Montgomery (1999: 52) juzga a la heroína "admirable como personaje semimítico y como creación literaria". Es "la encarnación de la femineidad esencial, sin la cual el héroe no saldría de un estado infantil y peligroso, campeón sin más causa que los intereses de su propia familia". "Jimena representa a la mujer ideal (…). Es la doncella esencial que contribuye a inaugurar la carrera del héroe" (1999: 49). Da además "el desposorio" como "un hecho cumplido. Por primera vez, el poema califica a la doncella como 'donna Ximena Gomez'" y "al dirigirse [Rodrigo] al rey, le llama 'sennor'. Ha comenzado el proceso de su integración en la sociedad como vasallo fiel del soberano y como padre de familia… (…) Pero el proceso civilizador será largo. Rodrigo se compromete a realizar cinco lides campales antes de besarle la mano al rey y antes de conocer sexualmente a Jimena" (1999: 42).

Recuerda este Rodrigo que pinta Montgomery al Enkidu del *Poema de Gilgamesh*, y Jimena a la esquinera que le soltaron. Mirad:

Su Señora hizo a Enquidu con barro, saliva, mucho silencio y un suspiro que se le escapó. Enquidu, velloso y desgreñado, retozaba con las gacelas, pacía con ellas, se desayunaba amorrado a las tetas de las damas recién paridas, entre ronquidos de gusto.

Enquidu, el doble rústico y bárbaro de Gilgamésh, cegaba las fosas, desataba los lazos, descosía las redes de los tramperos. El guardabosques del coto privado del rey protestó. Mientras el monstruo ande suelto no habrá melenas de león, cuernos de cervicabra ni pieles de cebra para vestir a mi señor.

Para domar a Enquidu mandaron a una puta consagrada (madre, prima hermana de los placeres) a la pampa. La bella esperó en enaguas a la bestia en una esquina del abrevadero. Enquidu, encelado enseguida, no se soltó de sus abrazos hasta el otro viernes.

El sábado por la mañana la ramera enseñó a Enquidu las lenguas del país mientras le afeitaba, le cortaba el pelo y se lo tintaba de

rojo, le daba aceites perfumados, le ponía un traje, horneaba pan, malteaba la cerveza. Después del almuerzo se lo llevó a la ciudad de Uruk, la de las murallas y los mercados. Justo antes de llamar a la puerta le puso un cuchillo en la mano.

VI. 2. El último trabajo, la muerte del Padre de la Novia

VI. 2. 1. *La rama de oro*

Latet arbora opaca
aureus et foliis et lento uimine ramus,
Iunoni infernae dictus sacer; hunc tegit omnis
lucus et obscuris claudunt conuallibus umbrae.
Sed non ante datur telluris operta subire
auricomos quam quis decerpserit arbore fetus.
Hoc sibi pulchra ferri Proserpina munus
instituit.

(Virgilio, *Eneida*, VI, 138 – 144)

En un bosque umbrío hay un árbol escondido, todo de oro, dedicado a Juno. Si quieres entrar en el infierno tienes que arrancar, primero, algún pimpollo suyo. Lo manda Proserpina, ama de llaves del lugar. Eso hizo Eneas, detrás de la sombra de su padre, guiado por la Sibila. El árbol no pierde: enseguida echa otra hijuela dorada.

Esta rama de oro que retoñaba siempre dio título al libro de Sir James George Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. En él quiso explicar lo que sucedía en el bosquecillo de Aricia, a orillas del lago de Nemi. Allí, érase una vez, *uno* hacía la ronda, la espada desenvainada, del árbol

bendito, y del soto sagrado de Diana, guardándolos con gran devoción. Era el sacerdote de la diosa vestal, y precario Rey de aquella Selva (*Rex Nemorensis*). El señor de esta monarquía fue forzudo y muy corredor, y conservaba la corona hasta que *otro* se la quitaba, junto con la cabeza.[19]

Ahora haz al Rey de aquel jardín tremendo el *Padre* (¿y Esposo?) celosísimo de la Virgen Diana. "*Tengo una hija (la tengo mientras sea mía)…*" Dijo Polonio, de Ofelia (*Hamlet*, II, II, 106). Y la tuvo, más o menos, hasta que Hamlet lo acuchilló, confundiéndolo con una rata. En el principio (antes de que empezase la Historia) el *Padre* tenía a su *Hija* hasta que *Otro* (el Príncipe) venía a robársela. Y éste sólo podía después de matarlo. Entonces el Príncipe se ponía en el lugar del Rey, con todos sus nombres, y tomaba el de Esposo (¿y Padre?) de la Princesa.

Las cuatro historias que leeremos ahora, la del Cid Mozo (a la que vuelvo brevemente), la de Fernán González, la de Cúljuch y Olgüena, la de los tres pelos de la barba del gigante (o del diablo), recuerdan, acaso, estos orígenes oscuros, cuando papá no toleraba de ninguna manera dar a la niña de sus ojos, y habían de pasar, para arrebatársela, por encima de su cadáver.

VI. 2. 2. Sobre *Las mocedades de Rodrigo*

VI. 2. 2. a. Las *Mocedades* y las otras dos epopeyas cidianas

Tres cantares dijeron las gestas de Rodrigo Díaz de Vivar. Cada uno narra lo que hizo el héroe debajo de un rey. El *Cantar de Mio Cid*, que juzgan el más antiguo, empieza con su destierro, ordenado por Alfonso VI, y termina con sus hijas casadas mucho mejor y con "mio Cid el Campeador" "passado (…) d'este sieglo" (v. 3726). El del **Cerco de Zamora*, que

[19] Ver Virgilio, *Eneida*, VII, 765 – 1106, y Sir James George Frazer, *The Golden Bough*, cap. 1.

reconstruyen partiendo de los restos de un *Carmen de morte Sanctii Regis* presentes en la *Crónica Najerense* y en su prosificación en la *Primera Crónica General* (caps. 829 – 845), está comentado. Vino el último, como corresponde al género de las *infancias* y *mocedades*, el de las *Mocedades de Rodrigo*. Y ¿a qué vino?

Existe una "ley general" (Menéndez Pidal, 1959: 114) que rige la épica, la novela de caballerías (Gómez Redondo, 1999: 137) y también las vidas de santos. Cuando ésta es obedecida, "la naturaleza" del relato sufre una "transformación": "el tiempo corre hacia atrás; el héroe antes desarrolla su edad madura, envejece y muere, y sólo después nace y disfruta los años juveniles. La generación también es inversa: el hijo con su renombre da vida poética al padre y al abuelo…" (Menéndez Pidal, 1959: 114 - 115) Con el Cid se cumplió. Ramón Menéndez Pidal dedica el capítulo IV de *La epopeya castellana a través de la literatura española* a explicar la génesis de sus *Mocedades*.

Separa los poemas de *Mio Cid* y del *Cerco de Zamora* del de las *Mocedades de Rodrigo*, oponiéndolos. Los dos primeros llegaron antes, tienen mayor solera; el otro fue un advenedizo, y llegó muy retrasado, estertoroso. Aquéllos encajan perfectamente en el género del cantar de gesta: son recios, solemnes, medidos, tocan la cosa pública; en éste se ha colado furtivamente Amor, ha entrado "humilde para quedar dueño", importa más lo privado, y "vemos (…) arrogancia, arrebato y brutalidad chocantes" (Menéndez Pidal, 1959: 108).

Lo otro que los distigue es que mientras el de *Mio Cid* y el del *Cerco de Zamora* son historias verdaderas las *Mocedades* dicen "*sucesos fabulosos* (…) *cuentos de juglares tardíos, ensueños de poetas*" (Menéndez Pidal, 1947: vol. 1, 125) que hay que descartar (Menéndez Pidal, 1947: vol. 1, 127), pues se basan en algo "absurdamente falso, sin el menor fundamento real" (Menéndez Pidal, 1959: 110). Escritas "cuando ya el recuerdo vivo de los sucesos cidianos se había perdido, no tiene[n] el carácter histórico de los viejos cantares: [son] una obra de pura imaginación; ninguno de sus episodios tiene el menor fundamento en la vida real del héroe" (Menéndez Pidal, 1959: 113 - 114).

¿A qué vino, decía, entonces? Para Menéndez Pidal (1959: 113 – 114) "el carácter que domina en todo este poema [es de servir] de *glosa o prólogo a los cantares viejos*". No es más, cree, que "una *introducción*" a los mismos, "trata de *enterar* al público de los antecedentes del héroe y de dar cuenta de una porción de pormenores descuidados o despreciados por los juglares de la edad áurea de la epopeya". Para satisfacer la "curiosidad general" que "los poemas viejos" habían provocado ("empezaban su relato *ex abrupto*; desde los primeros versos conducían al oyente *in media res*", "sin presentar a sus personajes") "no quedaba a los juglares del siglo XIV otro recurso (…) que *inventar de propia cosecha* otros temas, otros asuntos nunca pensados antes". Así, "el *Rodrigo* toma su savia en esos poemas viejos, a los cuales quiere servir de glosa".

Dichas, en fin, a sobrehora, fantásticas, suplementarias, y ocupadas en groseras intimidades, las *Mocedades de Rodrigo* le parecieron a Menéndez Pidal (1959: 108) decadentes.

Y sí, este otro cantar canta las *mocedades* del Campeador que será (cuando crezca, cuando se haga mayor, un hombre pleno, perfecto), pero que ya ha sido en la letra, pues, lo mismo que otras *infancias póstumas*, está escrito para completar el texto inaugural, el de *Mio Cid*. Sin embargo, yo digo que este Rodrigo aburrado, salvaje y maravilloso es menos moderno de lo que afirmó Menéndez Pidal. No es el producto de un juglar aburrido, agotado. No es, simplemente, "an afterthought", una ocurrencia tardía. Si el *Cantar de Mio Cid* y el *Cantar del cerco de Zamora* riman la historia, el de las *Mocedades de Rodrigo* recuerda algo, más bien (pero acaso ni lo sabe), de un tiempo primitivo, mítico.

VI. 2. 2. b. Cuento de invierno

A Marcelino Menéndez y Pelayo, que leyó el poema (así lo han leído los siglos) escrupuloso, le pareció "*el cuaderno de*

apuntaciones de un juglar degenerado".[20] Su juicio da en muchos clavos.

Jimena intentaba, con aquel matrimonio raro, siniestro, dar tranquilidad a su apellido y apaciguar, de paso, toda la patria. ¿Eso era todo? No. Hay algo primordial y eterno. Viene de otro género literario, o de los fondos fangosos del tiempo. El héroe ha matado al gigante, y la lógica del cuento de hadas lo obliga a tomar a su hija por esposa.

Cuando asoma (terrible como una aparecida) Jimena, suplicante, furiosa, tapada y con capuz, arriba de una mula encubertada, con el fantasma de su padre cosido a su duelo, y reclamando que termine el cuento de invierno que ha dejado a medias, o sea, que se case con ella, la hija del gigante decapitado, el chico se horripiló. ¿Qué tiene a Rodrigo con los pelos de punta, estremecido?

Lo más común es que el padre de la novia o, faltando éste, quien haga sus veces (su tío, el alcalde, el rey) ponga faena al pretendiente, le dicte los deberes. Que le traiga la porra de un gigante, la cabeza de un dragón, el vellocino de oro, que limpie sus establos...Sólo aquí es el héroe quien se obliga con esto y lo otro, cuando le daban a la niña de balde y se veía tan encimado con ese matrimonio. Prorroga así Rodrigo su soltería, se da cinco respiros, retrasa todo lo que puede su crecimiento. Es verdad que no hay plazo que no se cumpla, pero aquí no será hasta ese otro cantar, el de *Mio Cid*.

Y ¿qué lo agarrota? Rodrigo empezó sus *Mocedades* riñéndose a navajazos con los pandilleros del barrio frontero, y acuchilló a un hombre. Entonces le salió la hija del muerto, y lo inscribió (lo escribió) en otro cuento, uno viejísimo. Encerrado dentro de él, Rodrigo quiso por lo menos ordenarlo, situarse de nuevo en el érase una vez, andarlo paso a paso y poco a poco.

Dejó a doña Jimena con su madre, en casa extraña, y antigua enemiga de la suya, en Vivar, huérfana y casi viuda, como malmonjada. Le dio largas, se puso a sí mismo plazos y cinco trabajos formidables, todo por no comenzar con ella, por demorar la luna de miel. De todos modos Jimena lo aguardaría a la vuelta de una esquina que él no quería doblar.

---

[20] Citado en Deyermond (1999: 1).

VI. 2. 3. Fernán González y la infanta navarra

Guiado por Ramón Menéndez Pidal (1959: 118)[21], voy a otro cantar. El de *Las mocedades de Rodrigo* se asemeja en muchas cosas al *Poema de Fernán González*, y en algunas en concreto que tocan en su esencia. Me entro sólo en éstas.

Viene también lo de los dos alcaldes primeros que eligieron los castellanos, don Nuño Rasura y don Laíno (163 – 165). El hijo de éste, Gonzalo Núñez, tuvo "tres fijuelos varones" (167a), el menor de los cuales, Fernán González, heredó "toda la tierra" (170c) tras las muertes de sus hermanos. Fue el primer conde de Castilla (174a), "dizien le por sus lides el vueitre carniçero" (174d), y "mantovo siempre guerra con los reys d'España / non dava mas por ellos que por una castaña" (176cd). Nieto, entonces, de tanto como Rodrigo, Fernán González fue tan malmandado como el otro, y tan animal.

Aquí no son dos apellidos, sino un reino y un condado los esquinados. Todo empieza con modos muy parecidos:

> "Mientra que estava el conde faziendo a Dios plazer,
> lidiando con los moros e todo su poder,
> el rey de los navarros ovo se a mover,
> cuido toda Castiella de robar e correr." (284)

Como allí, Fernán González "mandó contra Navarra mover la su mesnada" (311b), "fallo al rey don Sancho a la Era Degollada" (311d), toparon, y lo mató (317 – 319).

---

[21] Ve algo parecido en "*la leyenda de Fernán González*; cuando éste fue preso en Navarra ya tenía hijos de la princesa de ese reino, pero los juglares supusieron que estando en la prisión, habían empezado sus amores con la princesa, y supusieron también que el padre de ésta había sido muerto por el conde."

Pasó el tiempo, y muchas estrofas en cuaderna vía, con todo lo que ellas contaban, y "*una dueña loçana, / reina de León, del rey don Sancho hermana*" (582ab), fingió que mediaba con Castilla y que, "por que finas' la guerra *le darie a su sobrina*…" (583c) "Tovo ende el buen conde que serie bien casado, / otorgo a la reina que lo farie de grado" (584ab). La traidora, "doña Teresa" (585b), casaba con eso a Fernán González con su sobrina, o sea, otra vez, *la hija del muerto*, el rey don Sancho de Navarra. No espantó a nadie el matrimonio, que juzgaron, simplemente, político: "Quando oyeron las gentes d'aqueste casamiento, / todos tenian que era muy buen ayuntamiento, / que serie de la paz carrera e çimiento…" (587abc) Sin embargo "¡…ordio otras redes el diablo çeniçiento!" (587d). La infanta se criaba con su hermano, el rey García, el cual, avisado por doña Teresa, armó celada contra el conde y lo metió en sus cárceles de Castro Viejo (584 – 603).

Pero la princesa, prendada de su fama, sacó a Fernán González de su prisión después de que éste hiciese en su mano "pleito e omenaje" (637b) "que por dueña en el mundo a mi non dexaredes, / conmigo bendiçiones e missa prenderedes" (637cd). Si pudo decirlo "la infante doña Sancha" (634a), si se atrevió a tanto, fue porque "esto faz buen amor, / que tuelle a las dueñas verguença e pavor, / olvidan los parientes por el entendedor" (635ac). El "entendedor" es el amigo. Con todos los hierros encima, "el conde don Fernando non podia andar: / ovo le ella un poco a cuestas a llevar" (643cd). El cantar de *Las mocedades de Rodrigo* trae también, donde termina su primer folio (188r), esta parte de la historia:

> "Et ovo de aver contienda con el rey don Sancho Ordóñez de Navarra. Et este rey don Sancho Ordóñez fizo vistas con el conde Ferrand Gonçález en un lugar que diçen Vañárez; e yendo el conde seguro, príssol' el rey en engaño et llevólo presso a Tudela de Navarra.
>
> Et yaziendo el conde presso, sacólo doña Costança, hermana del rey don Sancho Ordóñez; et yaziendo el conde en los fierros, tomólo la infanta a sus cuestas, et dio con él en un monte."

Sin embargo, tapa, ignora o no recuerda que el conde Fernán González había matado antes al padre de aquella doña Constanza tan osada que procuró su libertad.

Los romanceros, en cambio, sí rimaron aquello en asonantes alternas. En el que comienza <<El buen conde Fernan González>>[22] el rey don Sancho Abarca de Navarra corría Castilla "dos veces cada un año". El conde lo desafió y en la era de Gollandia mató al rey de los navarros. Otro, <<Haciendo estaba unas ferias>>[23], cuenta la traición de "la reina doña Teresa", pero aquí ésta es la hija del rey don Sancho Abarca de Navarra, y su sobrina, la que le asegura como esposa a Fernán González para entramparlo, es "la hija del rey su hermano, / don García de Navarra" el Tembloso. Por lo tanto, aquí la niña que quita de sus prisiones al conde no es la hija del muerto, sino su nieta. De hecho, en este romance la hija intenta vengar a su padre, volviendo la fábula del revés.

Aquí y allí, en todos los relatos, la infanta es brava, y forzuda. No sólo carga con su marido nuevo a cuestas, hierros y todo, y se mete con él por los montes. Luego, cuando están allí escondidos, "un arçipreste malo" (645c) los descubrió, y dijo que sólo los disimularía si la muchacha se dejaba hacer. Ella aparentó que consentía, y cuando el cura fue a abrazarla "travo l' a la boruca, dio le una grand tirada" (655c) (quiere decir que le hizo una llave de lucha, sujetándolo por el cuello), y con un cuchillo, ella y el conde "entramos" lo terminaron (656d). Y aún lo sacó, esta vez con maña, de otra cárcel. Esto se lee en la *Primer Crónica General* (cap. 718)[24], y fue que cambió con él sus ropas y pudo el conde salir travestido de donde lo tenía encerrado el rey de León. Sancha es sobrina del rey, su alcaide, en el romance <<El rey don Sancho Ordóñez>>[25].

---

[22] Lorenzo de Sepúlveda, *Romances nuevamente sacados…* En Durán (1945: vol. 1, 459 – 460, nº 697.
[23] Fuentes, *Libro de los cuarenta…* En Durán (1945: vol. 1, 460, nº 697).
[24] En Victorio (1998: 181 – 183).
[25] Lorenzo de Sepúlveda, *Romances nuevamente sacados…* En Durán (1945: vol. 1, 464 – 465, nº 705).

Siempre Sanchica, tremenda, parece serrana, casi una divina de las antiguas selváticas, de las primeras.

VI. 2. 4. Cúljuch y Olgüena

Los once cuentos galeses del *Mabinogion* vienen en *El Libro Blanco de Rhydderch* (1300-25) y *El Libro Rojo de Hergest* (1375-1425). También traen fragmentos de los mismos, algunos de ellos cien años anteriores al *Libro Blanco*, los *Manuscritos Peniarth* 6, 7, 14 y 16, que se conservan en la Biblioteca Nacional de Gales, en Aberystwyth. Las fechas de estos documentos no son relevantes. En el *Mabinogion* vienen, contaminadas, las historias que empezaron el mundo. De allí saco la de Cúljuch y Olgüena.

Cúljuch, aojado por su madrastra, supo que no podría conocer mujer, como no fuera a Olgüena, la hija de Isbadadán, el gigante mayor, y fue a casa de Arturo, su primo hermano, para que mediase.

--Vengo a pedirte un favor.

--Te daré lo que quieras –le respondió Arturo--, menos mi nave, mi manto, mi espada, mi lanza, mi escudo, mi cuchillo y mi esposa, doña Ginebra.

Arturo le cortó el pelo a Cúljuch con tijeras de plata, lo peinó con peine de oro, y oyó:

--Gana para mí a Olgüena, la hija de Isbadadán, el gigante mayor.

Encontraron a Olgüena siguiendo el rastro de los tréboles que brotaban en la sombra de sus pasos. Olgüena le dijo a Cúljuch:

--Pecaríamos tú y yo, Cúljuch, si me fuera contigo como quieres. Sé, como sabe también mi padre, que el día que yo me case se acaba él. De todos modos pide mi mano, y promete llevar a cabo todas las tareas que él te mande.

--Bueno.

Fueron a casa de Isbadadán, y le mataron sus nueve porteros, y los nueve mastines que la guardaban. Y le pidieron a su hija tres días seguidos. El gigante tenía tres lanzas de piedra, con la punta envenenada, a su lado. Cuando oía la demanda, arrojaba una contra quienes le apretaban, pero alguno de sus campeones la atrapaba y se la devolvía. La primera mañana le clavaron la lanza en la rodilla. <<Cojearé desde ahora.>> La segunda mañana le atravesaron el pecho. <<Ya no podré subir cuestas sin fatigarme.>> La tercera mañana entortó. <<¡Condenado yerno! ¡Salvaje! Me llorarán los ojos, y me mareará la luna nueva.>>

Los trabajos que el gigante Isbadadán puso al pretendiente de su hija dicen muchísimo.

--En una sola jornada, desmatarás aquel monte, lo ararás, sembrarás la cebada, la cosecharás, y dejarás que fermente, sacando cerveza suficiente para hartar a mis invitados. Para la mantilla de la novia, labrarás un campo de lino. Llenarás estos cuencos de miel, que no sea de abejas, para hacer arrope para los postres. Tráeme la copa de Luir, con su vino famoso, y la canasta de la abundancia de Güidneu Piernas Largas, para que no falte de nada en el banquete, y el caldero de Diurnach, que en él herviremos la carne, y las botellas de leche que no se agria de Rhynnon, y, para que mi niña sirva a todos con gracia, el cuerno de Gulgaud Gododín. También, por que me distraigan la tristeza, el arpa mágica de Teirtu, y los pajarillos cantores de Rhianona, que despiertan a los muertos y adormecen a los vivos. Luego, para remojarme las barbas, la sangre de la Bruja Negra, que de otro modo no sabría afeitármelas, y, para ir bien peinado, los colmillos de Turch Truith, el jabalí sagrado, que con ellos me haré las tijeras y el peine. Que he de ir aseado a la boda de mi chica.

Todos esos trabajos los terminó Arturo de parte de Cúljuch. La víspera de la boda uno de la Tabla Redonda afeitó al gigante Isbadadán, apretando el cuchillo, tocando hueso, cortándole las dos orejas.

--Ya estás afeitado –le dijo Cúljuch--. ¿Me darás ahora a tu hija?

--Sí, muy en contra mía, pues de buena voluntad nunca te la habría dado. Tómala, y quítame, con ella, la vida que ya me falta.

Otro de los de Arturo arrastró al gigante del pelo hasta la cima de la colina mágica, le cortó la cabeza y la plantó en el centro del patio, en una estaca.

Cúljuch se casó con Olgüena, y fueron felices.

Todos los trabajos que impone el gigante Isbadadán son melancólicos. Busca con ellos aliviar su pena, su angustia. Y quiere que de todos modos sea una fiesta el casamiento de su hija. Él procura ir guapo: afeitado, peinado. Pero sabe que su traje de padrino le servirá de mortaja.

El gigante Isbadadán conocía su mala suerte, que no podía durar más allá de la boda de su hija. La muchacha también. Y su sino, ¿es particular, o común a todos los hombres en nuestros comienzos?

VI. 2. 5. *Los tres pelos del gigante, o del diablo*

VI. 2. 5. a. El gigante de los tres pelos de oro[26]

El chico, pobrecito, nació envuelto en la placenta, y pronosticaron que a los catorce se casaría con la hija del rey. Éste, cuando lo supo, se lo compró a sus padres, puso al niño en una caja y la tiró al río. Pero la caja llegó al molino, y sus dueños lo adoptaron.

El Rey, catorce años después, entró en el molino, conoció quién era el chaval, lo envió con una carta a su palacio, que se la diera a la Reina. La carta decía que matase al recadero. El chico se perdió, entró en una guarida de ladrones. Éstos leyeron la carta, escribieron otra donde el rey ordenaba a la reina

[26] Jacob Grimm y Wilhelm Grimm, *The Giant with the Three Golden Hairs*. En Grimm y Grimm (1989: 135 – 141, nº 65).

que casara a la princesa con el recadero. Fue así, y el Rey llegó tarde, y los vio casados ya. Puso entonces una condición. No bendeciría el matrimonio si no le traía el novio los tres pelos de oro de la cabeza del gigante.

En el camino le preguntaron por una fuente seca, que antes daba vino, y por un árbol seco, que daba antes manzanas de oro, y el barquero que lo pasó a la otra orilla de su mundo quiso saber por qué estaba condenado a cruzar para siempre a cuantos se lo pidieran.

La Vieja (madre del Gigante) lo ayudó: lo transformó en hormiga y se lo metió en un pliegue del vestido.

--Oye y sabrás.

La Vieja le arrancó los pelos al Gigante, y después de cada estirón se disculpó diciendo que había tenido una pesadilla (lo de la fuente seca, lo del manzano, lo del barquero) y el Gigante le explicó que hay un sapo debajo de la fuente, y un ratón debajo del manzano, y que sólo cuando ponga a otro a remar podrá irse el barquero.

El chico volvió con los tres pelos de oro después de decirle al barquero lo que tenía que hacer para librarse de su mala suerte, y decir lo del sapo y lo del ratón , por lo que volvió además con ricos regalos. El Rey quiso saber, muy contento, de dónde había sacado todo ese oro.

--Al otro lado del río. Ese barquero te llevará.

Fue el Rey y el barquero le dejó el remo, y ahí sigue, pasando gente a la otra orilla.

VI. 2. 5. b. El rei Bescambrill[27] [28]

"Vet aquí que una vegada hi havia un rei que es deia Bescambrill, molt ric i poderós, que es pensava ser el més savi i el més llest de tot el món…" Y supo que su hija festeaba con un criado suyo. Iba a ahorcar al atrevido, furioso, pero la infanta,

[27] "Bescambrilla" da, en castellano, brisca. La brisca, en Aragón, es un "airecillo fresco" (*AUT*). También, allí y en otras partes, un juego de naipes, y el as, o el tres, del palo distinto del que es triunfo (Manuel Seco). Es, pues, el rey de la brisca.

[28] En Amades (1982: 712 – 715, nº 213).

llorando, le pidió un favor, que pusiese a su novio algún trabajo dificilísimo y que, si él lo terminaba, lo perdonase.

--Vale. Si me traes tres pelos del diablo te daré, encima de la vida, a mi hija.

El criado no quiso entrar en el infierno desarmado. Tomó una pizca de paja del pesebre del Niño Jesús y con esa reliquia se puso en camino. Pasó por tres ciudades muy empobrecidas. En la primera se les había secado la fuente de vino de la plaza. En la segunda se había mustiado el árbol que daba manzanas de oro de la plaza. La tercera lloraba a la alcaldesa, muerta de repente.

Para llegar al infierno hay que cruzar el río que lo rodea. No hay puentes. Te pasa un barquero. Al alcanzar la otra orilla el barquero soltó los remos y se los dejó al muchacho.

--Hace más de cien mil años que espero al valiente, o al loco, que pide que lo lleven al infierno. A los malos los transporta el diablo cargándolos sobre sus espaldas, de un brinco. Ahora te toca a ti cumplir condena, hasta que venga otro.

--No puede ser. Llevo una reliquia que, si se quedara en el infierno, traería el fin del mundo. Hacemos una cosa. Yo voy a ver al demonio un momento, por un asunto privado, y a la vuelta te sustituyo.

--Bien.

Le abrió la criada del demonio. Y, cuando le dijo lo que venía buscando, le cayó simpático.

--Deja aquí la reliquia. Yo te convertiré en hormiga, le quitaré los tres pelos a mi amo, cuando se duerma, y después podrás escaparte por debajo de la puerta.

Se apareció al poco el demonio con mucho aparato y sin apetito, y muy fatigado, y se echó a dormir. Roncaba, y la criada le arrancó un pelo de la barba.

--¡Huy! –dijo el diablo--. Soñaba con los vecinos de aquella ciudad que guarda duelo por su alcaldesa. ¡Si supiesen que, con sólo lavarle la cara con agua de la fuente de la plaza, volvería a la vida!

Volvió a dormirse y la criada le arrancó un pelo del rabo.

--¡Huy! Me ha picado una mosca en el rabo…Y me han sacado de un sueño que me alegraba. En él veía el árbol de manzanas de oro, marchito. Es que un gusano roe sus raíces.

A la tercera la criada le arrancó un pelo del ombligo.

--¡Otro sueño estropeado! Me reía de la fuente de vino, que se ha secado porque un lagarto atasca el grifo.

La criada entregó los tres pelos del diablo al chico y éste se marchó por debajo de la puerta, subió a la barca sin que el barquero lo viera y pasó a la orilla cómoda. Con todo lo que había aprendido, resucitó a la reina de la primera ciudad, lavándole la cara con agua de la fuente de la plaza, mató el lagarto que atascaba el grifo de la fuente de vino de la segunda, y al gusano que se comía las raíces del manzano maravilloso, y recibió de sus agradecidos villanos tres carretas cargadas de tesoros. Llegó así al palacio del rey Bescambrill, y exigió, en pago, a su hija. El rey creyó que todo aquello lo podían los tres pelos del diablo, y quiso otros tres, y se fue él mismo a quitárselos.

--Si no regreso de aquí a siete días os casáis.

Pero el barquero lo engañó, y el rey Bescambrill heredó su condena, y rema aún, seguramente.

VI. 2. 5. c. Notas

El cuento de los hermanos Grimm parece más lógico y completo, y más antiguo y cercano al original. El diablo catalán es, claro, en católico, el gigante pagano. Y el héroe alemán, con su nacimiento mágico, que lo destinaba a casarse con la princesa, adquiere cierta estatura trágica, mayor, desde luego, que la del criado. También nos hace sonreír que la mujer que ayuda al novio sea la madre del ogro.

En todo caso, en uno y en otro el Padre de la Novia termina sus días perchando en el río del fin del mundo.

VI. 2. 6. El padre primero

"Hijas llama el hebreo a cualesquiera mujeres."[29]

[29] Fray Luis de León, *La perfecta casada*, cap. XIX.

VI. 2. 6. a. Prólogo

Buscando antecedentes al hecho de que una muchacha tome como marido al hombre que había matado a su padre, Menéndez Pidal (1959: 117 – 118) halla uno "en la leyenda del apóstol traidor, *en la sombría leyenda de Judas*. Éste mata a su propio padre sin conocerle; la viuda del muerto acude a pedir justicia, y Pilatos (o la mujer de Pilatos) la casa con el matador, para que éste compense el homicidio que cometió". Aquí, es cierto, "la situación (…) se complica con el incesto, *copiado de la fábula de Edipo*". Sólo pudo encontrar un ejemplo, entonces, en una narración mentirosa, apócrifa, que califica de "sombría" y que carga el error trágico, fatal, sobre el peor hombre del mundo, y apunta, hacia atrás, a Edipo. No obstante, en ésa de Judas, lo mismo que en la de Edipo, el desgraciado mata a su padre y se casa con su madre ("la viuda del muerto").

Mucho más próximo a lo que recuerdan vagamente los cuatro relatos que hemos apodado está el mito que descubrió, o inventó, Sigmund Freud en *Tótem y Tabú*. *Tótem y Tabú* está escrito alrededor de la añoranza de un momento histórico irrecuperable, del abismo de los tiempos, y del complejo de Edipo, que arrancó de él y lo repite (en nuestros sueños, y ocupando el centro de nuestras neurosis).

VI. 2. 6. b. "Esto era y no era…"

O "érase una vez…" Esto es cuento. Como todos los cuentos, ocurrió y no.

VI. 2. 6. c. Zarzarrosa

Zarzarrosa, al cumplir los dulces quince años, se pinchó, estaba dicho, con un huso, y se durmió. El sueño cubrió también su palacio. Alrededor de éste creció el escaramujo, ocultándolo al mundo y guardándolo de quienes se atreviesen a entrar a molestar aquella siesta alargada de pijama sudadísimo y ringlera infinita de orinales. Sólo al cabo de los cien años del plazo pudo

pasar el príncipe, buscar a esta otra Bella Durmiente, y despertarla con un beso.[30]

En una carta a Ferenczi, del 13 de mayo de 1913, Freud anuncia que acaba de terminar "el trabajo sobre el *Tótem*", y dice: "*Todo el que desee abrazar a la princesa que yace adentro deberá abrirse camino a través de las espinas de la literatura y las referencias*."[31] En otra, escrita un mes después, vuelve a utilizar la misma imagen: "…Le he enviado hoy las primeras pruebas del *Tótem*. No hay nada en ellas. *Son algo así como la espesura tras de la cual duerme su sueño la princesa*. Más tarde recibirá la parte interesante, que es también *la más perturbadora*."[32]

Sigmund Freud es el príncipe, el héroe del cuento que, con su podadera mágica, consigue penetrar el misterio del palacio encantado, despertar (recordar) a la inquietante ("unheimlich": a un tiempo familiar y extraña) muchacha dormida, tomarla por esposa. La zarza espinosa que le estorbaba (y que incordiará también al lector) son todos aquellos farragosos libros que ha tenido que estudiar, sin necesidad ninguna, puesto que él ya sabía (lo intuía) lo que quería decir. Zarzarrosa representa el anhelo común de todos los niños: matar al padre, apoderarse de sus mujeres.

VI. 2. 6. d. Sigmund Freud, madre de *Tótem y Tabú*

Freud se pinta, en sus cartas, no como padre sino como madre de *Tótem y Tabú*. Freud la *concibió*, soportó, mientras estuvo *ocupado* con ella (preñado de ella), los antojos, angustias y gozos de la *gravidez*, y cuando *estuvo en días movió* y la *parió*. Ya "*desembarazado*" ("feliz y ligero") envió a su niña a

[30] Los hermanos Grimm, *Briar Rose*, en Grimm y Grimm (1989).
[31] Carta de Freud a Ferenczi, 13 – V – 1913. En Freud (1997b: nº 1511, 486).
[32] Carta de Freud a Ferenczi, 12 – VI – 1913. En Freud (1997b: nº 1519, 490). Freud se refiere al capítulo titulado <<El retorno infantil del totemismo>>.

saludar a Abraham (como Cervantes mandó a su *Galatea* a que besase la mano de su patrón), y finalmente la presentó en el Templo.[33] Decirse madre de este cordero vale no decirse padre suyo.

VI. 2. 6. e. Arte de marear

Como en otros *descubrimientos*, Freud utiliza imágenes de peligrosas navegaciones (tempestades de la inteligencia y del alma) para describir la escritura del *Tótem*:

> …Estoy *embarcado* en algo que me puede ocupar durante años… (A Jones, 9 – VIII – 1911)[34]

> …En mis trabajos sobre el *Tótem* he tropezado con todo género de dificultades, *rápidos, cataratas, bancos de arena, etc., y no sé si podré salir de nuevo a flote*. (A Jung, 30 – XI – 1911)[35]

> …me he quedado atascado (…) y no puedo, con las escasas fuerzas de que dispongo, *salir a flote* a tiempo… (A Pfister, 14 – XII – 1911)[36]

VI. 2. 6. f. Una obra de mucho momento

Freud había calculado, cuando se quedó encinta de lo que iba a ser *Tótem y Tabú* a finales de 1910 o principios de 1911, que lo alumbraría el verano siguiente. Pero en agosto había sucedido algo más grave. Freud no sólo llevaba en su vientre aquel niño: se había transformado en él, eran los dos una misma cosa, estaban hechos de la misma sustancia. La imagen

---

[33] Ver Freud (1997b): a Jung, 12 – II – 1911 (nº 1185, 250); a Jung, 2 – XI – 1911 (nº 1282, 325); a Jung, 29 – II – 1912 (nº 1328, 365); a Jung, 21 – III – 1912 (nº 1336, 372); a Abraham, 21 – X – 1912 (nº 1420, 428); a Ferenczi, 8 – VI – 1913 (nº 1517, 489).
[34] Freud (1997b: nº 1260, 308).
[35] Freud (1997b: nº 1297, 337).
[36] Freud (1997b: nº 1299, 338).

hace pensar en la identidad material de los miembros del clan con su tótem. "…*Soy completamente Tótem y Tabú*."[37]

Poco después afirma haberse desposado con esta obra: "…siento algo así como si me hubiera propuesto iniciar una relación intrascendente, para encontrarme ahora con que debo tomar nueva mujer."[38]

Cuando ya la está terminando Freud manifiesta haberla escrito seguro y entusiasmado. Será su obra mayor.

> …*Es la más audaz empresa que jamás haya iniciado*. Sobre religión, ética y *qibusdem aliis*. ¡Que Dios me ayude! (A Jones, 9 – IV – 1913)[39]

> …No he escrito nada con igual convicción desde la *Interpretación de los sueños*… (A Ferenczi, 8 – V – 1913)[40]

> …desde *La interpretación de los sueños* (…) no he trabajado en ninguna cosa con tanta *certidumbre y exaltación*. (A Ferenczi, 13 – V – 1913)[41]

Freud se siente viejo, casi a punto de muerte. *Tótem y Tabú* también será su "última obra", o sea, *su testamento*. Aquí podremos leer, entonces, su confesión, y sus últimas voluntades:

> …Estoy escribiendo ahora el *Tótem* con la sensación de que se trata de *mi libro más importante, el mejor, quizá mi última obra* de calidad. Mi confianza interior me dice que estoy en lo cierto. (A Ferenczi, 4 – V – 1913)[42]

---

[37] A Ferenczi, 11 – VIII – 1911. Freud (1997b: nº 1261, 309).
[38] A Ferenczi, 30 – XI – 1911. Freud (1997b: nº 1296, 335).
[39] Freud (1997b: nº 1504, 482).
[40] Freud (1997b: nº 1508, 484).
[41] Freud (1997b: nº 1511, 486).
[42] Freud (1997b: nº 1507, 483).

VI. 2. 6. g. Ambivalencia

La misma ambivalencia que Freud atribuye al niño respecto a su padre tiene él respecto a su "hija". Mientras estuvo haciéndola, sintió muchas veces dudas y vacilaciones. Había puntos que no sabía explicar(se) del todo. Estaba convencido de que sería mal recibida, y también de que cuando la echase al mundo acarrearía su ruptura con Jung y los suizos. Y a la vez estaba encantado, orgullosísimo de su criatura. Criatura desazonadora que él no pensaba vestir para volverla tolerable.

> …*Es muy incierto, podría ser muy hermoso*… (A Ferenczi, 17 – VI – 1913)[43]

> …De todas formas la conciencia crítica no quiere acallarse. *Por un lado la cosa me parece demasiado bella, por otro, los tiempos y objetos harto obscuros*, en cierta medida sustraídos a un juicio cierto. (…) *he decidido no atenuar nada*. (A Ferenczi, 26 – VI – 1913)[44]

Ernest Jones no comprendía qué era lo que podía desasosegar de *Tótem y Tabú* "al mismo hombre que había escrito *La interpretación de los sueños*"[45]. Freud contestó: "*Entonces describí el deseo de matar al propio padre y ahora he estado escribiendo el asesinato mismo*; después de todo hay un paso bien grande entre un deseo y un hecho."[46] Y así era: una cosa es situar aquel acto "monstruoso" en el deseo inconsciente del niño, y otra asegurar que eso hubiese tenido lugar históricamente. No es de extrañar que la mañana siguiente a terminar el libro se despertase con "una espantosa migraña (rara en mí)"[47].

VI. 2. 6. h. ¿Qué buscaba Freud?

[43] Freud (1997b: nº 1520, 490).
[44] Freud (1997b: nº 1522, 491).
[45] Nicolás Caparrós. En Freud (1997b: 492, n. 57).
[46] Freud (1997b: 492, nota 57).
[47] Carta a Ferenczi, 13 – V – 1913. En Freud (1997b: nº 1511, 486).

En esta obra Freud utiliza el psicoanálisis como herramienta para explicar fenómenos religiosos y antropológicos.[48]

Tótem y Tabú sólo podía ser una "*síntesis*".[49] Freud va a hacer aquí de componedor, ajustando, concertando, y ordenando cuatro elementos que dicen lo mismo, a saber: algo que aconteció antes de la historia (el asesinato del padre de la horda, del cual se derivaron los dos tabúes mayores: no matarás al tótem y no te arrimarás a las mujeres de tu clan); aquello que relata el mito de Edipo; esto que nos pasa a todos (su Complejo epónimo); y eso que, porque vuelve a asomar o porque no ha sido suficientemente enterrado, se halla "en el nódulo de la neurosis"[50].

[48] Freud (1913: 8); Freud (1997b): a Ferenczi. 20 – VII – 1911 (nº 1256, 305); a Jones, 9 – VIII – 1911 (nº 1260, 308); a Jung. Viena, 2 – XI – 1911 (nº 1282, 325); a Pfister. Viena, 14 – XII – 1911 (nº 1299, 338); a Abraham. Viena, 2 – I – 1912 (nº 1310, 348); a Binswanger, 15 – III – 1912 (nº 1334, 369); A Putnam, Viena, 28 – III – 1912 (nº 1339, 374).

[49] Freud (1913: 133), en *Tótem y Tabú*, en su introducción al último capítulo, "El retorno infantil del totemismo. Freud (1997b): a Jung. Viena, 12 – II – 1911 (nº 1185, 250); a Putnam. Viena, 19 – II – 1911 (nº 1190, 255).

[50] Freud (1913: 47).

VI. 2. 6. i. Trabajos de horror perdidos

Será, ha repetido, una síntesis. O no. O, fatigado, renuncia a hacerla, pone peros: "...pero una tal labor sobrepasaría tanto los medios de que el investigador psicoanalítico dispone como el fin que persigue."[51]

> ...La psicología de la religión va muy despacio (...) Frazer es muy prolijo y excesivamente rico en detalles que hay que olvidar inmediatamente. (A Jung. Viena, 20 – X – 1911)[52]
>
> ...El libro del *Tótem* está dándome un trabajo temendo. Estoy leyendo gruesos volúmenes sin estar realmente interesado en ellos, dado que *ya sé cuál ha de ser el resultado último. Me lo dice mi instinto*. Pero es forzoso asignarles un lugar en todo este material sobre el tema. A lo largo de este proceso se nubla la propia visión, hay muchas cosas que no encajan y que, sin embargo, no se pueden forzar... (A Ferenczi. 30 – XI – 1911)[53]
>
> ...En mis estudios sobre psicogénesis de la religión me he quedado atascado en problemas intrascendentes y no puedo, con las escasas fuerzas de que dispongo, salir a flote a tiempo... (A Pfister. Viena, 14 – XII – 1911)[54]
>
> ...El *Tótem* (...) no marcha[n] bien. Tengo, sin duda, muy poco tiempo y también es algo por completo distinto *crear a partir* de libros o informes, que *de la plenitud de la propia experiencia*. A ello se añade que el interés se debilita por *la convicción de poseer ya de antemano los resultados en cuya demostración se esfuerza uno*. Tales resultados no son naturalmente de valor para otro. A partir de las dificultades de este

[51] Freud (1913: 133).
[52] Freud (1997b: nº 1275, 321).
[53] Freud (1997b: nº 1296, 335).
[54] Freud (1997b: nº 1299, 338).

> trabajo me doy cuenta de que no estoy organizado para ser investigador inductivo, *basado* [como estoy] *por completo en lo intuitivo* y que me he tenido que sujetar a una disciplina extraordinaria cuando me puse a comprobar el psicoanálisis, descubrirle (*sic*) de un modo puramente empírico. (A Jung.. 17 – XII – 1911)[55]
>
> ...Mis trabajos sobre el tabú, *cuyas conclusiones están decididas desde hace ya tiempo*, avanza lentamente. (A Jung. Viena, 21 – III – 1912)[56]

Está advirtiendo, en su correspondencia, que ya sabía "de antemano" lo que quería decir, que había olido el final, las "conclusiones", "el resultado último". De hecho, en su *Autobiografía* (1924 [1925]), define lo que cuenta en *Tótem y Tabú* no como hipótesis sino como *"visión"*[57]. Era entonces, casi, Palabra revelada, apocalipsis que le dictaban, en lugar del ángel, el instinto y la intuición. Al resto lo obligan las servidumbres del método científico. La excesiva prolijidad de Frazer, aquellos "gruesos volúmenes", los "libros o informes", "todo este material" le dan un "trabajo tremendo", lo cansan, lo aburren, lo desvían, lo demoran.

VI. 2. 6. j. La visión

"En el principio…" Sigmund Freud recordó, o imaginó, o soñó, o intuyó, este cuento de lo primero lo primero que fuimos. Érase una vez (pero sucedió en todas partes) el macho *alfa* acaparaba a todas las hembras de su hogar. Eran esposas suyas su madre, sus tías, sus hermanas y sus primas, y, nada más entraban en sazón, las hijas que iba teniendo. A los chicos, en cuanto piñoneaban, amenazándolos con su espadón encendido, los echaba de su huerto delicioso.

---

[55] Freud (1997b: nº 1300, 338 – 339).
[56] Freud (1997b: nº 1336, 372).
[57] Freud (1921: 2796).

VI. 2. 6. k. ¿Qué pasó?

Los mozos errabundos distraían su gana como podían, soportando un forzoso celibato, turnándose con sus escasas Briseidas y Criseidas[58], o desahogándose los unos con los otros[59]. Y soñaban, continuamente, con sustituir a su padre, hacer sus veces, ponerse en su lugar privilegiado. Hasta que un día pudieron, juntos, más que el sultán, así que asaltaron su serrallo, lo mataron, "y devoraron su cadáver"[60].

Pero fue que, sobrecogidos, espantados por el fantasma de su padre, cuya nueva, misteriosa autoridad les parecía ahora mayor que cuando los dominaba en vida, dictaron que la muerte del tótem (la Carne de su padre hecha Verbo) era el pecado más grave, "y renunciaron a recoger los frutos de su crimen"[61], es decir, a casarse con las viudas (y a la vez huérfanas) recientes, instituyendo "la prohibición del incesto"[62].

El tabú convertía al tótem (que es el Padre), y a todo cuanto participaba de él, o sea, a sus hijas, carne de su carne y sangre de su sangre, en algo a la vez "sagrado e impuro"[63], venerable y execrable[64], extraordinario e inaccesible[65], mágico, maravilloso.

Comerse a su padre era hacerse un mismo cuerpo con él, recibir a su Señor en sacramento. Sólo como teatro, como misa, como eucaristía, se toleraría (se exigiría) la repetición ceremoniosa del parricidio.[66] "La comida totémica, quizá la primera fiesta de la humanidad, sería la reproducción conmemorativa de este acto criminal y memorable, que

---

[58] Atkinson, *Primal Law*, citado en Freud (1912: 222, n. 72).
[59] Freud (1913: 187).
[60] Freud (1913: 185 – 186).
[61] Freud (1913: 193).
[62] Freud (1913: 187).
[63] Freud (1913: 38 y 92).
[64] Freud (1913: 39).
[65] Freud (1913: 29): "En polinesio, lo contrario de tabú es *noa*, o sea lo ordinario, lo que es accesible…"
[66] Freud (1913: 189).

constituyó el punto de partida de las organizaciones sociales, de las restricciones morales y de la religión."[67]

VI. 2. 6. l. Después

De ahí, dice, "quizá (…) nació el *derecho materno* descrito por Bachofen".[68] Mas inmediatamente llegará el Dios barbudo y derrotará a las diosas antiguas, e impondrá nuevos modos. Ahora lo ordena todo, en lugar del tótem, el apellido. La mujer tomará el de su esposo. Y lo mismo los hijos que nazcan de ese matrimonio. El "no tocarás" ya no se da en el ámbito del clan, sino en el de la estrecha familia. Ahora tampoco el padre podrá tocar a sus hijas...

Ya manda otra vez, aunque ahora nada más en el ámbito reducido de la familia, papá. "*Sin embargo, la nueva familia no fue sino una sombra de la antigua*…"[69] Envidia todavía el encogido padre nuevo al antiguo, pues alcanza mucho menos que él.

VI. 2. 6. ll. Interiores

"…Más tarde recibirá la parte interesante, que es también *la perturbadora*." (A Ferenczi, 12 – VI – 1913)[70] "Por un lado, la cosa me parece demasiado bella, por otro, los tiempos y objetos *harto oscuros*, en cierta medida sustraídos a un juicio cierto." (A Ferenczi, 26 – VI – 1913)[71] Freud se refiere, en las dos cartas, al último capítulo de *Tótem y Tabú*, "El retorno infantil del totemismo". Allí acaba de relatarnos lo del asesinato del padre de la horda y la institución del totemismo, y dice que "sólo la psicoanálisis proyecta alguna luz sobre estas *tinieblas*"[72].

---

[67] Freud (1913: 186).
[68] Freud (1913: 187 – 188).
[69] Freud (1920 – 1921 [1921]: 2604).
[70] Freud (1997b: nº 1519, 490).
[71] Freud (1997b: nº 1522, 491).
[72] Freud (1913: 166).

"Perturbar [es] inmutar y revolver el orden y concierto que tenían las cosas, o la quietud y sosiego en que se hallaban. Úsase en lo físico y en lo moral." (*AUT*). Ni estas tormentas ni aquellas sombras arrugan a Freud. La primera edición de *La interpretación de los sueños*, de 1900, lleva en su portada, como epígrafe, una cita de *La Eneida* de Virgilio (VII, 312) que también le servirá de lema para el trabajo en el que todavía apuntaba a la seducción del padre como origen de la histeria (A Fliess, 4 – XII – 1896)[73]. Dice así: "Flectere si nequeo superos Acheronta movebo", que, vuelto al castellano, dirá: "Si no puedo ablandar a los de arriba, moveré a los infiernos." A eso va.

En la tercera parte del capítulo Freud estudia tres casos de zoofobia en niños. El primero lo lee en W. Wulff[74]. <<¡No me cojas, perrito; seré bueno!>>, decía, llorando, "un niño de nueve años", que tenía horror a los chuchos desde los cuatro. Ser bueno era "'no volver a tocar el violín', esto es, no masturbarse". El perro hacía a su padre.

El segundo era lo del "pequeño Hans" o "Juanito"[75]. "Juanito" odiaba (y adoraba) a los caballos. Entrarían, pensaba, a morderlo en su habitación. El animal representaba a su padre, "un rival que le disputaba los favores de la madre"[76].

El último toca más de cerca. Es la "historia"[77] del pequeño Arpad, que trató Sándor Ferenczi[78]. El pequeño Arpad es todavía un pollito, pero sabe que "cuando sea mayor" será un gallo, como su padre, y podrá montar a todas las gallinas del corral. A una vecina se lo avisó: "Me casaré contigo, con tu

---

[73] Freud (1997a: nº 529, 205).

[74] W. Wulff, *Beitraege zur infantilen Sexualitaet*. <<Zentralblatt f. Psychoanalyse>>, II, 1912, núm. 1, pp. 15 y ss. En Freud (1913: 168).

[75] Freud (1913: 168 – 170), y <<Análisis de la fobia de un niño de cinco años>> (1909).

[76] Freud (1913: 169).

[77] Freud (1913: 170).

[78] Sándor Ferenczi, *Ein Kleiner Hahnemann*. <<Internat. Zeitschrift f. aertzliche Psychoanalyse>>, II, 1913, I, núm. 3.

hermana, con mis tres primas y con la cocinera…O no; mejor con mi madre que con la cocinera"[79].

> …los dos mandamientos capitales del totemismo, esto es, las dos prescripciones tabú que constituyen su nódulo, o sea, la prohibición de matar al tótem y la de realizar el coito con una mujer perteneciente al mismo tótem, coincidirán en contenido con los dos crímenes de Edipo, que mató a su padre y casó con su madre, y con los dos deseos primitivos del niño, cuyo renacimiento o insuficiente represión forman, quizá, el nódulo de todas las neurosis. Si esta semejanza no es simplemente un producto del azar, habrá de permitirnos proyectar cierta luz sobre los orígenes del totemismo en remotísimas épocas, esto es, nos permitirá hacer verosímil la hipótesis de que el sistema totémico constituye un resultado del complejo de Edipo, como la zoofobia de Juanito o la perversión del pequeño Arpad.[80]

"En el principio…" En el principio de la historia, en el seno de la horda, el rey celoso y tacaño, marido y señor de todas las mujeres, y, fuera de ella, en sus márgenes yermos, la pandilla de rapagones que ya hombreaban y soñaban, empalmados, el jaque mate. En el principio del mito Edipo, perplejo, ha leído, en un idioma extraño, que no reconoce, lo que ya está escrito, que se aupará, con sus manos ensangrentadas, al tálamo nupcial y fatal de Yocasta. En el principio de la vida el niño que envidia los privilegios de su padre sobre el cuerpo de su madre. En un segundo momento los hermanos confabulados acaban con su padre y se lo comen. Edipo ve cumplida la letra. No llega, para el niño, este segundo momento: el pobre sigue pasmado, contemplando aún la "escena primordial"[81]. Luego a los

---

[79] Freud (1913: 172).
[80] Freud (1913: 172 – 173).
[81] Todas las penas del "hombre de los lobos" (el joven aristócrata ruso Sergéi Pankejev, protagonista de la *Historia de una neurosis infantil*, publicada en 1918) procedían de haber visto, cuando tenía "un año y medio de edad aproximadamente, a papá sodomizando a mamá: "aquí elaboró Freud su

bandidos les repite el festín, se espantan, transforman a su padre en tótem de la tribu, promulgan la prohibición del incesto. Luego Edipo, cuando por fin traduce lo que ha hecho, se arranca los ojos (vale por caparse). Luego el niño, después de que su padre lo ha amenazado con sus tijeras, renuncia a lo que quería, aguardará pacientemente su turno. O no: atrapado entre su deseo cabezón[82] y su impedimento, desarrollará alguna neurosis[83].

VI. 2. 6. m. ¿Fue o no fue?

Aquella "visión", intuición inmediata o revelación, lo de la horda primitiva y el asesinato del padre, ¿correspondía a algo verdadero o fantástico? Freud tardó en decidirse, y demoró su respuesta, que ni siquiera ahí da por definitiva[84], hasta la última frase de *Tótem y Tabú*.

Se sabe (supo Freud), seguro, lo que somos (más concretamente lo que fuimos en nuestra infancia), lo que soñábamos hacer. Justo lo que el doble tabú prohíbe. El niño desea acabar con su padre y gozar después, como él, de las mujeres que aquél poseía. "*Tales debieron ser* (…) *los dos placeres más antiguos e intensos de los hombres* (…) [y se

---

teoría sobre el efecto traumático de la exposición a la 'escena primordial'". En Breger (2001: 352).

[82] "…la indestructibilidad y la incorregibilidad de los procesos inconscientes". En Freud (1913: 97).

[83] "…tanto la prohibición como la tendencia continuaron subsistiendo: la tendencia, por no haber sido suprimida, sino tan sólo reprimida, y la prohibición porque sin ella hubiera penetrado la tendencia en la conciencia y habría impuesto su realización . De este modo quedó creada una situación insolucionada, una fijación psíquica, y todo el desarrollo ulterior de la neurosis se deriva de este duradero conflicto entre la prohibición y la tendencia. (…) Mientras que la prohibición es claramente consciente, la tendencia prohibida, que perdura insatisfecha, es por completo inconsciente y el sujeto la desconoce en absoluto. Freud (1913: 44)

[84] Freud (1913: 209): "Así pues, sin pretender cerrar aquí con una conclusión definitiva y cierta la discusión, cuyas líneas generales hemos esbozado antes, podemos arriesgar la proposición siguiente…"

encuentran en] *el centro de la vida optativa infantil y el nódulo de la neurosis*."[85]

El problema[86] está en que "ni el salvaje ni el neurótico conocen aquella precisa y decidida separación que establecemos entre el pensamiento y la acción"[87]. Tanto el uno como el otro confunden "la realidad psíquica" y "la realidad concreta"[88], no distinguen entre lo que quieren que suceda y lo que ha sucedido[89].

Otra dificultad: si hubo aquello, la impresión que produjo ¿cómo llegó a transmitirse "por los siglos de los siglos"? "Postulamos la existencia de *un alma colectiva en la que se desarrollan los mismos procesos que en el alma individual*."[90] Heredamos de esa "alma colectiva" la huella, la memoria, de aquel acto. La historia deviene mito.

Ahora bien, "*esto no es sino una nueva hipótesis que agregar a las muchas* construidas por los historiadores de la Humanidad primitiva para intentar establecer *las tinieblas en la prehistoria, una just so story*…"[91]

Es sólo, entonces, nos dice con modestia, una hipótesis más, entre otras muchas. Una "hipótesis", o sea, etimológicamente, una tesis menor. Una "hipótesis", mera suposición no comprobada, provisional. Aunque le parece bien encaminada.

Y es, además "*una just so story*". Una historia que cuenta las cosas como querríamos que fuesen ("just so": "as desired"). O fabulosa, al estilo de las *Just So Stories* de Rudyard Kipling (1902).

---

[85] Freud (1913: 47).
[86] "…a pesar de la concordancia de los resultados obtenidos en nuestras investigaciones y que convergen todos hacia un solo y único punto, no nos ocultamos en modo alguno las incertidumbres inherentes a nuestras premisas y las dificultades con que tropieza la aceptación de nuestros resultados." Freud (1913: 203).
[87] Freud (1913: 208).
[88] Freud (1913: 208).
[89] "…el hombre primitivo transfiere al mundo exterior la estructura de su propia psiquis." Freud (1913: 122).
[90] Freud (1913: 204).
[91] Freud (1920 1921 [1921]: 2596).

En cambio, en una "adición de 1923" a *Psicología de las masas y análisis del yo* Freud llama a lo del padre de la horda primitiva, un "*mito científico*".[92]

VI. 2. 6. n. Entonces, ¿fue o no fue?

> "...Que nadie busque un principio salvo en el presente, ni en los aluviones ni en los diluvios, en ninguna parte salvo *entre los hijos del hombre*, no en los espantosos tiempos primitivos."[93]

"Esto era y no era..." Los cuentos, empezando con el "érase una vez", nos advierten que aquello fue y no, que lo que ocurrió "una vez" ha venido ocurriendo siempre, o no ha ocurrido jamás, como no sea en nuestra imaginación. Vivir es contarse: toda vida es *vida*, relación, historias que nos decimos, que nos dicen, que nos *dicen*. Uno es todo lo que se cuenta de uno, y todo lo que se cuenta es verdad, y todo lo que se cuenta es fantástico. La historia es una mona: repite lo que somos.

Eduard Silberstein fue compañero de pupitre de Sigmund. En la Academia Castellana que fundaron, éste hacía de Escipión, aquél de Berganza. Freud, el colegial, desdeñó la arqueología: nuestra esencia no hay que buscarla en terrenos de aluvión, ni entre los restos del naufragio. Lo que somos lo tenemos muy a mano: hoy, como anteayer, sólo hay que mirar "entre los hijos del hombre". Pero el Freud cincuentón colecciona estatuillas, escarba entre las ruinas, disecciona los mitos, cree que nuestra verdadera naturaleza nada más puede descubrirse escudriñando "los espantosos tiempos primitivos" (o lo que soñamos, o lo que alucinamos cuando nos torcemos).

> Así pues, sin pretender cerrar aquí con una conclusión definitiva y cierta la discusión, cuyas líneas generales

[92] Freud (1920 1921 [1921]: 2608).
[93] Carta de Freud a Eduard Silberstein, 1 y 2 – X – 1875. En *The Letters of Sigmund Freud to Eduard Silberstein, 1871 – 1881*, ed. Walter Boehlich, trad. al ingles Arnold J. Pomerans, Cambridge, Massachusetts, Harvard U. Press, 1990, p. 138. En Appignanesi y Forrester (1992: 23).

> hemos esbozado antes, podemos arriesgar la proposición siguiente: *En el principio era la acción.*[94]

Con estas palabras cierra Sigmund Freud lo que él mismo había titulado su "libro más importante, el mejor, quizá [su] última obra". "*Im Anfang war die Tat.*" En el principio fue la acción, el acto, el hecho. Como señala Jorge Belinsky, lo dice el Fausto de Goethe, y es muy osada parodia del comienzo del *Evangelio de san Juan*: "En el principio existía la Palabra y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios." (*Juan*, I, 1) Y apunta, además, a la tradición cabalística, que cree que Elohim creó el mundo "con letras y palabras: *En el comienzo fue la escritura*."[95]

Entonces, ¿fue o no fue? ¿Fue, en el principio, la palabra (de Freud), la escritura (de Freud)? ¿O fue la acción, el acto?

VI. 2. 6. ñ. El santo y el superhombre

"¿De qué sueño es portadora la figura del padre primitivo?"[96]

En *Psicología de las masas y análisis del yo* (1920 - 1921)[97] Freud describió de nuevo al *Urvater*, el padre primero, primordial: poderosísimo, libre y solo (no hay más machos), el padre de la horda hacía lo que le placía, que era disfrutar de las "hijas" que lo rodeaban.

Pues a aquel gigante egoísta y acaparador Freud lo igualó con el superhombre que Nieztsche anunciaba para luego: *"En los albores de la historia humana fue el padre de la horda primitiva el superhombre, cuyo advenimiento [sólo] esperaba Nietzsche en un lejano futuro."*[98]

---

[94] Freud (1913: 209).
[95] Belinsky (1997: 91).
[96] Schneider (1997: 104).
[97] Freud (1920 - 1921 [1921]: 2597).
[98] Freud (1920 - 1921 [1921]: 2597).

De entre todos los modelos que describían la momentánea eternidad anterior a la historia, a la cultura, a la Ley, a la Palabra, Sigmund Freud prefirió (autentificó) el del padre feroz, celoso y avaricioso, dueño de todas las mujeres de su Casa, y que echaba de ella a sus hijos varones nada más les llegaba la edad del pavo, y eso a pesar de que aquello no había "sido observado en parte alguna…"[99] Y la añoranza de esa edad primera perdura. Hoy como anteayer "los hijos del hombre" deseamos, en lo hondo, tener el dominio pleno y exclusivo de "todas" las mujeres de nuestro clan, padrear con las hijas de nuestro mismo tótem.[100] Es la fantasía diurna del pequeño Arpad ("Me casaré contigo, con tu hermana, con mis tres primas y con la cocinera…O no; mejor con mi madre que con la cocinera"[101]), es la lectura que hizo Freud de su sueño de la inyección de Irma (ahí salían Mathilde, Sophie y Anna, que eran sus hijas y no: "¡y yo las tengo a todas!"), es...

Es, fue ("en el principio...", o justo antes), y será. El "*rex qui nunquam moritur*"[102]. Zarathustra (otro Juan Bautista) anunció que vendría otro mayor que él, el "übermensch", capaz de señorear el Nuevo Mundo desdiosado. Mucho antes de concebir *Tótem y Tabú* Freud ya había hablado del "superhombre".

> …*La "santidad"* se funda en que el ser humano sacrifica, en aras de la más amplia comunidad humana, una parte de su libertad de incurrir en perversiones sexuales. *El horror al incesto* (como algo

[99] Freud (1913: 185).
[100] "Asumimos que *en los comienzos* de la familia humana *todas las hembras pertenecían al padre; lo mismo sus hijas que sus madres* eran sus objetos sexuales. En la actualidad hemos retenido lo suficiente de esa actitud, de modo que *en el inconsciente estos deseos antiguos se conservan con toda su fuerza*." Carta de Freud a James S. H. Bransom, 25 – III – 1934. En Ernest Jones, *Sigmund Freud: Life and Work*, Londres, The Hogarth Press, 1953 – 1957, vol. III, pp. 487 – 488. En Appignanesi y Forrester (1992: 12). Mi traducción.
[101] Freud (1913: 172).
[102] Belinsky (1997: 84).

> impío) se basa en el hecho de que, a consecuencia de la vida sexual en común (aun en la infancia), los miembros de la familia se mantienen permanentemente unidos y pierden su capacidad de entablar contacto con extraños. Así, *el incesto es antisocial, y la cultura consiste en la progresiva renuncia al mismo. Lo opuesto es el "superhombre"*.[103]

Santos (miedosos) fueron los monos mozos que mataron a su padre, se lo comieron, y no se atrevieron, luego, a hacer sus veces, instituyendo las dos prohibiciones que rigen el totemismo. Nuestra "santidad" fue a la vez condición y producto de la cultura: por ella nos "sacrificamos", nos sometemos, sujetamos nuestros instintos, no llevamos a cabo lo que quisiéramos hacer. Pero el padre de la horda está en todas partes, estuvo en nuestros orígenes, está aquí, dentro de nosotros, reclamando sus privilegios, desviándonos con sus apetitos, y estará al final. Freud predicó su Segunda Venida, su Parusía: vendrá de nuevo el que osaba amar a sus hijas, el héroe del deseo, el superhombre, el padre de la horda.

VI. 2. 6. o. Residuales

El padre primero que soñó Freud (igual que él sería el hombre último) es el *hommoinzin* (suena como "hombre menos uno" o "por lo menos uno")[104] que pensó Lacan, hombre excepcional, exento, trasordinario, maravilloso. Sólo él pudo tener para siempre a sus hijas. Después de asesinarlo y comérselo con mucha ceremonia los hombres andan cojos, renquean, tienen impedido su deseo mayor, original, están separados de lo que son, de lo que quieren.

---

[103] Sigmund Freud, "Manuscrito N, 31 – V – 1897". En Freud (1950: ensayo 204, 3575).
[104] Roudinesco (1995: 536 – 537).

VI. 2. 6. p. El héroe épico y la muerte del padre de la novia

Ya llego adonde iba. Sigmund Freud relacionó el origen de la epopeya con el recuerdo melancólico del segundo momento de la (pre)historia:

> El descontento provocado por estas privaciones pudo decidir entonces a un individuo a separarse de la masa y *asumir el papel de padre*. *El que hizo esto fue el primer poeta épico*, y el progreso en cuestión no se realizó sino *en su fantasía*. Este poeta transformó la realidad en el sentido de sus deseos e *inventó* así *el mito heroico*. *El héroe era aquel que sin auxilio ninguno había matado al padre, el cual aparece aún en el mito como un monstruo totémico*. (…) *el poeta creó ahora, con el héroe que aspira a suplantar al padre, el primer ideal del yo*.
> (…) *El mito atribuye exclusivamente al héroe la hazaña que hubo de ser obra de la horda entera*: Pero, según ha observado Rank, la leyenda conserva huellas muy claras de la situación real, poéticamente desfigurada: Sucede en ella con frecuencia, efectivamente, que el héroe que ha de realizar una magna empresa –generalmente, el hijo menor, que ante el subrogado del padre se ha fingido muchas veces idiota; esto es, inofensivo—no consigue llevarla a cabo sino con ayuda de una multitud de animalitos (abejas, hormigas). Estos animalitos no serían sino la representación simbólica de los hermanos de la horda primitiva… (…) Así pues, el mito constituye el paso con el que el individuo se separa de la psicología colectiva. El primer mito fue seguramente de orden psicológico, el mito del héroe. (…) los oyentes saben comprender al poeta y pueden identificarse con el héroe merced al hecho de compartir su actitud, llena de deseos irrealizados, con respecto al padre primitivo.[105]

[105] Freud (1920 – 1921 [1921]: 2604 – 2605).

El poeta recuerda mal, o corrige aposta, el asesinato del padre primitivo. Ya no son los hermanos quienes, confabulados, lo matan, sino el héroe. Y sueñan con ser ese héroe, que podrá al final del cuento tanto como el monstruo, gigante o rey vencidos, lo mismo el autor del relato que quienes lo escuchan.

"En el principio era la acción."[106] "Im Anfang war die Tat." Y eso que ocurrió, eso que hicimos, eso que fuimos (y somos aún) nos lo tuvimos que contar. Nos costaba, puesto que nos habíamos apartado de nuestro deseo, habíamos enterrado lo que verdaderamente somos. La *gesta* (y la palabra sirve, ya que primero significó el hecho, y luego la narración del hecho) nos valió algo.

Sólo en la contaminada fábula galesa conocían (y dicen) sus suertes las tres partes que componen el mito: el gigante Isbadadán (el padre de la novia), Olgüena (su hija) y Culjuch (el galán). En las otras tres todos hacen y deshacen a tientas. Aun así, héroes fantásticos, sólo ellos podían, en sus historias, repetir la primera de todas. Rodriguillo salió muy mareado de la suya, trastabilleando.

[106] Freud (1913: 209).

VI. 3. *Mocedades de Rodrigo* romanceadas

VI. 3. 1. Introducción

VI. 3. 1. a. Del cantar de gesta al romance

Hijuelos de la **Gesta* perdida[107], en pliegos sueltos, reunidos en colecciones, o recitados de boca, los romances anduvieron leguas y mares y siglos, y fueron también los coturnos que se calzaron los cómicos para subir al Rodrigo muchacho a las tablas.

Pierre Corneille copió dos romances sobre las mocedades de Rodrigo en su *Avertissement* de la edición de 1648 de *Le Cid*, y conoció, con enorme tino, su origen: "originales descosidos de las antiguas historias" (Corneille, 1963: 216). Menéndez Pidal (1959: 127) afirma "que los romances, lejos de ser gérmenes no desarrollados, eran ramas desgajadas de troncos desaparecidos". Si la epopeya es el suelo de roca de la historia, el torrente de los días arranca de ella piedras, y entonces "su texto se desbasta y alisa, como el canto rodado pierde sus asperezas y se pule al ser arrastrado por la corriente de un río" (Menéndez Pidal, 1959: 126). "*Es que todas las gestas se hicieron romances; es que la epopeya se hizo romancero*."[108]

VI. 3. 1. b. Hacia el *Romancero del Cid*

Las cosas de Rodrigo Díaz de Vivar (y en particular sus *mocedades*) fueron desmenuzadas en romances (viejos, cronísticos, nuevos, vulgares) más que las de ningún otro

[107] Ver Deyermond (1999: 10).

[108] Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardía): teoría e historia*. 2 tomos. Madrid, Espasa-Calpe, 1953, tomo I, p. 193. Citado en Armistead (1994: x).

personaje. Arrancaban, varios de estos romances, de las Crónicas, y otros de la **Gesta* extraviada, en alguna de las formas que fuera adoptando (Arata, 1996: xl).

Por fin, en 1605, en Lisboa, Juan de Escobar junta "un centón" (Egido, 1996: xiii) de ellos en lo que se tituló, en su edición príncipe, así: *Hystoria del mvy noble, y valeroso cavallero, el Cid Ruy Diez de Biuar: En Romances: En lenguaje antiguo.* Su recopilador, en la Dedicatoria, contaba el "algun trabajo" que le costó *"auer buscado tâtos Romances, y ponellos en concierto como aquí van…*" Y recalcaba su carácter histórico, verdadero:

> Y pues *las hystorias prophanas* suelen dar mucho contentamiento a los lectores, siendo muchas dellas *fictiones, y mentiras*, quanto mas sabor sera *la obra presente*, pues no solamente *es verdadera*, mas tâ sabida de todos, que no ay quien no sepa los hechos marauillosos del Cid, y en Romances a lo antiguo, y algunos tan antiguos, que casi no auia memoria dellos…

Este *Romancero del Cid* fue popularísimo, y tuvo "tres grandes series y filiales", la de Lisboa, la de Córdoba y la de Alcalá (Rodríguez Moñino, 1973: 18 - 21).

VI. 3. 1. c. Del *Romancero* a los teatros

Muchas comedias del Siglo de Oro se inspiraron en romances. Guillén de Castro armó *Las mocedades del Cid* sobre una docena larga de ellos, de manera que Menéndez Pidal (1959: 192) llamó a su comedia "*Romancero del Cid puesto en acción*".

VI. 3. 2. Qué contaron los romances

VI. 3. 2. a. Rodrigo, juez niño

Sacado del *Romancero general* de 1600 Durán opina que <<Non me culpedes si he fecho>>[109] es contrahechura tardía, y no ha encontrado "tradición alguna donde conste"[110]. Pero Rodrigo es "nieto de Laín Calvo" desde el *Cantar*, y es natural que quienes fabricaron sus mocedades lo describieran, en una, corrigiendo severísimo.

Igual que los duques, por guasa, pusieron a gobernar a Sancho Panza la ínsula Barataria, el Rey, "entre burla y juego", nombró a Rodriguillo, "siendo pequeño", "antes de los diez años", "juez". El chaval, "home en sus mancebías", ahorcó a un "robador". De casta le venía al galgo: "Miémbraseme que mi abuelo…": se acordaba de Laín Calvo, uno de los dos primeros alcaldes legendarios de Castilla.

VI. 3. 2. b. Diego Laínez ensaya a sus hijos

"Cuydando Diego Laynez"[111] es el romance más adelantado de la *Historia y romancero del Cid* de Juan de Escobar. Utilizo una versión anterior (la de la *Flor de varios*

[109] Durán (1945: 478, nº 724).
[110] Durán (1945: 478, nota al romance nº 724).
[111] *Flor de varios romances. Novena parte*, Madrid, 1597. En Arata (1996: 121). También viene en el *Romancero general* (1600) y en Juan de Escobar, *Historia y romancero del Cid* (1605).

romances. Novena parte, Madrid, 1597), que añade el nombre y apodo del Conde.

"Cuidando Diego Laínez / en la mengua de su casa, / fidalga, rica y antigua", "quiso hacer cierta esperiencia" a "sus tres fijos" apretándoles "uno a uno / las fidalgas tiernas palmas". Rodrigo, soberbioso, no se lo toleró, y amenazó con sacarle "las entrañas" con sus manos. Viendo a Rodrigo tan cerrero, Diego Laínez lo escoge para que restaure "su casa" (su apellido), y halle el "honor" que le ha quitado el Conde que aquí es "de Orgaz", "Lozano en nombre y en gala"[112], dándole su "bendición" y su "espada".

El mismo asunto que el anterior trata <<Ese buen Diego Laínez>>[113], pero introduce tres variantes interesantes. Aquí Diego Laínez tiene cuatro hijos, y no tres, y "los tres son de su mujer, / pero el otro era el bastardo…" Este "otro" "era el buen Cid Castellano". En la *Crónica de los reyes de Castilla* (Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, f. 131v.º) puede leerse que

> Diego Laínez, seyendo por casar, cavalgó en día de Santiago, que caía en el mes de julio, e encontróse con una villana que llevaba de comer a su marido al era, e travó d'ella e yugo con ella por fuerça e empreñóse luego de un fijo…*e los que no saben la estoria dizen que este fue mio Cid*.

Igual se cuenta en la *Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Díaz Campeador* y en la *Crónica Geral de Espanha de 1344*, y de modo parecido en *La traducción gallega de la*

---

[112] "Orgaz" por Gormaz es error que repitió Guillén de Castro. El conde es "lozano" "en gala" (quiere decir que mereció el título) ya en el *Cantar*.(v. 421). Lozano significa "verde, alegre y fecundo" y "vale también gallardo, bizarro y airoso" (*AUT*).

[113] Juan de Timoneda, *Rosa de romances* (Valencia, 1573). En Arata (1996: 123). También viene en el Cancionero llamado *Flor de enamorados* (Barcelona, 1562); Juan de Mendaño, *Segunda parte de la silva de varios romances* (Granada, 1588).

Crónica General y de la Crónica de Castilla. Además "…un texto de Francisco Santos, publicado en 1671 y reeditado en 1686, (…) refiere otra versión de la leyenda, en que la madre era una molinera."[114] Irritó a Agustín Durán que "el juglar autor de este romance" dé "por supuesta, como cosa cierta y comprobada", la tradición de este Rodrigo espurio, hijo de villana, o de molinera, violada por un Diego Laínez soltero e incontinente. Para él, esta "ficción" "debió ser muy antigua", y es importación caballeresca, del mundo carolingio, extraña "a nuestra historia y a nuestro carácter peculiar".[115]

Como en muchos cuentos, aquí el hijo vergonzoso de menos (y "el menor") puede más. El Viejo "deshonrado" prueba a sus tres hijos de ley mordiéndoles un dedo. Sus medios hermanos gritan, Rodrigo "un bofetón le ha amagado", gesto que le vale salir elegido.

La otra novedad es la causa de la ofensa, una riña de alimañeros: "que porque quité una liebre / a unos galgos que cazando / hallé del Conde famoso, / llamado Conde Lozano, / palabras sucias y viles / me ha dicho y ultrajado".

VI. 3. 2. c. Desagravio

Cuatro romances viejos riman la venganza de Rodrigo.

En el que empieza <<Pensativo estaba el Cid>>[116] el héroe, aunque se ve "de pocos años", "no cura de su niñez", ni del "bando temido / del poderoso contrario / que tenía en las montañas / mil amigos asturianos", ni de que fuera "en las Cortes / del rey de León Fernando / (…) su voto el primero, / y en guerras mejor su brazo". "Descolgó una espada vieja / de Mudarra…" y "en espacio de una hora" mató al Conde.

---

[114] Montaner (1993: 664, nota a los vv. 3379-3380).
[115] Durán (1945: nota al romance nº 726, pp. 479 - 480).
[116] *Flor de varios romances nuevos. Tercera* parte (Madrid, 1593). En Arata (1996: 125). También en *Romancero general* (Madrid, 1600), Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid* (Lisboa, 1605).

<<Non es de sesudos homes>>[117] copia las palabras con que Rodrigo retó al Conde, que ha herido "en el rostro a un viejo", y sucesor, encima, de Laín Calvo. Después, en cuatro versos, le cortó la cabeza y se la ofrendó a su padre.

En <<Consolando al noble viejo>>[118] Rodrigo asegura a su "ensayador" que se ocupará de lo suyo, ve "al Conde paseando" y le desafía, descargando de paso a su padre, que con "noventa y cinco" años "ni agravia, ni es afrentado". El Conde, "faciendo de él menosprecio", "se ha sonreído", y le dice: "Vete, rapaz, non te faga / azotar cual paje niño…" Paga la insolencia con su cabeza, que Rodrigo arrastra "por los cabellos" hasta donde está Diego Laínez.

Finalmente, en <<Llorando Diego Laynez>>[119] se describe más por extenso la presentación de la testa del infamador. La particular hazaña obliga a su padre a sentar a Rodrigo en su "cabecera" y a nombrarlo "cabeza" en su "casa".

VI. 3. 2. d. Quejas de Jimena

Jimena se querella aquí (<<Grande rumor se levanta>>[120]), aquí (<<Rey que non fase justiçia>>[121]), aquí (<<En Burgos está el buen Rey>>[122]), aquí (<<Sentado está el señor Rey>>[123]), aquí (<<De Rodrigo de Vivar>>[124]), aquí (<<Día era de los Reyes>>[125]), aquí (<<Cada día que amanece>>[126]), exigiendo esto o lo otro.

---

[117] Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Rodríguez-Moñino (1973: 127, nº 3).
[118] *Romancero general* (Madrid, 1600). En Arata (1996: 127).
[119] Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Rodríguez-Moñino (128, nº 4).
[120] Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid.* En Arata (1996: 129).
[121] Ms. Madrid BP2, f. 93r. "Letra de comienzos del siglo XVI: de Fernando de Rojas (…) o de un coetáneo suyo, Sebastián de Peralta…" En Di Stefano (1993: 344 – 345, nº 118, y 80).
[122] Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Arata (1996: 137). También en Juan de Timoneda, *Rosa de romances* (Valencia, 1573); Juan de Mendaño, *Segunda parte de la silva de varios romances* (Granada, 1588).
[123] Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Arata (1996: 135 – 136). También en el *Romancero general* (Madrid, 1600).
[124] *Romances nuevamente sacados*. En Durán (1945: 485 – 486, nº 738).

Suplicante

He aquí las posturas y aspectos de Jimena Gómez cuando acude a su señor con su demanda. Mírala "puesta delante el rey"[127] en la fiesta de la Epifanía. Y "a las puertas del Palacio", en Burgos, "desmenelado el cabello, / llorando a su padre el Conde…"[128] Y querellosa, "cubierta paños de luto / tocas de negro cendale, / las rodillas por el suelo…", interrumpiendo el yantar de don Fernando.[129] Y apareciéndose, y humillándose ante él.[130] Y "arrastrando luengos lutos", con tren de "treinta hidalgos", "rodillada en los estrados"[131], cuando el rey "sentado (…) / en su silla de respaldo" repartía justicia.

En el *Cantar*, cuando las tres hijas del muerto van a Vivar, a sacar de su cárcel a sus hermanos, "paños vistes brunitados et velos a toda parte" (v. 334), y después va Jimena sola a Zamora "al rey don Fernando querellar" (v. 361) con "tres doncellas (…) / et otros escuderos que la avían de guardar" (vv. 363 – 364).

La querella

Jimena Gómez viene con querella, y esto "se llama en lo forense la acusación o queja, propuesta ante el Juez, contra alguno, en que se le hace reo de algún delito, que el agraviado pide que se castigue" (*AUT*). No pide "aguinaldo" como las demás "dueñas y doncellas"[132], sino "justicia" (que se le dé lo que le deben), muchas veces, y, una vez, "venganza de traidores" al Rey, y a Rodrigo que la termine a ella[133].

---

[125] *Cancionero de 1550*. En Díaz Roig (1984: 136 – 137, nº 55).
[126] Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, Acto III, vv. 1973 – 1997.
[127] <<Día era de los Reyes>>
[128] <<Grande rumor se levanta>>
[129] <<En Burgos está el buen Rey>>
[130] <<De Rodrigo de Vivar>>
[131] <<Sentado está el Señor Rey>>
[132] <<Noche era de los Reyes>>
[133] <<Grande rumor se levanta>>

Juras

Jimena obliga al Rey con palabras muy fuertes, votos, casi maldiciéndolo. Basta con un ejemplo: "--Rey que non face justicia / non debiera de reinare, / ni cabalgar en caballo / ni con la Reina folgare, / ni comer pan a manteles / ni menos armas se armare."[134]

Primer capítulo, o cargo: la muerte de su padre

En <<Grande rumor se levanta>> Jimena Gómez pide al Rey "justicia" y "venganza", y echa a Rodrigo en cara, "rapaz villano", que traiga "el estoque" pringado con la sangre de "un caballero / el mejor de los mejores, / la defensa de la fe, / temor de los Almanzores…", descendiente de la guardia de Pelayo. Rodrigo monta y arrea, y no contesta el Rey, ni ninguno de los "señores", sus seguidores.

La muerte de su padre es el único tema de la demanda de Jimena en <<Sentado está el señor Rey>>:

--Señor, hoy hace dos meses que murió mi padre mos
de un muchacho que las tuyas por matador criaron,
cuatro veces he venido a tus pies y todas cuatro
alcancé prometimientos, justicia jamás alcanzo,
sentencias mal detenidas prolijos acuerdos largos
aventuran los negocios que piden breve despacho;
don Rodrigo de Vivar, rapaz orgulloso y bravo,

[134] <<En Burgos está el buen Rey>>

profana tus leyes justas y tú le amparas profano,
son tus ojos sus espías, tu retrete su sagrado,
tu favor sus alas liebres, y su libertad mis daños,
tú le celas, tú le guardas, y después de puesto en salvo
castigas a tus Merinos porque no pueden prendallo.

Si en otros la muerte de su padre fue a traición, en <<De Rodrigo de Vivar>> (allí va a pedir que la casen con él) dice que "lo mató con valentía".

Segundo capítulo, o cargo

Encima de la muerte de su padre, Rodrigo, bestial, la cansa con otras afrentas.

Jimena vive "con mancilla", y "con ella vive", o "murió", su madre.[135] La razón es que tiene que ver, "cada día que amanece", al que mató a su padre.[136] Y hace o amaga barbaridades, imitando a otros brutos de otro romancero, los siete Infantes de Salas, contra su tía doña Lambra.

--Por me hazer despesare por mi puerta iva a pasare,
Con un halcón en la mano disiendo que iva a caçare:
Quebrantárame las puertas, las puertas de mi corrale,
Matárame una palomilla dentro de mi palomare.[137]

--...caballero en un caballo y en su mano un gavilán;
otra vez con un halcón que trae para cazar;
por hacerme más enojo, cébalo en mi palomar,
con sangre de mis palomas ensangrentó mi brial.
Enviéselo decir, envióme a amenazar
Que me cortará mis haldas por vergonzoso lugar,

[135] <<En Burgos está el buen Rey>>; <<Día era de los Reyes>>
[136] <<Día era de los Reyes>>
[137] <<Rey que non fase justiçia>>

Me forzará mis doncellas, casadas y por casar,
Matarame un pajecico so haldas de mi brial.[138]

El Cid muchacho del romancero parece muy distinto del del *Cantar* que rima sus mocedades. Ha matado, igual que antes, al padre de Jimena. En la epopeya Diego Laínez, el padre de Rodrigo, les había quemado el arrabal a los de Gormaz, les había comenzado el andamio con que se defendían, les había quitado los vasallos y los ganados, y había deshonrado a sus lavanderas. Ahora, en los romances, Rodrigo corre aún la tierra de sus enemigos. Busca una ofensa última, la que terminaría para siempre con la Casa de Gormaz: estropear a Jimena, la pequeña del conde.

Hay que imaginar a Jimena y a sus dos hermanas, solas en Gormaz, huérfanas, desamparadas, y a su vecino, el demonio que las ha dejado huérfanas, rondándolas, metiéndoles miedo.

Rodrigo ceba su halcón en el corral de Jimena, dejándola sin palomas. Con la sangre de sus duendas le puso perdido su rico vestido. Otro día Rodrigo le va a matar, le dice, un pajecico, cuando se esconda debajo de las faldas mismas de su brial. Y luego le cortará las faldas. Con aquellas sangres y tijeras avisa a Jimena, todo eso puedo yo hacer con mi gavilán en el palomar donde guardas tu virtud. Curioso cortejo. El Cid mozo del cantar se espantaba delante de las mujeres (de Jimena, de la hija del Conde de Saboya). Éste se tuerce. Muda su acobardamiento, y su odio, en ruda gana animal, en coces y rebuznos de burro empalmado. En sus perversas fantasías viola a Jimena, adelantándose a su incómodo deseo, anulándolo.

Al revés entiende esta parte Thomas Montgomery (1999: 49 – 50). Él opina que son "*fantasías de afrentada*", y que Guillén de Castro también lo comprendió así ("sospecho que lo soñáys", responde Diego Laínez a Jimena cuando recita el romance en sus *Mocedades…*). Se acoge a la autoridad de Casalduero, que "pudo ver un simbolismo de tipo freudiano, *expresión invertida de deseos sexuales*"[139], y de Montaner

[138] <<Día era de los Reyes>>

[139] Joaquín Casalduero, "Primera comedia de las *Mocedades del Cid*". En *Estudios sobre el teatro español*, 64 – 87, 3ª ed., Madrid, Gredos, 1972, pp. 83 – 84.

Frutos[140], que pensaba lo mismo. Montgomery concluye que "para ella, así como para él, los relatos implican la necesidad de un rito de pasaje. Todo induce a creer que en su papel de figura principal de una leyenda heredada, Jimena se ve expuesta a la violencia ritual, *reducida en el siglo XVI al nivel de la imaginación*." Sigue, con esto, a Freud en el traicionero paso que hizo de la Teoría de la Seducción a la Teoría del Deseo.

[140] Alberto Montaner Frutos, "Las quejas de doña Jimena: formación y desarrollo de un tema en la épica y en el romancero". En José Manuel Lucía Megías et al., eds, *Actas: II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, 5 al [9] de Octubre de 1987)*, 2 tomos, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1992, II, pp. 475-507, p. 484.

"Datme a Rodrigo por marido, aquel que mató a mi padre."[141]

Don Fernando no se atrevía a hacer justicia:

Puso el rey barva en onbro, començara de pensare:
--Si a este onbre mato o prendo mis cortes se bolveráne.—[142]

El rey, de que esto oyera, comenzara de hablar:
--¡Oh, válame Dios del cielo! ¡Quiérame Dios consejar!
Si yo prendo o mato al Cid mis cortes se volverán,
Y si no hago justicia mi alma lo pagará.[143]

Esto se corresponde con los vv. 372 – 374 del *Cantar*:

Mucho pessó al rey et començó de fablar:
"En grant coita son mis reinos, Castilla alçárseme ha,
et si se me alçan castellanos, fazerme han mucho mal."

Entonces Jimena, lo mismo que allí, pidió al rey el más raro desagravio. Jimena ha venido al rey a que la ahije, o sea, a que la case. Sus razones son interesadas, de codiciosa, o políticas. Y en uno dice aún que sería "servicio de Dios".

--Diésesmelo por marido aquel que mató al mi padre:

---

[141] *Cantar de las Mocedades de Rodrigo*, v. 378.
[142] <<Rey que non fase justiçia>>
[143] <<Día era de los Reyes>>

el que tanto mal me hizo quiçá algún bien me faráve.—[144]

--Fija soy yo de don Gómez, que en Gormaz condado había,
don Rodrigo de Vivar le mató con valentía;
la menor soy yo de tres hijas que el Conde tenía,
y vengo a os pedir merced que me hagáis en este día,
y es que aquese don Rodrigo por marido os pedía:
terném̃e por bien casada, honrada me contaría,
Que soy cierta que su hacienda ha de ir en mejoría,
Y el mayor en el estado que en la vuestra tierra había.
Haréisme así gran merced, hacerlo vos bien vernía,
Porque es servicio de Dios, y yo le perdonaría
La muerte que dio a mi padre, si él aquello concedía.[145]

--Tente las tus cortes, rey, no te las revuelva nadie;
al Cid que mató a mi padre dámelo tú por igual,
que quien tanto mal me hizo sé que algún bien me hará.[146]

[144] <<Rey que non fase justiçia>>
[145] <<De Rodrigo de Vivar>>
[146] <<Día era de los Reyes>>

Vocea el escándalo general, que la perseguirá por los siglos de los siglos, el rey:

Entonces dijera el rey, bien oiréis lo que dirá:
--Siempre lo oí decir, y agora veo que es verdad,
que el seso de las mujeres que no era natural:
hasta aquí pidió justicia, ya quiere con él casar.[147]

En otro, en cambio, para que no parezca tan indecoroso (y será la versión que recojan Guillén de Castro, o Corneille), es el rey quien propone el curioso matrimonio.

--No haya más la mi Jimena, responde el primer Fernando,
que no verán vuestras cuitas entrañas de piedra y mármol,
si he guardado a Rodrigo para vuestra pro le guardo,
tiempo vendrá que por él convirtáis en gozo el llanto.—[148]

Y cuando se celebren las bodas parecerá bien (lo veremos enseguida) a todos.

VI. 3. 2. e. El Rey cita a Rodrigo

Hacen, en el romance de <<Día era de los Reyes>>, y en el que comienza <<En Burgos está el buen Rey>>, cartas convocando a Rodrigo, y Diego Laínez, cuando las lee, no se fía, y se las esconde a su hijo, e iría en su lugar. El mozo no lo consiente, irá, donde vaya su padre, siempre delante. Repite lo que cuentan los vv. 383 – 403 del *Cantar*.

[147] <<Día era de los Reyes>>
[148] <<Sentado está el señor Rey>>

En <<Cabalga Diego Laínez>>[149] éste va con "trezientos hijos dalgo" "al buen Rey besar la mano". Todos van muy bien vestidos menos Rodrigo, "el soberuio Castellano", que llega guerrero. Viéndolo entrar en Burgos "los que vienen con el Rey / entre sí van razonando, / vnos lo dizen de quedo, / otros lo van preguntando. Aquí viene entre esta gente / quien mató al Conde Loçano…" Rodrigo, "como lo oyera" los mira "en hito" y los desafía. "Todos responden a vna, / demándetelo el diablo." Los trescientos "se apearon juntos / para al Rey besar la mano, / Rodrigo se quedó solo / encima de su cauallo". Su padre, entonces, le mandó que hiciese como ellos, y Rodrigo obedeció, pero con "el estoque" asustó al Rey, y éste le "dixo, como turbado: / Quítate Rodrigo allá. / quítateme allá, diablo, / que tienes el gesto de home, / y los fechos de León brauo." Rodrigo, a eso, pidió el caballo y habló "contra el Rey" con palabras famosas que repitió contra otro rey en otro romance: "Por besar mano de Rey / no me tengo por honrado, / porque la besó mi padre / me tengo por afrentado." Hasta aquí sigue lo del *Cantar* (vv. 404 – 431). Cambia que en el romance se vuelven todos hacia Vivar en traje marcial, y en el *Cantar* don Fernando casa muy deprisa a Rodrigo con Jimena.

[149] Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Rodríguez-Moñino (1973: 129 – 130, nº 5).

VI. 3. 2. f. La boda

En <<De Rodrigo de Vivar>> sí acude Rodrigo más tranquilo. Y acepta muy conforme la proposición. Don Fernando aumentó mucho a su capitán, y lo amó:

El Rey salió a recibirlo, que muy mucho lo quería:
Díjole el Rey: --Don Rodrigo, agradézcoos la venida,
que aquesa Jimena Gómez por marido a vos pedía,
y la muerte de su padre perdonada os la tenía:
yo vos ruego que lo hagáis, d'ello gran placer habría;

hacervos he gran merced, muchas tierras os daría.
--Pláceme, Rey mi señor, don Rodrigo respondía,
en esto y en todo aquello que tu voluntad sería.—
El Rey se lo agradeció; desposados los había
el obispo de Palencia, y el Rey dádole había
a Rodrigo de Vivar mucho más que antes tenía,
y amóle en su corazón, que todo lo merecía.

<<A Ximena, y a Rodrigo>>[150] cuenta las bodas, que pusieron fin a la rencilla que enfrentaba a las dos familias. ¡Y estuvo el alcalde de la leyenda, su abuelo!

A Ximena y a Rodrigo prendó el Rey palabra, y mano
de juntarlos para en vno en presencia de Layn Caluo.
Las enemistades viejas con amor las confirmaron…

El Rey dotó al Cid, Rodrigo se vistió de novio, y Ximena de novia, riquísimos ambos, y en el "patio", "donde el Rey, Obispo, y grandes / en pie estauan aguardando", se dieron "la mano, y abraço", y

[150] Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid* . En Rodríguez-Moñino (1973: 134 – 135, nº 5).

...el Cid mirando a la nouia le dixo todo turbado:
--Maté a tu padre, Ximena, pero no a desaguisado,
matéle de hombre a hombre para vengar el mi agrauio.
Maté hombre, y hombre doy, aquí estoy a tu mandado,
y en lugar del muerto padre cobraste marido honrado.—
A todos pareció bien, su discreción alabaron,
y así se hicieron las bodas de Rodrigo el castellano.

Ahí estaba la explicación, que "todos" aprobaron: a padre muerto, marido puesto: casándose con Jimena le compensaba su pérdida.

<<A su palacio de Burgos>>[151] dice la salida de la iglesia, el convite (la tornaboda), y las fiestas y teatros que la celebraban. El rey llevaba de la mano, "trabándola", a Jimena.

Por las rejas y ventanas arrojaban trigo tanto,
que el Rey llevaba en la gorra, como era ancha, un gran puñado,
y a la homildosa Jimena se le metían mil granos,
por la marquesota, al cuello, y el Rey se los va sacando.

Suero le envidió la oportunidad…

<<Domingo por la mañana>>[152] se demora en el traje de Rodrigo ("¡Oh qué galán que salió!"), y en un punto por el que pasa como de puntillas: "*un collar de piedras y oro / que al muerto suegro sirvió*".

VI. 3. 2. g. Trabajos

<<De Rodrigo de Vivar>> trae el voto. Deja a la novensana con su madre, y repite el juramento del *Cantar* (aunque lo recuerda mal):

[151] *Romancero general*. En Durán (1945: 487, nº 740).
[152] *Romancero general*. En Durán (1945: 487, nº 741).

Despidiérase del Rey, para Vivar se volvía,
consigo lleva su esposa, su madre la recibía:
Rodrigo se la encomienda como a su persona misma;
prometió como quien era que a ella no llegaría
hasta que las cinco huestes de los moros no vencía.

Los romances, puesto que refieren episodios sueltos, cuentan esta o aquella hazaña de Rodrigo, sin relacionarlas con los trabajos que se ha impuesto (de hecho, casi todos ignoran esto). Van sus hazañas más repetidas:

Rodrigo, "moço es de pocos días, / los veynte años no ha cumplido", cuando peleó contra cinco reyes moros que corrían Montesdoca, los "prendió", y en Vivar "entrególos a su madre". Después los soltó, y fueron sus vasallos.[153] Y le pagaron parias, y lo apellidaron "el Cid".[154]

Cuando entró el rey Fernando Coimbra, después de siete años que la tenía sitiada, socorrido por Santiago jinete, en su mezquita, iglesia nueva de Santa María, armó caballero a Rodrigo, ciñéndole la espada, besándole en la boca. "La Reina le dio el cauallo, / y Doña Vrraca la Infanta / las espuelas le ha calçado."[155]

Enrique el Emperador, el Papa Víctor y "muchos reyes" apretaron a nuestro rey Fernando para que pagase tributo. Fernando nombró a Rodrigo capitán general, "pasaron los puertos de Aspa", derrotaron a "Remon Conde de Saboya", que dio a su hija a cambio de su libertad, y metió miedo a sus poderosos enemigos, que renunciaron a lo que pensaban que se les debía.[156]

---

[153] <<Reyes Moros en Castilla>>. Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Rodríguez Moñino (1973: 131 – 132, nº 8).
[154] <<En Çamora está Rodrigo>>. Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Rodríguez Moñino (1973: 140 – 141, nº 15).
[155] <<Cercada tiene Coimbra>>. Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Rodríguez Moñino (136 – 137, nº 13).
[156] <<La silla del buen Sant Pedro>>. Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Rodríguez Moñino (1973: 138 – 139, nº 14).

En <<Ya se parte Don Rodrigo>>[157] y en <<Celebradas ya las bodas>>[158] se relata cómo Rodrigo iba romero a Santiago cuando le sucedió lo del gafo, que era Lázaro disfrazado.

El duelo de Rodrigo con Martín González, representante de Ramiro de Aragón, que se disputaba Calahorra con Fernando, viene en <<Sobre Calahorra esa villa>>[159].

En la Extremadura castellana, entre San Esteban de Gormaz y Atienza, Rodrigo hizo escabechina entre los moros que la corrían.[160]

VI. 3. 2. h. La malcasada

Nada más terminar las bodas Rodrigo quiso irse peregrino a Santiago:

Celebradas ya las bodas *a do la Corte jazía,*
de Rodrigo con Ximena *a quien tanto bien quería.*
El Cid pide al Rey licencia *para yr en romería,*
al Apóstol Sanctiago *porque ansí lo prometía…*

Rodrigo "despidióse de Ximena / a su madre la daría". Le pasó lo del gafo, San Lázaro transformado.[161]

"Al arma, al arma, sonaban / los pífaros y tambores…" Otra vez salía el Cid, y Jimena repetía un pareado: "Rey de mi alma, y d'esta tierra conde, / ¿Por qué me dejas? ¿Dónde vas?

[157] Lorenzo de Sepúlveda, *Romances nuevamente sacados* (Amberes, 1551). En Durán (1945: 487 – 488, nº 743).
[158] Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Rodríguez Moñino (1973: 135 – 136, nº 12).
[159] Lorenzo de Sepúlveda, *Romances nuevamente sacados* (Amberes, 1551). En Durán (1945: 489, nº 744).
[160] <<Muy grandes huestes de moros>>. Lorenzo de Sepúlveda, *Romances nuevamente sacados* (Amberes, 1551). En Durán (1945: 490 – 491, nº 748).

[161] <<Celebradas ya las bodas>>. Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Rodríguez-Moñino (1973: 135 - 136, nº 12).

¿Adónde?"[162] Rodrigo parece el Rubio Aquiles, quitándose disparado del gineceo.

Entre romerías y batallitas Rodrigo desatendía a su esposa. En <<Espántame, mi Rodrigo>>[163] Jimena pregunta, celosa, a su marido el motivo de sus ausencias. "Yo no sé qué desengaño / aquestas cosas os muestra, / o por qué ansí me tratáis, / si no es que queréis que muera." "Por dicha, *¿qué veis en mí / que a dejarme ansí os convenza?*"

En otra "sobremesa" Jimena, "triste, quejosa y corrida" lamenta que su "marido" "haya dado / en despreciar su compaña / por preciarse de soldado". Envidiaba a "la dama cortesana" y a "la aldeana", mejor casadas que ella, y "sospechaba que el enojo / del muerto conde Lozano / vengaba de nuevo en ella, / aunque estaba bien vengado". ¿Era, pues, un odio sostenido hacia los Gómez? Por fin el Cid "le jura de no volver / más al fronterizo campo, / y vivir gozando en ella / y de su noble condado."[164]

Una vez por lo menos sí conoció Rodrigo a su mujer. "En los solares de Burgos / a su Rodrigo esperando, / tan en cinta está Ximena / que muy cedo aguarda el parto." Ya ha "escripto / mil quexas a su velado", y ahora dirige sus protestas al rey don Fernando. "…la vuessa sierua Ximena, / fija del Conde Loçano, / a quien vos marido distes / bien ansí como burlando" le tiene "mal talante", "que ley de Dios vos otorga / que podáys en tiempos tantos, / quanto ha que lidiáys en lides / descasar a los casados…"

---

[162] <<Al arma, al arma, sonaban>>. *Romancero general*. En Durán (1945: 489 – 490, nº 745).
[163] *Romancero general*. En Durán (1945: 490, nº 747).
[164] <<La noble Jimena Gómez>>. *Romancero general*. En Durán (1945: 490, nº 746).

...y que de noche y de día le traygáys atrayllado,
sin soltalle para mí sino vna vez en el año,
y essa, que me lo soltáys, fasta los pies del cauallo,
tan teñido en sangre viene que pone pauor mirallo,
y a penas is braçoz toca, quando se duerme en mis braços,
y en sueños gime, y forceja y cuyda que está lidiando,
y a penas el alba rompe quando lo están acuciando,
las Esculcas, y Adalises para que se buelua al campo,
llorando vos le pedí y en mi soledad cuydando,
de cobrar padre, y marido, ni vno tengo, ni otro alcanço...

Y advertía que entraba en los nueve meses, "y me podrán empecer / las lágrimas que derramo, / non permitáys que mal logre / prendas del mejor vassallo…"[165]

El rey contestó a Jimena sus "despachos". No creía lo que decía, "que non vos suelto el marido / sino vna vez en el año, / y que quando vos le suelto / en lugar de falagaruos, / en vuessos braços se duerme / como viene tan cansado", que si no no la tendría "en cinta": "pero si os tiene señora / con el brial leuantado, / non se ha dormido en el lecho / si espera en vos mayorazgo, / y si en el parto primero / vn marido os ha faltado, / no importa, que os sobra vn Rey / que os fará cien mil regalos, / non le escriuades que venga, / porque, aunque esté a vuestro lado, / en oyendo el atambor / será forçoso dexarvos…" De todos modos, prometía "a lo que parierdes" "buen aguinaldo".[166]

"Salió a Missa de parida[167] / a San Ysidro en León, / la noble Ximena Gómez / muger del Cid Campeador…", y sólo tuvo la compañía (fue su "bracero") del Rey Fernando.

---

[165] <<En los solares de Burgos>> Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Rodríguez-Moñino (1973: 141 - 142, nº 16).
[166] <<Pidiendo las diez del día>>. Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Rodríguez-Moñino (1973: 142 - 143, nº 17).
[167] Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid*. En Rodríguez-Moñino (1973: 143 – 144, nº 18).

Vio, en fin, poquísimo (y flojeaba), Jimena a Rodrigo en los primeros tiempos de su matrimonio, y ni siquiera lo tuvo a su lado cuando le parió la primera criatura.

VI. 4. Guillén de Castro y Pierre Corneille: *Mocedades* teatrales

A una la hacen espejo del "drama heroico", o "histórico nacional"; a la otra, flor temprana de la tragedia clásica francesa. Algo tuvieron de eso; mucho, de otras muchas cosas. Guillén de Castro, en *Las mocedades del Cid*, como luego Corneille, en *Le Cid*, echaron a perder lo que revelaba el *Cantar*, desconocieron el mito, y lo convirtieron en simples comedias, en comedias simples.

VI. 4. 1. Guillén de Castro: *Las mocedades del Cid*

VI. 4. 1. a. Introducción

El año 1618 Guillén de Castro publicó en Valencia la "primera parte" de sus comedias. Fueron doce. Una era la "comedia primera" de *Las mocedades del Cid* (la continuaban sus "hazañas"). Pudo haberla compuesto entre 1605 y 1615 (Arata, 1996: xxxii – xxxiii). Guillén de Castro había pertenecido a la Academia de los Nocturnos de Valencia, y en 1616 fundó, y presidió, la de los Montañeses del Parnaso. Huyendo de humedades (García Lorenzo, 1984: 14), o detrás de "mejor fortuna en la festiva corte de Felipe III", abandonó su cuna y escuela y se mudó "a Madrid, donde le esperaba la amistad de Lope de Vega, la protección de la Casa de Osuna y un mercado teatral mucho más boyante que el valenciano" (Arata, 1996: xxxi – xxxii).

En *Las mocedades del Cid* Guillén de Castro refunde y dramatiza una serie de romances[168] que trataban del héroe[169], recurre a la *Crónica particular* y a la *Crónica ocampiana* "para armonizar y estructurar los diferentes segmentos de la intriga, estableciendo nexos causales entre episodio y episodio, y dando a toda la construcción un soporte de coherencia histórica", y "en dos casos (…) remite directamente, y sin que se puedan encontrar intermediarios, al texto del *Cantar de Rodrigo*, el poema del siglo XIV" (Arata, 1996: xlix). Dos comedias, una de ellas perdida, y de autor desconocido, habían contado ya las *juvenilia* del héroe. La que tenemos aún, la llamada *Segunda parte de los hechos del Cid*, debió de escribirse entre 1575 y 1580, y fue publicada en 1603, atribuida a Lope de Vega. Su construcción es tan "rudimentaria" que "si Guillén de Castro

[168] Arata (1996: xlvi) cuenta doce; García Lorenzo (1984: 25 – 26), catorce.
[169] Menéndez Pidal (1959: 192) definió a la comedia como "Romancero del Cid puesto en acción".

llegó a conocer[la] (…) es evidente que representó para él un ejemplo negativo que había que superar radicalmente" (Arata, 1996: xliv – xlv).

En 1618 Guillén de Castro sacó con su dinero de la imprenta "mil cuerpos" del libro de la *Primera Parte* de sus comedias (Arata, 1996: lxix, n. 43), y hubo una segunda edición en 1621. "Nada sabemos de las primeras puestas en escena (…) ni de cómo fue recibida por el público de la época." Seguiría, cabe pensar, la carrera de otras piezas (Arata, 1996: lxx). Ahora bien, "la fortuna crítica de *Las mocedades del Cid* dará un giro imprevisto y sensacional a comienzos de 1637", cuando Pierre Corneille estrena en París su refundición de la comedia del valenciano, *Le Cid* (Arata, 1996: lxix). Desde entonces, las dos obras impusieron su versión de la historia, echando tierra sobre las más antiguas, y fueron las preferidas del romanticismo.

VI. 4. 1. b. La comedia, contada

La portada de la primera edición de *Las modedades del Cid, comedia primera*, de Guillem de Castro, da el reparto de "los que hablan en ella" y nombra seguidos y con estas palabras a los que más importan aquí:

> ...
> *Diego Laínez padre del Cid.*
> *Rodrigo, el Cid.*
> *El Conde Loçano.*
> *Ximena Gómez hija del Conde.*

El Cid, desde el título, es la persona principal de la comedia, y es muy natural que Diego Laínez aparezca como "padre del Cid". En cambio Jimena sale cosida a su apellido (es decir, el de su padre) y a su parte de hija del Conde Lozano.

El autor pone enseguida a Diego Laínez, ya en la primera acotación del Acto primero, "de barba blanca" (igualándolo en esto al rey don Fernando) y "decrépito" encima.

> *--Rodrigo, ¿queréys ser Cavallero?*

--Sí, quiero.
--Pues Dios os haga buen Cavallero.
Rodrigo, ¿queréys ser Cavallero?
--Sí, quiero.
-- Pues Dios os haga buen Cavallero.
Rodrigo, ¿queréys ser Cavallero?
--Sí, quiero.
--Pues Dios os haga buen Cavallero.

Delante del altar de Santiago, el "Santo Patrón de España" (I, 37), con esto (I, 41 – 49) y otras cosas que ordena la ceremonia Rodrigo es armado caballero por el rey don Fernando. Lo apadrinan el príncipe don Sancho y la Reina. Doña Urraca, la infanta, le calza las espuelas doradas.[170] Empieza, pues, la comedia, como Caballero.[171]

El rey le da su espada, con la cual ha vencido "cinco batallas campales" (I, 50 – 51), pero Rodrigo la apartará, no la usará hasta haber, como su señor, "vencido / cinco campales batallas". Más adelante repetirá su decisión ante sus hermanos: "otra vez juro y prometo / de no ceñirme su espada, / que colgada aquí estará / (...) hasta que llegue a vencer / cinco batallas campales"[172] (I, 325 – 331). Tanto en el cantar como en el romancero Rodrigo jura que no tocará a su esposa hasta que no termine los cinco trabajos que se ha puesto. Colgarse del cinto, por lo tanto, la espada de don Fernando vale aquí yacer con doña Jimena.

---

[170] El amor de doña Urraca por Rodrigo, y los celos que van y vienen entre ella y Jimena, los quito, porque no tocan en mi historia, aunque sí en las mocedades de Rodrigo, según recordaba, como hemos visto, el perdido *Cantar del Cerco de Zamora*, donde Rodrigo cuenta que se criaron juntos él y la infanta.

[171] Como señala Arata (1996: 3 – 4, nota a los vv. 16 – 129), el valenciano invierte en esto el orden de la mayoría de las fuentes: "según las crónicas la investidura era el episodio que ponía el sello a las aventuras juveniles de Rodrigo".

[172] En esto sigue a Jiménez de Ayllón, *Los famosos hechos del Cid*. Arata (1996: 6, nota al v. 66).

Urraca: *Qué te parece, Ximena,*
de Rodrigo?
Ximena: *Que es* galán.

(I, 16 – 17)

Don Sancho lo llama "*galán*, fuerte y lucido" (I, 27). El Rey, "robusto" y "bien hecho" (I, 33). El conde Lozano y Peransules lo juzgan bravo ((I, 122 y 124).

Entre Urraca y Jimena, sus dos enamoradas, lo resumirán después:

Urraca: *Será un bravo Cavallero,*
galán*, bizarro y valiente.*
Ximena: *Luze en él gallardamente*
entre lo hermoso y lo fiero.

(I, 590 – 593)

Caballero y galán: ahí va dicho, cifrado, este Rodrigo compuesto de antiguo héroe épico y moderno chico de comedia.

Ha muerto el antiguo ayo del príncipe don Sancho, y el rey le pone uno nuevo, Diego Laínez, contrariando mucho al Conde Lozano de Orgaz[173]. Éste, resentido, dice que "el viejo Diego Laínez / con el peso de los años / caduca ya…" (I, 186 – 188) El padre de Rodrigo apoda al conde con su apellido: "Nunca, Conde, / anduvistes tan loçano" (I, 199 – 200). El Conde Lozano remata el debate dándole "una bofetada" al anciano. Diego Laínez la ha sentido en lo que más le toca: "¡Ay, viejo desdichado!" (I, 227) Quedaba "sin honra" (I, 256), inmovilizado, doblado, y repitiéndose:

--*Y yo me iré, si es que puedo,*

[173] Orgaz por Gormaz. Es equivocación en la que sigue al romance <<Cuando Diego Laínez>>. Arata (1996: 6, nota al v. 130).

tropeçando en cada paso
con la carga de la afrenta
sobre el peso de los años,
donde mis agravios llore
hasta vengar mis agravios.

(I, 260 - 265)

Primero se querella ante don Fernando: "Mal parece un afrentado / en presencia de su Rey. / (...) ¡Ay, sangre que honró a Castilla!" (I, 267 – 268; 270) Pero el Conde Lozano era "poderoso" (I, 274) y el Rey no podía aventurar sus "Reynos" y sus "vasallos" (I, 277) prendiéndolo, así que intentó, asegurando "el secreto" del manotazo (I, 288), dar satisfacción suficiente a Diego Laínez. Éste no se conformó. "Sale DIEGO LAÍNEZ con *el báculo partido en dos partes*." Sus tres hijos lo miran extrañados:

Hernán: *¡Padre!*
Bermudo: *¡Señor!*
Rodrigo: *¿Qué tienes?*
Diego L. --*No tengo honor.*—Aparte.
¡Hijos!...

(I, 334 – 337)

Rodrigo sospechó, aparte: "De honra son estos enojos. / Vertiendo sangre los ojos... / con el báculo partido..." (I, 339 – 341)

Diego Laínez tomó la espada de Mudarra, el vengador de sus hermanos, los Siete Infantes de Lara, y probó a sus hijos, mordiéndoles "un dedo de la mano fuertemente". El más bravo fue Rodrigo, y ganó la bendición de su padre, y conoció la bofetada que había recibido del Conde Lozano.

Rodrigo vacila algunos versos (I, 518 – 533). Él, que quería mezclarse con Jimena, tiene ahora que matar a su padre. Pero enseguida se corrige: "Razón es que sacuda / de amor el

yugo, y la cerviz esenta / *acuda a lo que soy*...” (I, 536 – 537) Otra vez dudará y se resolverá (I, 734 – 741).

El Conde Lozano ya ha despreciado a Diego Laínez, y tendrá en muy poco a sus tres hijos: “y ¿han de competir conmigo / *y caduco, y tres rapazes*?” (I, 668 – 669) Y a Rodrigo, cuando lo reta en su casa, le dice: “Quita, *rapaz*; ¿puede ser? / Vete, *novel* Cavallero, / vete y *aprende primero* / a pelear y a vencer...” (I, 774 – 777) Tenía Rodrigo aún “*la leche en los labios*” (I, 785). Éste le respondió: “En ti quiero començar / a pelear, y aprender...” (I, 786 – 787)

Rodrigo: *Qualquier sombra desta casa*
es sagrado para ti...
Ximena: ¿Contra mi padre, Señor?
Rodrigo: *...y assí no te mato agora.*
Ximena: ¡Oye!
Rodrigo: *¡Perdonad, Señora,*
que soy hijo de mi honor*!*
¡Sígueme, Conde!
Conde. Rapaz
con sobervia de gigante,
mataréte *si delante*
te me pones; vete en paz.
Vete, vete, si no quiés
que como en cierta ocasión
di a tu padre un bofetón,
te dé a ti mil puntapiés.

(I, 800- 813)

El Conde Lozano es Goliat, y Rodrigo David. El Conde Lozano es *il Capitano* fanfarrón de la *commedia dell’arte*. En fin, se entraron acuchillando, y Rodrigo mató al padre de su amiga.

El segundo acto empieza con “ruïdo, grita y lloro” (II, 866), que “un rapaz / ha muerto al Conde de Orgaz” (II, 875 – 876). “Salen por una puerta XIMENA GÓMEZ, y por otra DIEGO LAÍNEZ, ella con un pañuelo lleno de sangre y él

teñido en sangre el carrillo." La acotación resume iconográficamente la afrenta del Viejo y la queja de Jimena, que pide justicia al Rey (II, 890). *"¡Señor, mi padre he perdido!"* (II, 906), dice, y acusa "al matador" (II, 1020), pero muy dividida, pues "la mitad de mi vida / ha muerto la otra mitad" (II, 1085 – 1086), sólo porque "*es de mi padre el decoro*" (II, 1097). Su *parte* es la de perseguidora suya, pues no puede matarlo (II, 1179 – 1181). A Rodrigo le parece Jimena ahora "terrible", y teme que lo aborrezca (II, 1192 – 1193). Sin embargo, ella le confiesa que "no es posible, / que predominas en mi estrella" (II, 1193 – 1194).

En fin, Rodrigo pagó bien a su padre el ser que le debía ("Toca las blancas canas que me honraste, / llega la tierna boca a la mexilla / donde la mancha de mi honor quitaste." [II, 1238 – 1241]), y podía salir a su primera campaña, contra "moros fronterizos arrogantes (II, 1261). Urraca, viéndolo partir, le dice: *"Galán vienes, bravo vas..."* (II, 1375), epitomando de nuevo su doble condición. Salió, pues, e hizo vasallos suyos a cuatro reyes moros (II, 1639 – 1640). Fue, contra el Conde, Héctor, Roldán (II, 888 – 889), y ahora era, para los moros, *"el Español"* (II, 1661), *"el Mió Cide"* (II, 1694), y para su señor, el Rey, *"famoso Godo"* (II, 1687), restaurador, en definitiva, de la patria católica. Ahí "sale Jimena Gómez, enlutada, con quatro Escuderos, también enlutados, con sus lobas", a cantar "sus quexas" (II, 1727): "él arrastrando banderas / y yo lutos arrastrando / (...) / él soberbio, yo encogida" (II, 1765 – 1766; 1769). El Rey, entonces, manda que se levante, que no llore tanto (II, 1778), "*que podrá ser que algún día / troquéys en plazer el llanto, / y si he guardado a Rodrigo, / quiçá para vos lo guardo*" (II, 1781 – 1784). Urraca, aparte, ha notado algo: "Tiernamente se han mirado; / no le ha cubierto hasta el alma / a Ximena el luto largo..." (II, 1808 – 1810) Fin del acto segundo.

Otra vez venía Ximena a importunar al rey: "Tiene del Conde Loçano / la arrogancia y la impaciencia. / Siempre la tengo a mis pies / descompuesta y querellosa" (III, 1935 – 1938). Pero doña Urraca había enterado a Arias González: "Ximena y él se han querido, / y después del Conde muerto / se adoran" (III, 1865 – 1867). Y éste se lo chivó al Rey, y pensó

que “el tratar el casamiento / de Rodrigo con Ximena / será alivio de su pena” (III, 1953 – 1955). A don Fernando ya se le había pasado por la cabeza: “Yo estuve en tu pensamiento, / pero no lo osé intentar / por no crecer su disgusto” (III, 1956 – 1958). Habría que “averiguallo en su pecho” (III, 1964) y hacer “una prueva bastante” (III, 1966).

Volvió, dale, Ximena, con un romance prestado, el de doña Lambra (III, 1973 – 1996):

--Cada día que amanece,
veo quien mató a mi padre,
cavallero en mi cavallo,
y en su mano un gavilán.
A mi casa de plazer,
donde alivio mi pesar,
curioso, libre y ligero,
mira, escucha, viene, y va,
y por hazerme despecho
dispara a mi palomar
(...)
mátame mis palomicas
criadas y por criar;
la sangre que sale de ellas
me ha salpicado el brial.
(...)
Rey que no haze justicia
no devría de reynar,
ni pasear en cavallo,
ni con la Reyna folgar.

Guillén de Castro rebaja la punta del romance que copia tal cual. Hace que Diego Laínez desdiga a Jimena: “Perdonad, gentil Señora, (…) / que lo que agora dijiste / sospecho que lo soñáis… / (…) / lo habréis soñado esta noche, / y se os figura verdad…” (III, 1999 – 2006) No podía ser verdadera su rima, sería sueño, el fruto de “alucinaciones oníricas”, “delirio” (Arata, 1996: 81, nota a los vv. 1973 – 1997), “que Rodrigo ha muchos días / Señora, que ausente está”, peregrino de Santiago

(III, 2007 – 2010). Jimena, en efecto, nos confirma (a nosotros, que oímos su aparte, pronunciado entre paréntesis) que miente: "Antes que se fuese ha sido. / (Si podré disimular…) / Ya en mi ofensa, que estoy loca / sólo falta que digáis" (III, 2013 – 2016). Y queda disculpado el Rodrigo bestial, violador incontinente, de algunos romances.

Para probarla, el Rey, con los suyos, arregló que le dijesen que Rodrigo, durante su romería, había perdido la vida luchando con quinientos moros. Jimena desmayó, y cuando le descubrieron la trampa (y su amor), "turbada y corrida" (III, 2053) disimuló aprisa. Aparte, caviló: "Bolveré por mi opinión... / Ya sé el cómo. (...) ¡Ay, honor, cuánto me cuestas!" (III, 2055 - 2057) Pidió que hicieran "públicos pregones" (III, 2071) y...

--*...que quien me dé la cabeça*
de Rodrigo de Bivar,
le daré, con quanta hazienda
tiene la Casa de Orgaz,
mi persona, si la suya
me igualare en calidad.

(III, 2077 – 2082)

Rodrigo socorrió a un gafo. Era Lázaro, patrón de leprosos, y, para premiar su buena obra, lo alentó por las espaldas, encendiéndolo, tocándolo (III, 2309): era gracia por la cual, cuando se viera en un aprieto, el *"gran Capitán Cristiano"* (III, 2303), que desde ahora lo era, según lo había titulado el santo, se acaloraría, volviéndose invencible.

Fernando se disputaba Calahorra con el rey de Aragón. Encargaría "...al Mió Cid, al mi Rodrigo / (...) esta jornada" (III, 1827 – 1928). Sería su segunda faena. El campeón maño fue don Martín González, "un gigante / en fuerças y en proporción, / un Rodamante, un Milón, / un Alcides, un Adlante" (III, 2395 – 2398). El Cid iba a ser su *"David"* (III, 2418). Don Martín apartaría a Calahorra para su señor, pero además exigía, si derrotaba a Rodrigo, que Jimena cumpliera su palabra publicada y se diese a él. El grandullón dictó una carta: "El luto dexa,

Ximena, / ponte vestidos de bodas...” (III, 2695 – 2696), y Jimena acudió a esperar el resultado del duelo “vestida de gala”. La procesión iba por dentro: “¡Cielo! ¿Si podré fingir?...” (III, 2895) Entró un criado con recado: le traían la cabeza de Rodrigo.

--¡A bozes quiero dezillo,
que quiero que el mundo entienda
quánto me cuesta el ser noble,
y quánto el honor me cuesta!
De Rodrigo de Bivar
adoré siempre las prendas,
y por cumplir con las leyes
--¡que nunca el mundo tuviera*!—*
procuré la muerte suya...

(III, 2931 – 2939)

Era, de nuevo, truco, broma pesadísima: salió Rodrigo, dijo que dejaba la cabeza de Martín González ensartada en su lanza, “allí fuera” (III, 1976), y añadió:

--Y pues ella en sus pregones
no dixo biva, ni muerta,
ni cortada, pues le doy
de Rodrigo la cabeça,
ya me deve el ser mi esposa...

(III. 2979 – 2983)

Jimena calló, impedida por “la vergüenza” (III, 2990), pero luego luego, animada por varios principales, se la sacudió: “*Haré lo que el cielo ordena*” (III, 2994).

Rodrigo: *¡Dicha grande! ¡Soy tu esposo!*
Ximena: *¡Y yo tuya!*

(III, 2994 – 2995)

Los desposaría, "esta noche mesma" (III, 2998) el obispo de Placencia, y sería su padrino el príncipe don Sancho. Rodrigo despidió la comedia con éstas:

--Y acaben de esta manera
las MOCEDADES DEL CID,
y las bodas de Ximena.

(III, 3002 – 3004)

VI. 4. 1. c. Consideraciones

Caracterización de Rodrigo

¿Qué cosas es este Rodrigo de Guillén de Castro? ¿Qué cosas, sobre todo, ha dejado de ser?

Armado caballero desde la primera escena, se empeñará en merecer la espada del rey que lo acompaña. Tiene aspecto mezclado (una y otra vez se dice) de "galán" y "bravo" (II, 1375). Pero es, todavía, mera apariencia. El Conde Lozano, soberbioso, lo menosprecia, juzgándolo verde, "rapaz", "novel Cavallero", aprendiz, un mamón (I, 774 – 777; 785; 806). Sin embargo, viéndolo luchar contra él lo compararán con Héctor y Roldán (II, 888 – 889). Cuando se estrene en el campo ganará, de sus enemigos moros, el sobrenombre famoso de *"el Mió Cide"* (II, 1694) y el nuevo, patriotero, de *"el Español"* (II, 1661), y tras su victorioso regreso su señor, el Rey, lo proclamará *"famoso Godo"* (II, 1687), alistándolo a la raza prestigiosa anterior a la "caída" y "desgracia" que trajo la conquista. A la otra, frente a Martín González, "un gigante / en fuerças y en proporción, / un Rodamante, un Milón, / un Alcides, un Adlante" (III, 2395 – 2398) el Cid hará a *"David"* (III, 2418). Lo completará San Lázaro, animándolo y titulándolo *"gran Capitán Cristiano"* (III, 2303).

Es, entonces, Rodrigo, juntados en uno, héroe épico, caballero cortesano, galán de comedia (Egido, 1996: xvii; García Lorenzo, 1984: 27), y además pío, "*David español*, o

galán divino", un "*Cid contrarreformista*" de comedia de santos[174]: en fin, "la figura mítica, compensatoria y harto incoherente del *caballero perfecto*"[175].

Y desde luego ya no está, lo han quitado de en medio, que amoscaba y dejaba perplejos a los remilgados, el Rodrigo salvaje, primitivo, prehistórico, mítico, del *Cantar* de sus mocedades.

Linajes

"Honro a mi sangre en Rodrigo" (v. 4). Con estas palabras el Rey don Fernando afirma su parentesco con el muchacho, y hasta se tiene, por ello, en más. Diego Laínez lo ratifica: apela a "la nobleza de una casa / que dio sangre a tantos reyes" (vv. 459 – 460), y después de ver lavada su afrenta saluda a su hijo "como conservador de la nobleza / que ha honrado tantos reyes en Castilla" (vv. 1243 – 1244).

Honor

"Sale Diego Laínez con el báculo partido en dos partes." Trae su padre (el chiste de diván es fácil) su Nombre tachado, su Falo quebrado por "enojos" "de honra" (I, 339), pues lo ha abofeteado el Conde Lozano. Y pasará a su "primero" (v. 464), a su mayor, la vieja espada de Mudarra, gastada en otros desagravios. Con ella lo tiene que reparar. Mas el ofensor es padre de su amiga. "Razón es que sacuda / de amor el yugo, y la cerviz esenta / *acuda a lo que soy*..." (I, 536 – 537) Y ¿qué es Rodrigo? Por encima de todo hijo de su padre, el guardián de su apellido, de su Casa. Irá a la de Jimena, amenazará al Conde:

---

[174] Así viene en el título del artículo de Rusell P. Sebold, <<Un David español, o <<galán divino>>: El *Cid contrarreformista* de Guillén de Castro>>, *Hispanic Studies. Homage to John M. Hill. In Memoriam.* Indiana University, 1968, pp. 217 – 242. Citado en García Lorenzo (1984: 47 – 48, n. 36).

[175] Marc Vitse, en la versión reducida, en castellano, de 1983, p. 534, de *La thèse d'État* (1988). Citado por Arata (1996: lxvi – lxvii).

Ximena: ¡Oye!
Rodrigo: *¡Perdonad, Señora,*
que soy hijo de mi honor*!*

(I, 803- 805)

Saldrá al cabo Jimena con un pañuelo bañado en la sangre caliente del muerto (II, 890), y, apretada por la "*gramática del honor*" que rige el teatro barroco español ("*es de mi padre el decoro*": II, 1097), demandará la muerte de su chico (Arata, 1996: lxiii – lxiv).

Hacen, él y ella, lo que deben. Obligados, se inclinan ante "la fuerza de la sangre" (el título de otra obra de Guillén de Castro), ante la ley "que el cielo ordena" (III, 2994). Sin embargo, éstas atropellan a Amor: "Inhumano quien la hizo y quien la entiende."[176] Sólo los salva la combinación de un motivo folclórico (el del "amante que vuelve y ofrece su propia cabeza a la amada") y "la técnica dramática del *engañar con la verdad*" [177], con lo que consiguen un final feliz, de comedia de capa y espada.

"El problema de Jimena"

En el cuento de la **Gesta de las mocedades de Rodrigo* el "proceder [de Jimena] tenía algo de enigmático, que las diferentes épocas intentaron resolver reconstruyendo, refundición tras refundición, las motivaciones de su comportamiento" (Arata, 1996: lxiii). Si alguna vez hubo una costumbre que forzaba a quien matase a un hombre a casarse con su hija para remendar su orfandad, a finales del siglo XVI ya nadie se acordaba. Había que encontrar otra explicación: que

[176] Guillén de Castro, *El caballero bobo*. Citado en García Lorenzo (1984: 36).
[177] Ver Arata (1996: 84, nota a los vv. 2070 – 2082, y 114, nota a los vv. 2956 – 2986).

se amasen Rodrigo y Jimena *antes* del conflicto que separó a sus padres (Arata, 1996: lxii).

Arata (1996: lxi) apunta que Barbara Matulka[178] y Paul Bénichou[179] dieron "la prioridad" de esta solución al "problema de Jimena"[180] a Jiménez de Ayllón, en su poema *Los famosos y heroicos hechos del invencible y esforzado Caballero, honra y flor de las Españas, el Cid Ruy Díaz de Vivar*, publicado en 1568, y reeditado en 1579 (Arata, 1996: l). Miremos en el lugar pertinente. Ya ha matado Rodrigo al Conde:

> *Quedó su padre [Diego Laínez] dello satisfecho,*
> *y él [Rodrigo], luego de la Corte se ha ausentado*
> *fue puesto por Jimena en todo estrecho,*
> *por ser hija del conde ya nombrado,*
> al Rey se querelló, y, como lo amaba,
> en su rigor con él temporizaba.
>
> (Canto I, octava 33)

Pero aquel "como lo amaba" que Matulka y Bénichou ponían en el corazón de Jimena ¿no se dice más bien del Rey? Era el Rey el que "temporizaba" con Jimena, procurando suavizar "su rigor". Sólo con el tiempo Jimena cambió su "desamor incomparable" por admiración y deseo, pelillos a la mar (Canto I, octava 43)[181]:

> *Tanto pudo el valor inestimable*
> *De don Rodrigo y su altiva fama,*
> *Que, siendo el desamor incomparable*
> *Que le tenía y tuvo aquella dama,*
> *Volvió con rostro alegre y agradable,*
> *Así como al venado suele gama,*
> *De su bondad inmensa compelida,*

[178] *The Cid as a courtly hero: from the <<Amadís>> to Corneille*, Columbia University (Institute of French Studies), s.l., 1928, pp. 39 – 40.
[179] <<Sobre el casamiento del Cid>>, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VIII, (1954), p. 79.
[180] Es el título que Arata da a esta parte de su prólogo.
[181] Viene en Arata (1996: lxi – lxii).

Y aquel rencor de todo punto olvida.

Otro posible antecedente halló Bénichou[182] en la *Historia de España* de Juan de Mariana, publicada en 1591. Allí, en la versión latina, "explicaba que Jimena había querido casarse con Rodrigo porque admiraba su valor ('juvenis, virtutem admirata'), [aunque] ocho años después, en la traducción española, corrige diciendo que la joven 'estaba muy prendada de sus partes'". Veremos que Corneille la cita.

Guillén de Castro inventó que Amor distraía a Rodrigo y Jimena antes de que estorbase su camino lo que sucedió entre sus padres, como creía Menéndez Pidal (1959: 135), o, si no, de todos modos fue su versión la que se impuso.

Hacia el matrimonio

El odio ha herido a dos familias, desordenando el reino. El Rey hará de alcahuete, y buscará el matrimonio de Rodrigo y Jimena, final de comedia con el que consigue restaurar la felicidad particular de los novios y la armonía en la *Res publica*.[183]

No obstante, quedan huellas fosilizadas de explicaciones más antiguas. Cuando el Rey critica la importunidad de Jimena, que le viene detrás con su cabezona querella, su privado, Arias Gonzalo, le dice que la muchacha, con eso, se defiende de "la opinión" maliciosa, pues "no se quieren mal" ella y Rodrigo (III, 1947 – 1950) "o quizá *satisfación / pide*, pidiendo justicia, / y el tratar el casamiento / de Rodrigo con Jimena / será alivio de su

[182] Paul Bénichou, <<El casamiento del Cid>>, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII (1953), pp. 316 – 336, p. 328. Citado en Arata (1996: lxiii).

[183] Arata (1996: lxv) observa en la obra "una radical modernización… (…) El rey Fernando de la comedia, como monarca de un Estado moderno, opera según las nuevas leyes de la ciencia política, esto es, según las normas de la *razón de Estado*. El sintagma era, a comienzos del siglo XVII, un flamante y polémico neologismo, y Guillén de Castro es el primer autor que lo introduce en una obra dramática (v. 293)."

pena" (III, 1951 – 1955). Esa "satisfación" que "pide" le parece a Said Armesto "reflejo tenuísimo de una antigua tradición poética según la cual Jimena pide al Rey la mano de Rodrigo, no por amores, sino en *resarcimiento de su orfandad y para indemnizarse* de la muerte de su padre"[184].

Padres e hijos

En el teatro de Guillén de Castro el Padre (el Viejo), como figura, como parte, bueno o malo, manda, lo ordena todo. El suyo es un "marcado planteamiento *propaterno*" (Arata, 1996: liv, n. 30).

> Frente al modelo de Lope de Vega, la sustancial novedad de las piezas de Guillén de Castro consiste en que padre e hijo no están nunca en contraposición radical. Si hay conflicto, es la voluntad del padre la que se impone rápidamente desde las primeras secuencias, y *es precisamente la obediencia del hijo – y no su rebeldía—la que pone en marcha la mecánica de la peripecia*. (Arata, 1996: liv)

En *Las mocedades del Cid* Rodrigo cumple (aunque lamente una y otra vez su mala pata), y para ocuparse de lo de su buen padre, se desocupa de su amada. Jimena, en las formas, se ajusta asimismo al "decoro" (II, 1097) que toca a su padre, pero finalmente otra cuestión de honor (su promesa de darse a quien le presentase la cabeza de Rodrigo) le permitirá faltarle horriblemente, casándose con quien lo mató. El arreglo resulta muy forzado, y para que el público lo soporte el autor valenciano pinta al Conde Lozano resentido y soberbioso: ni valía para preceptor del príncipe, ni para padre de la novia (Arata, 1996: lx). Además, "caso único, creo, entre todos los padres del teatro de Guillén de Castro, su mirada no se cruzará una sola vez con la de su hija Jimena, y entre ellos no mediará una sola réplica" (Arata, 1996: lix): de haberlos visto juntos en

[184] Citado en Arata (1996: 165, nota al v. 1951).

el escenario, conversando, nos habría costado mucho más disculpar a la niña.

VI. 4. 1. d. Conclusión

Guillén de Castro desarmó el cuento de las *mocedades* de Rodrigo y al volverlo a montar desechó sus partes más necesarias y utilizó piezas extrañas, transformándolo en algo esencialmente distinto: era ahora, y decía, otra historia. Hizo varias cosas con el material heredado, para volverlo tolerable: discurrió que se quisiesen Rodrigo y Jimena antes de que se desastrasen sus padres, creando el debate entre amor y honor que está en la clave del edificio de la obra, y facilitando con ello el final con boda y perdices; desvinculó el voto de Rodrigo de la consumación de su matrimonio con Jimena (aunque Rodrigo sólo se casa con ella después de salir, hecho un hombre, de sus lides campales); ocultó los miedos de Rodrigo, su asco de Jimena o de la *historia* que ella exigía que representase con su querella antigua; disimuló ésta, cambiándola por la promesa de dar su mano al caballero que le trajese la cabeza de Rodrigo, palabra con la que se obligaba a Dios y amortiguaba el escándalo de su casamiento…

VI. 4. 2. *Le Cid*, de Pierre Corneille

VI. 4. 2. a. Fuentes

La afición general a lo español, allí y entonces, y su peso en Ruán (Seguela, 1986: 33 – 34), cuna y hogar de Corneille, junto con el cariño del dramaturgo francés hacia nuestra comedia, lo llevaron hasta *Las mocedades del Cid*. "Según una anécdota que se remonta al siglo XVIII"[185] presentó el texto de Guillén de Castro a Corneille un tal Rodrigue de Châlon, o

[185] Arata (1996: lxx, n. 44). Seguela (1986: 33 – 34) resume las opiniones de los críticos al respecto.

Jalón, secretario de la guardia de la Reina, María de Médicis, que vivía en Ruán, diciéndole:

> *Encontraréis en los Españoles unas trazas que, tratadas con nuestro gusto* y por unas manos como las vuestras, producirán grandes efectos; aprended su lengua, es fácil, yo mismo me ofrezco a enseñaros lo que sé, y hasta que estéis en condiciones de leer por vuestra cuenta, os traduciré algunas páginas de Guillén de Castro.[186]

Aquellas "trazas" de "los Españoles" las trató Corneille siguiendo más su "gusto" propio que el que Châlon llamaba "nuestro" (o sea, el francés de la época), y esa desviación provocó una controversia larga y fecundísima.

Georges de Scudéry, su fiscal más empecinado, acusó a Corneille de que "toda la disposición, escena por escena, y todas las ideas" de *Le Cid* las había plagiado de Guillén de Castro (Arata: 1996: lxx – lxxi). La denuncia fue una de las patas sobre las que se sostenía la *querelle du Cid*. Corneille replicó inmediatamente, a vuelta de correo, con su *lettre apologétique*…:

> Vous m'avez voulu faire passer pour *simple traducteur*, sous ombre de soixante et douze vers que vous marquez sur un ouvrage de deux mille[187], et que ceux qui s'y connaissent n'appelleront jamais de simples traductions; vous avez déclamé contre moi, pour avoir tu le nom de l'auteur espagnol, bien que vous ne l'avez appris que de moi, et que vous sachiez fort bien que je ne l'ai cele à personne, et que même

[186] Arata (1996: lxx, n. 44). Cita y traduce a Georges Couton, ed., Pierre Corneille, *Ouvres complètes*, I, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), París, 1980, p. 1471n.

[187] "Para demostrar lo reducido de su deuda, Corneille adoptó en su edición de 1648 una original solución editorial, poniendo en cursiva todos los alejandrinos que eran traducción del texto español, e insertando al mismo tiempo, en una especie de aparto crítico, los versos correspondientes del original español, doscientos en total…" Arata (1996: lxx – lxxi).

> j'en ai porté l'original en sa langue à Monseigneur le cardinal votre maître et le mien…[188]

Él no había tachado el nombre del autor español, ni había ocultado lo que le debía, y hasta había entregado la comedia de Guillén de Castro, en castellano, a Richelieu, "señor vuestro y mío". Y, sobre todo, en modo alguno era "simple traductor".

Pierre Corneille escribe el *Avertissement* de la edición de 1648 de *Le Cid* con dos propósitos: por un lado, intenta demostrar que era fiel al espíritu de la *Poética* de Aristóteles; por otro, reconoce las fuentes en que ha bebido.

Curiosamente, abre el *Aviso* con la cita, en castellano, de un fragmento que viene muy al caso de la *Historia de España* de Juan de Mariana, Libro IX, V:

> Avía pocos días antes hecho campo con D. Gómez conde de Gormaz. Vencióle, y dióle muerte. Lo que resultó de este caso, fue que casó con doña Ximena, hija y heredera del mismo conde. Ella misma requirió al Rey que se le diesse por marido, ca estaba muy prendada de sus partes, o le castigasse conforme a las leyes, por la muerte que dio a su padre. Hízose el casamiento, que a todos estaba a cuento, con el qual por el gran dote de su esposa, que se allegó al estado que él tenía de su padre, se aumentó en poder y riquezas. (Corneille, 1963: 216. Corrijo la acentuación)

Ahí estaban, entonces, puestos en una "*Historia*", la muerte del conde de Gormaz a manos de Rodrigo, y la demanda de Jimena, que pedía al rey que lo casase con ella, o le diese el castigo que le tocase, y el matrimonio feliz, con que todos engordaban además. Por primera vez se pintaba a Jimena "prendada" de las "partes" de Rodrigo. El valenciano tomó prestada de ahí su historia, dice: "*Voilà ce qu'a prêté l'histoire à D. Guilhem de Castro, que a mis ce fameux événement sur le théâtre avant*

[188] Pierre Corneille, *Lettre apologétique contenant sa réponse aux observations faites par le sieur Scudéri sur* Le Cid (1637). En Corneille (1963: 847).

moi" (Corneille, 1963: 216). En dos ocasiones subraya Corneille la precedencia de Guillén de Castro: algo más adelante trae, para defender el carácter de su Jimena, los versos "du même auteur qui *'la traitée avant moi*, D. Guilhem de Castro, qui, dans une autre comédie qu'il intitule *Engañarse engañando*…": "…el tener / apetitos que vençer, / y ocasiones que dexar / examinan el valor / en la muger…" Aunque también ha leído en "deux chroniques du Cid" que celebró la boda el arzobispo de Sevilla (Corneille, 1963: 216).

Copia luego (Corneille, 1963: 217 – 218) "deux romances espagnoles, que (…) parlent encore plus en sa faveur" (Corneille, 1963: 216), a favor de Jimena, quiere decir:

En el *Romance primero* el Rey compensa a Jimena, su "encomendada", dándole, para que la ampare, el hombre que la ha dejado "huérfana", "niña y de muy poca edade". Era el suyo de "los negocios de honra", que "no pueden disimularse".

Pero yo faré un partido
Con él, que no os esté male,
De tomalle la palabra
Para que con vos se case.

Contenta quedó Ximena,
Con la merced que le faze,
Que quien huérfana la fizo,
Aquese mismo la ampare.

Y el *Romance segundo* cuenta la boda. Las palabras de Rodrigo van al grano:

Maté hombre y hombre doy,
Aquí estoy a tu mandado,
Y en lugar del muerto padre,
Cobraste un marido honrado.

A todos pareció bien,
Su discreción alabaron,

Y así se hizieron las bodas
De Rodrigo el Castellano.

Con enorme tino Corneille conoce el origen de los romances: "Ces sortes de petits poèmes sont comme des originaux décousus de leurs anciennes histoires" (Corneille, 1963: 216).

De todos modos, el normando ocultó en *Le Cid* el contento con que Jimena en el primero, y "todos" en el segundo, dan sus parabienes por el bárbaro matrimonio.

Y ¿qué hizo Corneille con la obra de Guillén de Castro?

Dicho en cinco actos, y no en tres, en versos alejandrinos, y no en los octosílabos de redondillas o romances, constreñido por las reglas aristotélicas, definido, primero, como "tragicomedia", y desde 1648 como "tragedia", y no como "comedia", dicho en francés, y no en castellano, *Le Cid* se aparta, además, de *Las mocedades…* en cuestiones que son aquí fundamentales.

Ya no salen, ni entran, ni hacen, ni dicen, ni soplan, Santiago o Lázaro, lo cual hace que Rodrigo deje de ser el capitán católico semidivino de antes. Aquí servirá sólo a "la ciudad", a "la patria" (y a su padre todavía, y a su padre). Corneille quita la investidura de Rodrigo, con su voto, y todo lo que apunta, en la comedia del valenciano, a la "segunda parte de *Las mocedades del Cid*" o "*de las hazañas del Cid*", que trae lo del cerco de Zamora.

Las demás diferencias las observaremos a continuación, cuando diga el cuento.

VI. 4. 2. b. *Le Cid*, resumido

Entre Rodrigo y un Sancho que ya no es el príncipe don Gómez, conde de Gormaz, ha preferido al primero para su hija Jimena, y está a punto de negociar su matrimonio con su padre,

don Diego. Así, don Gómez[189], con su bofetón envidioso, y don Diego, reclamando a Rodrigo que vengue su afrenta, son Viejos peores que los de la comedia española, pues ambos conocen las inclinaciones amorosas de su hijos, y las embargan con sus humos y honrillas.

El duelo final no enfrenta a Rodrigo al gigante navarro, sino a Sancho, el otro galán, y no mata a su rival, puesto que, más cortés y comedido, levanta la espada después de rendirlo.

Engañada como en la otra, Jimena confiesa su amor por Rodrigo, a quien cree muerto, y se metería monja. Y cuando todo se descubre el rey don Fernando la despreocupa: no tiene de qué avergonzarse, ha salvado su honra, ha cumplido con la sombra de su padre, que la mira "satisfecho" desde su tumba. "Mucho has hecho por él; haz algo por ti ahora." La resolución del desafío ha sido cosa del Cielo, escrita en su estrella: ahora debe obedecer a uno y a otra, y a su señor, su Rey, y casarse con Rodrigo, que al fin y al cabo su padre ya tenía tratado su matrimonio (V. VI, 1870 - 1885).

"*Primero está la patria, la familia después*" (IV, II, 1259). Habla la Infanta, haciendo las veces de Coro. Es que el Cid (desde ahora gasta este sobrenombre, después de derrotar a dos reyes moros que habían metido diez buques en la desembocadura del Guadalquivir) ha salvado "la ciudad" (IV, II, 1230 – 1232) y sostiene el trono (IV, II, 1233). Jimena, entonces, debe dejar de pleitear por su padre. Pero ella no quiere ser "*el salario*" con que el Estado pague los servicios de su campeón. La "*sangre*" puede más, en ella, que "*la ley*". Lo último que dice Jimena es para suplicar al rey, todavía, que no le dé por marido a quien ha matado a su padre (V, VII, 1910 – 1917). Y es don Fernando quien la obliga: "Si difiero la boda, no la quiero romper / y, sin fijar la fecha, de Rodrigo has de ser. / Toma un año, si quieres, para aliviar tu luto" (V, VII, 1923 – 1926). Entre tanto, el Cid seguirá humillando las banderas de los

[189] "capitan de comédie" le decían, en burla, los enemigos de Corneille: "Quand vous m'avez reprochè mes vanités, et nommé le comte de Gormas un capitan de comédie…" Pierre Corneille, *Lettre apologétique contenant sa réponse aux observations faites par le sieur Scudéri sur* Le Cid (1637). En Corneille (1963: 847).

mahometanos en las fronteras. Falta, pues, en Corneille el voto de Rodrigo, y los trabajos se los ha puesto su señor. La obra la concluye don Fernando con estas palabras:

--El tiempo, tu valor, tu rey en tu favor
Trabajan, suavizando ese punto de honor,
Y ha de llegar un día en que en Castilla toda
De Rodrigo y Jimena se celebre la boda.

(V, VII, 1944 – 1945)

Podrá, entonces, aceptar Jimena a Rodrigo por esposo una vez quede aliviada de su luto, y mire las nuevas empresas heroicas de su novio, y se someta a lo que han ordenado el Rey, el Cielo y el destino: todo eso junto suaviza "ese punto de honor" que la mosqueaba.

VI. 4. 2. c. La *querelle du Cid*

Éxito

Fijándose en su "tetralogía clásica" (*Le Cid*, *Horace*, *Cinna* y *Polyeucte*) han hecho a menudo a Pierre Corneille (Ruán, 1606 – París, 1684) *padre* de la tragedia clásica francesa. Sin embargo, *Le Cid* horrorizó a teóricos y prácticos del neoaristotelismo.

Le Cid se estrenó en diciembre de 1636 o enero de 1637 (Seguela, 1986: 25). Y encendió, si no incendió, París. "En marzo (…) el teatro de Marais seguía abarrotado de público que aplaudía febrilmente." El triunfo ganó a su autor un título de nobleza. Llegó lo suyo, como en España, a lexicalizarse.[190] Fue muy editada, traducidísima (Corneille, 1963: 215 – 216) y continuada (Seguela, 1986: 35 – 46).

[190] "Las frases: *c'est beau comme Le Cid* (…) y *Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue* (…) circulaban como proverbios en el lenguaje de sus contemporáneos…" Seguela (1986: 27).

Le Cid prosperaba, y, cuando lo atacaron, Corneille utilizó su éxito como apología, o descargo: en la dedicatoria a Madame de Combalet, sobrina del Cardenal Richeleu, uno de sus censores, valora, junto al aplauso general, la satisfacción particular de la viuda (Corneille, 1963: 215 – 216). Gustaba a muchos, a los más ("…le plupart de ser auditeurs…[191] "…la plupart des spectateurs…"[192]). Tiene la aprobación del Palacio del Louvre, de la casa del Cardenal, de los sabios, de la Corte, de "la Reine, les princesses et les plus virtueuses dames de la cour et de Paris…"[193] Conque ojo con enlodar su obra, pues salpicaban de barro a los grandes que se distraían con ella.[194]

Historia de *la querelle*

Pisando las faldas de la feliz carrera del *poème* llegó la guerra de panfletos. Del partido (de la bandera) de Corneille fueron su hermano Tomás, Guez de Balzac, Boileau, Rotrou, "su maestro", el jesuita Tournemine y otros. Los contrarios más importantes de *Le Cid* (o de su autor) fueron el Cardenal Richelieu, con la flamante Academia detrás, Georges de Scudéry, Jean Mairet y el abad d'Aubignac, François Hédelin, dramaturgos menores que se sujetaban a las reglas neoaristotélicas. En marzo, Scudéry solicitó el arbitrio de la Academia, que Richelieu había fundado en 1634. La sentencia, *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragicomédie du Cid* (1637), escrita con mucho tacto, admitía algunas gracias de la obra, pero criticaba sus defectos morales y dramáticos. El

[191] <<Examen>> (1660). En Corneille (1963: 218).
[192] <<Examen>> (1660). En Corneille (1963: 221).
[193] Pierre Corneille, *Lettre apologétique contenant sa réponse aux observations faites par le sieur Scudéri sur* Le Cid (1637). En Corneille (1963: 847).
[194] "…quand vous vous êtes écrié: *O raison de l'auditeur! Que faisiez-vous?* En faisant cette magnifique saillie, ne vous êtes-vous pas souvenu que *le Cid* a été représenté trois fois au Louvre, et deux fois à l'hôtel de Richelieu? (…) Je me contente, pour toute apologie, de ce que vous avouez *qu'il a eu l'approbation des savants et de la cour*. Cet éloge véritable par où vous commencez vos censures détruit tout ce que vous pouvez dire après." Pierre Corneille, *Lettre apologétique contenant sa réponse aux observations faites par le sieur Scudéri sur* Le Cid (1637). En Corneille (1963: 847 y 848).

juicio de la Academia sirvió al Cardenal de excusa para prohibir las representaciones públicas de la obra.[195]

La *querelle* escocía. Corneille se defendió aquí y allá, siempre que lo cansaban.[196] En su *Lettre apologétique contenant sa réponse aux observations faites par le sieur Scudéri sur* Le Cid (1637), por ejemplo, Corneille se queja de que los libelos lo persiguen en la plaza y se entran hasta su hogar (Corneille, 1963: 846).

Llamaron a capítulo a Corneille y le leyeron los cargos: *Le Cid* era mero contrahacimiento de la comedia de Guillén de Castro; era viciosa; infringía varias reglas aristotélicas (Arata, 1996: lxxi – lxxii). De la primera parte de la acusación ya me he ocupado; la segunda y la tercera van mezcladas. A ellas voy.

Chez Aristote

En la Francia fortalecida de Luis XIII, respaldado por Richelieu, en el teatro francés imperaba Aristóteles, o, más bien, el Aristóteles estreñido que fabricaron los neoclásicos. El Cardenal encontraba execrable la tragicomedia, híbrida desde su nombre, y predicaba el género puro, no contaminado. *Le Cid* salió al mundo con el subtítulo de "tragi-comédie" (luego, como en otras cosas, Corneille se corrigió, y la llamó "tragédie"), y fastidiando a estirados y puntillosos con sus aberraciones morales y estéticas.

Corneille se declara discípulo leal de Aristóteles en el *Avertissement* a la edición de 1648. Yerran, dice, quienes piensan que las reglas aristotélicas sirvieron "en su siglo y para los griegos, y no en el nuestro, ni para los franceses". "Los

---

[195] The New Encyclopaedia Britannica, 1989, <<Pierre Corneille>> (vol. 3: 636 – 637).

[196] En los prólogos a las ediciones de *Le Cid*, en la Dedicatoria a Madame de Combalet, sobrina del cardenal Richelieu, en el *Aviso* de 1648, el *Examen* de 1660, en la *Lettre apologétique contenant sa réponse aux observations faites par le sieur Scudéri sur* Le Cid (1637), en el *Rondeau*, del mismo año, en la *Excuse a Ariste*, en el *Discurso de la tragedia y de los medios de tratarla según lo verosímil o lo necesario*, en el otro *de las tres unidades…*, en el *Discours a l'Académie*, pronunciado el 22 de enero de 1647, etcétera.

preceptos que nos ha dejado" en su atinadísima *Poétique* "valen para todas las épocas y para todas las naciones", puesto que se ocupa en ella de "los movimientos del alma", cuya naturaleza no cambia nunca, y descuida otras circunstancias más mudables, y él, en *El Cid*, ha procurado ajustarse a ellos. Allí ha cumplido "las dos condiciones señoras ["les deux maîtresses conditions"] (…) que exigía el gran maestro a toda tragedia excelente". En primer lugar tiene, el héroe "que sufre y es perseguido", siendo algo más bueno que malo, que deber su desgracia a la *hamartia*, una "falla trágica" que no merece, ajena a él. En segundo lugar, su daño no vendrá de ningún enemigo suyo, o de alguien a quien resulte indiferente, sino de una persona amada, y que le ama. Y eso precisamente es lo que ha hecho él con Rodrigo y Jimena.[197] Con todo, admite, lo que Aristóteles demanda de las "tragedias perfectas" "se rencontre si rarament chez les anciens ni chez les modernes…"[198] En fin, si bien es cierto que en *El Cid* se ha permitido "más licencias" que en sus "obras regulares", "pasa, todavía, por ser la más bella".[199]

Y de nuevo Corneille invoca "los sufragios" del público, que en su mayor parte, "dejando transportar sus espíritus", ha comprendido "el patetismo del poema", "las ventajas de su tema y sus brillantes ideas", y encuentra "placer" en "su representación".[200]

Las tres unidades

[197] <<Avertissement>> a la edición de 1648. Corneille (1963: 217).
[198] <<Examen>> (1660). Corneille (1963: 218).
[199] "Bien que ce soit celui de tous mes ouvrages réguliers où je me suis permis *le plus de licence*, il passe encore pour *le plus beau* auprès de ceux qui ne s'attachent pas à la dernière sévérité des règles…" <<Examen>> (1660). Corneille (1963: 218).
[200] En el <<Examen>> de 1660 leemos: "…la plupart des spectateurs, laissant emporter leurs esprits à ce qu'ils ont vu et entendu de pathétique en ce poème…" (Corneille, 1963: 221). "Ce poème a tant d'avantages du côté du sujet et des pensées brillantes dont il est semé que le plupart de ser auditeurs n'ont pas voulu voir les défauts de sa conduite et ont laissé enlever leurs suffrages au plaisir que leur a donné sa représentation." (Corneille, 1963: 218).

Quien inventó, torciendo la lectura de la *Poética* de Aristóteles, la regla de "las tres unidades" fue el humanista italiano Ludovico Castelvetro, en 1571. En realidad Aristóteles sólo recomendaba la unidad de acción. En Francia, la tragedia neoclásica vigiló la observancia de la regla.[201] Porque lo fatigaban con ellas, Corneille escribió un *Discurso sobre las tres unidades, de acción, de tiempo, y de lugar*, y ya las había tratado antes en muchas ocasiones.[202] Sólo a medias respetó Corneille "l'unité de lieu" en *El Cid*.[203] Obedeció, en cambio, rigurosamente, "l'unité de jour", y precisamente "la incomodidad de la regla", que lo forzó a apretar todos los sucesos de la pieza en veinticuatro horas, produjo efectos secundarios que provocaron algunas de las críticas más agrias.[204] En cuanto a la unidad de acción, Corneille hizo que todo girase en torno a las angustias de Rodrigo y Jimena, que tienen que anteponer sus respectivos deberes filiales al amor que se guardan.

Lo verdadero, lo verosímil, lo decoroso

Hombres *de verdad* no fueron los neoaristotélicos, pues preferían, antes que ella, su apariencia nada más, la verosimilitud. Corneille también escribió un *Discurso sobre la tragedia y los medios de tratarla según lo verosímil o lo*

---

[201] The New Encyclopaedia Britannica, 1989 (vol. 12: 161). <<Unities>>.

[202] <<Discours des trois unités: d'action, de jour, et de lieu>>. Corneille (1963: 841).

[203] "Tout s'y passe donc dans Séville et garde ainsi quelque espèce de lieu en général; mail le lieu particulier change de scène en scène, et tantôt c'est le palais de Roi, tantôt l'appartement de l'Infante, tantôt la maison de Chimène, et tantôt une rue ou place publique." <<Examen>> (1660). Corneille (1963: 220). "*Le Cid* multiplie encore davantage les lieux particuliers sans quitter Séville, et, comme la liaison de scènes n'y est pas gardée, le théâtre dès le premier acte est la maison de Chimène, l'appartement de l'Infante dans lepalais du Roi, et la place publique; le second y ajoute la chambre du Roi, et sans doute il y a quelque excès dans cette licence." <<Discours des trois unités: d'action, de jour, et de lieu>>. Corneille (1963: 845).

[204] "Je ne puis dénier que *la règle des vingt et quatre heures prese trop les incidents de cette pièce*. (…) c'est *l'incommodité de la règle*." <<Examen>> (1660). Corneille 81963: 220).

necesario, y, en *El Cid*, se vio "obligado" a falsificar la historia en varios puntos.[205] Sin embargo, en otras cosas, mucho más inquietantes, escogió lo verdadero, y eso fue lo que le echaron en rostro sus censores.

Rodrigo visitó a Jimena en su habitación dos veces (III, I – IV; V, I). El cuerpo del padre de la chica se enfriaba despacísimo en el cuarto de al lado. El espectador lo sabe. El autor también, pero, corrido, lo tapa:

[205] Hizo, por ejemplo, que todo ocurriese en Sevilla, y poniendo a Fernando de señor suyo, cuando aún era país de moros, para permitir que verosímilmente pudieran éstos llegar a su puerto y ser derrotados por Rodrigo en veinticuatro horas: "Je l'ai placé dans Séville, bien que don Fernand n'en ait jamais été le maitre et j'ai été obligué à cette *falsification*, pour former quelque *vraisemblance* a la descente des Maures." <<Examen>> (1660). Corneille (1963: 220).

> *Les funérailles du Comte étaient encore une chose fort embarrassante*, soit qu'elles se soient faites avant la fin de la pièce, soit que le corps aye demeuré en présence dans son hôtel, attendant qu'on y donnât ordre. (…) J'ai cru plus à propos de les dérober à son imagination par mon silence…[206]

"Qué haces aquí, Rodrigo? ¿Cómo has podido entrar?" (III, I, 800) Elvira, de Coro, vocea el escándalo general. La sombra del padre de Jimena no descansará, oliendo a su asesino paseando su casa (III, I, 804 – 805; 808 – 809). El galán se oculta, como si fuese comedia de enredos, detrás de la cortina, y cuando la dama asoma sólo se acuerda de su fama, que la opinión estropearía para siempre si notasen que su novio se ha colado en el velorio del hombre que acaba de matar para pelar la pava con su hija (III, IV, 1016 – 1021). Y a la otra, de nuevo lo primero que oímos al empezar el quinto acto son las protestas de Jimena, asustada por el qué dirán: "¡Rodrigo, en pleno día osas venir a verme! / ¡Vete antes que te vean! ¿O es que quieres perderme?" (V, I, 1542 – 1543)

Corneille, en su *Examen* (1660), sacó la cara por Jimena, perdonándole el "paso en falso" de recibir aquella visita tan a deshora: tanto ella como Rodrigo cumplen en lo demás con sus honrillas, desatendiendo sus pasiones.[207]

Además, la escena, moralmente ambigua, servía de purga (y eran dos condiciones que Aristóteles pedía a las tragedias): dejaba, a quienes la espiaban, estremecidos, marcando en ellos "una curiosidad maravillosa y un redoblamiento de su atención":

> Les deux visites que Rodrigue fait à sa maîtresse ont quelque chose qui choque cette bienséance de la part

[206] <<Examen>> (1660). Corneille (1963: 220 – 221).

[207] "Rodrigue suit ici son devoir sans rien relâcher de sa passion; Chimène fait la même chose à son tour, sans laisser ébranter son desseis par la douleur oú elle se voit abîmée per là; et si la présence de son amant lui fait faire *quelque faux pas*, c'est une glissade dont elle se relève à l'heure même… (…) Il n'est point besoin qu'on lui reproche qu'il lui est honteux *de souffrir l'entretien de son amant après qu'il a tué son père*." <<Examen>> (1660). Corneille (1963: 219).

> de celle qui les souffre; la rigueur du devoir voulait qu'elle refusât de lui parler et s'enfermât dans son cabinet au lieu de l'écouter; mais permettez-moi de dire avec un des premiers esprits de notre siècle <<que leur conversation est remplie de si beaux sentiments que plusieurs n'ont pas connu ce défaut et que ceux qui l'ont connu l'ont toléré>>. J'irai plus aoutre et dirai que tous presque ont souhaité que ces entretiens se fissent; et j'ai remarqué aux premières représentations, qu'alors que ce malheureux amant se présentait devant elle, *il s'élevait un certain frémissement dans l'assemblée, qui marquait une curiosité merveilleuse et un redoublement d'attention* pour ce qu'ils avaient à se dire dans un ètat si pitoyable.[208]

Como dice Hélène Merlin (1997: 142),

> es precisamente lo inaudito de la escena, su situación fuera de la norma, lo que *transporta* a los espectadores, sacudidos por una intensa emoción. Porque observan con una <<curiosidad>> deliciosa una escena de amor *que no deberían ver…*

Stefano Arata (1996: 159 – 160, nota a los vv. 1038 – 1208) coloca esta visita en el meollo de la querella:

> El diferente concepto de decoro que imperaba en el teatro francés, mal podía soportar la situación tragicómica del encuentro furtivo entre Rodrigo y Jimena. Y fue precisamente la incorporación de esta escena a la obra de Corneille, la manzana de la discordia en la *querelle* cidiana.

Y encima todo aquello había sucedido verdaderamente, pensaban unos y otros. La Academia Francesa admitió su carácter histórico, pero no rebajó su condena, y advertía que "todas las verdades no son buenas para el teatro". "*Hay*

[208] <<Examen>>, 1660. Corneille (1963: 219).

verdades monstruosas" que deben ocultarse "por el bien de la sociedad".[209]

En el libelo que abre *la querelle*, las *Observations sur Le Cid*, Georges Scudéry se había adelantado, y culpó a Jimena (al personaje, no a la figura histórica), no sólo de recibir a Rodrigo, sino de amarlo y casarse con él:

> …*es cierto* que Jimena desposó al Cid, *pero* (…) *no es en absoluto verosímil que una joven de honor se case con el asesino de su padre*. *Este acontecimiento sería bueno para el historiador pero no valía nada para el poeta*; y yo no creo que sea suficiente conceder escrúpulos a Jimena, hacer combatir al deber contra el amor, poner en su boca mil antítesis sobre esta cuestión ni hacer intervenir la autoridad de un rey; finalmente, todo esto no impide que ella se convierta en *parricida* al decidirse a casarse con el asesino de su padre.[210]

La Academia, estúpida, propuso "tres formas de censurar esta verdad para volverla verosímil", o sea, soportable:

> …que el Conde no fuera, finalmente, el padre de Jimena, o que, contra la opinión de todo el mundo, el Conde no hubiera muerto a causa de su herida, o que la salvación del rey y del reino dependieran absolutamente de ese matrimonio, para compensar la violencia que en este caso sufría la naturaleza con el bien que recibían el Príncipe y su Estado.[211]

---

[209] <<Les Sentiments de l'Académie Française (…)>>.En Armand Gasté, *La Querelle du Cid, pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction* (1898), Ginebra, Slatkine Reprints, 1970, pp. 365 – 366. Citado en Merlin (1997: 142 – 143).

[210] En Armand Gasté, *La Querelle du Cid, pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction* (1898), Ginebra, Slatkine Reprints, 1970, p. 75. Citado en Merlin (1997: 141).

[211] <<Les Sentiments de l'Académie Française (…)>>. En Armand Gasté, *La Querelle du Cid, pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction* (1898), Ginebra, Slatkine Reprints, 1970, p. 366. En Merlin (1997: 152).

En otra escena que juzgaron sucia, no contesta nada Jimena cuando el Rey ordena su matrimonio con el Cid, y parece, con su silencio, que da su consentimiento, mas ¿qué otra cosa puede hacer, sino callar, para contradecir a su señor con el debido respeto, y confiar en que el tiempo, mientras dura su luto, lo estorbe, o impida?[212]

Corneille continúa su *Examen* declarando (el verbo judicial es justo), en favor del comportamiento de su personaje, que aquello sucedió verdaderamente, y que gustó en su época. Entiende, claro, que ofenda en la suya, y lamenta que en la comedia de Guillén de Castro Jimena dé el "sí quiero" (aunque allí ha mediado un duelo de tres años). Él, en fin, "para no contradecir la historia" y que concordase ésta con "el decoro (la decencia)" de su teatro, ha dejado su "efecto" (la boda) "en la incertidumbre".[213]

La *querelle* se fijó sobre todo en Jimena. La putearon. Scudéry la llamó <<*hija desnaturalizada*>>[214]. Corneille se refugió en la opinión de las mujeres más exquisitas de Francia, que "la han recibido y acariciado como "hija de honor", honradísima:

> *Quand vous avez traité la pauvre Chimène d'impudique, de prostituée, de parricide, de monstre*,

---

[212] "…d'une opposition vigoureuse à l'exécution de cette loi qui la donne à son amant et elle ne se tait qu'après que le Roi l'a différée et lui a laissé lieu d'espérer qu'avec le temps il y pourra survenir quelque obstacle. *Je sais bien que le silence passe d'ordinaire pour une marque de consentement, c'en est une de contradiction*… (…) *le seul moyen de leur contredire avec le respect qui leur est dû, c'est de sa taire*, quand leurs ordres ne sont pas si pressants qu'on ne puisse remettre à s'excuser de leur obéir lorsque le temps en sera venu et conserver cependant une espérance légitime d'un empêchement…" <<Examen>> (1660). Corneille (1963: 219).

[213] "*Il est historique et a plu en son temps; mais bien sûrement il déplairait au nôtre; et j'ai peine à voir que Chimène y consente chez l'auteur espagnol*. Bien qu'il donne plus de trois ans de durée à la comédie qu'il en a faite. *Pour ne pas contredire l'histoire*, j'ai cru ne me pouvoir dispenser d'en jeter quelque idée, *mais avec incertitude de l'effet*; et ce n'etait que par là que je *ouvais accorder la bienséance du théâtre avec la verité de l'événement*." <<Examen>> (1660). Corneille (1963: 219).

[214] Citado en Seguela (1986: 28).

> ne vos êtes-vous pas souvenu que la Reine, les princesses et les plus virtueuses dames de la cour et de Paris l'ont reçue et caressée en *fille d'honneur*?[215]

¿Fue Jimena, pobreta, entonces, "impúdica", "prostituida", "parricida", un "monstruo"? Dejó que la casaran con Rodrigo, que acababa de matar a su padre. Esto, según pronunció la Academia, "sobrepasa toda credibilidad y *no puede suceder verosímilmente en el alma*"[216]. Para aquellos señores "un personaje verosímil no puede estar ocupado por dos ideas contradictorias, *no puede ser doble*" (Merlin, 1997: 144). *"Lo que resulta parricida es que el vínculo natural, la fidelidad al padre, no ocupe toda la persona de Jimena*" (Merlin, 1997: 145). Dentro de la obra, la perplejidad de Elvira repite lo que la Academia tiznaba de "antítesis parricida"[217]: "¿Ha matado a vuestro padre y todavía lo amáis?" En efecto, "la muerte de su padre a manos de su amante divide su interioridad, instituye una *escisión* en ella (…) *actúa como revelador* (…) señala (…) la *autonomía* de una parte de su persona" Merlin, 1997: 145). Sí,

> lo que es virtualmente parricida es que haya algo propio, *un deseo propio*, que resiste a la obediencia o a la fidelidad debidas al padre: o bien que la fidelidad expresada públicamente con respecto al padre se doble de una zona de sombra y de infidelidad, que se expresa secretamente, en lo <<privado>>. Gracias a la representación teatral, los espectadores gozan al sumir su mirada en estos dos espacios *a la vez*, de sentir la oscilación de su frontera, de experimentar su línea de

---

[215] Pierre Corneille, *Lettre apologétique contenant sa réponse aux observations faites par le sieur Scudéri sur* Le Cid (1637). En Corneille (1963: 847).

[216] <<Les Sentiments de l'Académie Française (…)>>. En Armand Gasté, *La Querelle du Cid, pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction* (1898), Ginebra, Slatkine Reprints, 1970, pp. 369 – 370. En Merlin (1997: 144).

[217] <<Les Sentiments de l'Académie Française (…)>>. En Armand Gasté, *La Querelle du Cid, pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction* (1898), Ginebra, Slatkine Reprints, 1970, pp. 369 – 370. En Merlin (1997: 144).

> fricción e incluso de apreciar un nuevo heroísmo, el heroísmo del sentimiento amoroso que desafía a la ley natural. (Merlin, 1997: 146 – 147)

Jimena, "por su negación de los lazos familares", se transforma en "*la figura alegórica de la autonomía del yo*", y por eso parece "*escandalosa*" Merlin, 1997: 147). "<<El yo es odioso>>, dirá Pascal (…) porque el yo [afirma] una esfera virtualmente desligada de todo vínculo –familiar, político, religioso…" (Merlin, 1997: 149)

¿Y el Rey? El Rey también peca. Da algo que no es suyo, "y que las leyes de la naturaleza habían situado fuera de su poder".[218] Cuando Fernando conoce la muerte del Conde, asegura a Jimena que se pondrá en su lugar, que hará sus veces (II, 8, 722). Lo representa muy mal. Primero "verifica", con un engaño, el amor de Jimena, y luego arregla su matrimonio: su "absolutismo" refleja otro, el del amor "extraordinario" de Jimena: uno y otro están "por encima de las leyes y de los lazos naturales" Merlin, 1997: 153 – 154). La función del Rey en la pieza es la de permitir que Jimena, obedeciéndolo, sujetándose a su palabra, abandone sus "*escrúpulos*", desoiga a "los <<manes sagrados>> de su padre" y se case con Rodrigo. Sin embargo, don Fernando "*no hace otra cosa que ordenar lo que una parte de su persona desea*" (Merlin, 1997: 140).

Escribiendo (y reescribiendo) *Le Cid* Corneille se vio atrapado entre la verdad, lo que leía en la historia (por tal la tuvieron tanto él como quienes le movieron pleito) recibida, y lo que podía decirse en la Francia de Richelieu. Aquí y allí, en su defensa, aducía que esto o aquello eran "une *fiction de théâtre* (…) *fiction poétique*…"[219] "*artifice*"[220], y otras veces lo contrario, que verdaderamente había sucedido así.

---

[218] <<Les Sentiments de l'Académie Française (…)>>. En Armand Gasté, *La Querelle du Cid, pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction* (1898), Ginebra, Slatkine Reprints, 1970, pp. 388 - 389. Merlin (1997: 151).
[219] <<Examen>> (1660). Corneille (1963: 220).
[220] <<Examen>> (1660). Corneille (1963: 221).

VII. Trabajos de mio Cid para casar bien, y con sus manos, a sus hijas

VII. 1. Prólogo

En el códice único, en el margen derecho del folio 31, "hay dos ilustraciones que representan sendas cabezas femeninas de largas melenas": pertenecen, seguro, a doña Elvira y doña Sol (Montaner, 1993: 77). Por las venas del poema corre lo que pudo mio Cid en lo de sus hijas: es su sangre; forma, también, su columna vertebral, y casi todo su costillar.

Mio Cid comienza su poema desgraciado, caído: su destierro, porque es perpetuo, acarrea la pérdida del Nombre del Padre. Sólo lo recuperará muy al final, cuando, después de muchas fatigas, case a sus hijas con sus manos. Su *Cantar* narra la historia de esos trabajos.

Es una epopeya *de honras*. Todas las gestas (y la *gesta*, vale su *cantar*) del héroe van encaminadas a restaurar la suya, que han mancillado sus "enemigos malos" mezclándolo con el rey Alfonso. Desfamado él, se pringa su familia: quedan en el monasterio de San Pedro de Cardeña doña Jimena como viuda, y sus hijas, pequeñas, como huérfanas, despadradas. Ruy Díaz pondrá todo su empeño, primero, en que la cárcel de su mujer y de sus niñas sea blanda, y después en sacarlas de tantas "vergüenças malas"[1] (v. 1596) y traérselas consigo a su nueva casa de Valencia. Más adelante, cuando acceda a "consagrar con los ifantes de Carrión" (v. 1906), "abrá ý ondra e creçrá en onor" (v. 1905): logrará, de su señor, el perdón, y su amor, "e en todo mio reino parte desde oy" (vv. 2034 – 2035). Será para peor: ocurrirá lo de Corpes, y el poema anticipará al típico drama de honra que se apoderará de los teatros españoles en su

[1] Todas las citas proceden de la edición de Alberto Montaner (1993) del *Cantar de Mio Cid*.

largo siglo de oro: mio Cid castigará a los ofensores de sus hijas, y ellas saldrán vengadas y mucho mejor casadas. De este segundo matrimonio, además, resulta su padre engrandecido.

VII. 2. El *cantar*

El único códice que guarda el *Cantar de Mio Cid*, del siglo XIV, perdió su folio inicial.[2] Mirando en las crónicas que lo han prosificado han intentado reconstruir su principio. Vendría allí algo de lo que trae la *Primera Crónica General* [El Escorial X-i-4 (E)] en su primer capítulo, que titula "de como Roy Diaz el Çid fue *mesclado* con el rrey don Alfonso et *echado de la tierra*." (Dyer, 1995: 47), o la *Crónica de Castilla* [manuscrito G (Esc. X-I-ii, ff. 155v.º - 156)], donde el héroe caído envía "por todos sus amigos e sus parientes e sus vasallos" y confirma su lealtad, que lo seguirán y servirán siempre. "E desque el Cid tomó el aver, movió con sus amigos de Bivar e mandó que se fuesen camino de Burgos. E cuando el Cid vio los sus palascios deseredados e sin gente, e las perchas sin açores e los portales sin estrados…" (Montaner, 1993: 101 – 102)

El azar de la conservación del manuscrito, al extraviar su primera hoja, corrigió al autor del poema, mejorándolo sobremanera. No cabe abrirlo con unas palabras más poderosas: "*De los sos ojos tan fuertemientre llorando, / tornava la cabeça e estávalos catando*" (vv. 1 –2). "*Sospiró mio Cid, ca mucho avié grandes cuidados*…" (v. 6) Comienza Ruy Díaz su *gesta* tirando lágrima, yéndose en suspiros. Mirando hacia atrás, ¿qué echaba de menos? ¿Qué "grandes cuidados" lo tenían así? Por ahora el duelo de mio Cid es por su casa de Vivar, vaciada y abierta. "--…¡Esto me an buelto mios enemigos malos!" (v. 9)

"A la exida de Bivar ovieron la corneja diestra / e entrando a Burgos oviéronla siniestra" (vv. 11 – 12). Atento a la dirección del vuelo de los pajarracos, el caballero recibe mensajes contradictorios.[3] ¿Qué le adelantan las aves? Le irá mal, le irá bien. Le irá bien, le irá mal. "*Meció mio Cid los*

[2] Ver Montaner (1993: 7 y 76 – 77).

[3] Sus estudiosos no se ponen de acuerdo: el buen augurio, ¿lo da la corneja diestra, o la siniestra? Y, ¿qué señalan? Ver Montaner (1993: 391 – 392, nota a vv. 11 – 14).

ombros e engrameó la tiesta: / --¡Albricia, Álbar Fáñez, ca echados somos de tierra!--" Los agüeros paradójicos resumían su nueva suerte. Le han quitado de su *apellido*. Lo han "echado", como también supo la crónica, "de la tierra", casi de su paraíso.

Desposeído, su primera hazaña es de pícaro, o de buen ladrón. Tima a "don Rachel e Vidas" (v. 189), logreros burgaleses que serían o no judíos, y les saca "trezientos marcos de plata" y "otros trezientos en oro" (vv. 184, 186), dejándoles, en prenda, unas arcas llenas de arena. Aquel dinero lo "á menester" (v. 135) para pagar sus soldadas a los hombres "menguados" que se le acogen (v. 134). Y para algo más, más necesario y urgente.

La parte mayor de aquel jardín delicioso del que lo han expulsado la hacían su mujer, doña Jimena, con sus hijas. Son ellas su principal pérdida. De Vivar se había ido volviendo la cabeza, muy despacio, demorándose en la pena de "sus palascios deseredados e sin gente". Esa lentitud con la que sale de su solar se vuelve prisa cuando se acerca a Cardeña: "e mio Cid a aguijar, / pora San Pero de Cardeña, cuanto pudo espolear" (vv. 232 – 233).

Quiso, antes de irse, dejar a su mujer y a sus hijas a Dios, encargándole su cuidado a don Sancho, el abad de San Pedro de Cardeña, donde quedaban. Le dio, de aquellos seiscientos que había burlado, cincuenta marcos, prometiendo que, si viviera, los doblaría, y otros cien "pora doña Ximena", para que sirviera, "est año", "a ella, e a sus fijas e a sus dueñas" (vv. 250 – 254).

> *--...Si essa despensa vos falleciere o vos menguare algo,*
> *bien las abastad, yo assí vos lo mando;*
> *por un marco que despendades, al monesterio daré yo cuatro.—*
> *Otorgado ge lo avié el abbat de grado.*

(vv. 258 – 261)

El abad don Sancho remediará la orfandad nueva de las hijas del castellano, haciéndoles de padre mientras el suyo no pudiese (vv. 255 – 256):

--Dues fijas dexo niñas, e prendetlas en los braços;
d'ellas e de mi mugier fagades todo recabdo.

Así, el primer *trabajo* de mio Cid, el engaño a Rachel y Vidas, va enderezado ya a la custodia y comodidad de su esposa y de sus hijas.

Doña Jimena se presenta ante su marido como suplicante, llorando "de los ojos", hincando "los inojos amos" ante él, queriéndole "besar las manos" (vv. 264 – 265). Dos veces le pide "merced", dirigiéndose a él con sus sobrenombres más guerreros ("Canpeador", "ya Cid": vv. 266 y 268), piropeando su "barba tan conplida", signo de su hombría. Resume después sus desventuras en tres versos ("Por malos mestureros de tierra sodes echado. (…) Yo lo veo, que estades vós en ida, / e nós de vós partirnos hemos en vida…" [vv. 267; 271 – 272]), y representa la que más tocaba a ambos con mucho teatro, ordenando que sendas "dueñas" adelanten a sus hijas (vv. 262 – 263), mostrando cómo eran "ifantes (…) e de días chicas" (v. 270), y pidiendo que las aconsejara (v. 273).

Mio Cid sólo alcanzó a repetir, gestualmente y de palabra, su doble pérdida:

Enclinó las manos la barba vellida,
a las sus fijas en braços las prendía,
llególas al coraçón, ca mucho las quería;
llora de los ojos, tan fuertemientre sospira:
--¡Ya doña Ximena, la mi mugier tan conplida,
commo a la mi alma yo tanto vos quería!
Ya lo vedes, que partirnos emos en vida,
yo iré, e vós fincaredes remanida.

¡Plega a Dios e a Santa María
que aún con mis manos case estas mis fijas...!

(vv. 274 – 282*b*)

Lo separaban de Jimena y dejaba a sus hijas pequeñas. Éstos eran sus otros dos dolores mayores, que manifiesta con las mismas señales con que declaró la tristeza cuando lo sacaban de su casa de Vivar. Pero su inquietud primera, que es a la que voy, y que ordena todo el poema, la esperanza que anima todos sus trabajos, es la de poder casar a sus hijas con sus manos (Montaner, 1993: 423, nota al v. 282b).

En misa de maitines, antes de que se le fuera su esposo, doña Jimena reza una larguísima oración en la que se dirige a su abogado como "*Señor* glorioso, *Padre* que en el cielo estás" (v. 330), y "*rey de reyes e de tod el mundo padre*" (v. 361), subrayando por un lado que podía más que Alfonso y por otro que Él, cuando fallara Rodrigo, habría de ejercer su papel de Padre con ella y con sus hijas, y que concluye haciendo un "ruego" (v. 363): "--¡cuando oy nos partimos, en vida nos faz juntar!--" (v. 365) Mio Cid ya le había pedido antes, saliendo de Burgos, a la Virgen María, para que le valiese en su "exida" (v. 221): "D'aquí quito Castiella… (…) / non sé si entraré ý más…" (vv. 219 – 220)

La escena de la separación está llena de patetismo:

La oración fecha, la missa acabada la an,
salieron de la eglesia, ya quieren cavalgar.
El Cid a doña Ximena ívala abraçar,
doña Ximena al Cid la mano.l' va besar,
llorando de los ojos, que non sabe qué se far,
e él a las niñas tornólas a catar:
--A Dios vos acomiendo, fijas, e al Padre spirital,
agora nos partimos, Dios sabe el ayuntar.—
Llorando de los ojos, que non viestes atal,
así.s' parten unos d'otros commo la uña de la carne.

(vv. 366 – 375)

El Cid mira de nuevo "a las niñas", deteniéndose en su corta edad, y las encomienda, como había hecho Jimena, a Dios, "Padre spirital", pues, él, el corporal, está impedido. El llanto

general, y la imagen que usa el poeta expresan muy bien cómo son una misma cosa (hueso de sus huesos), el héroe, su mujer, y sus hijas.

Mio Cid con los sos vassallos pensó de cavalgar,
a todos esperando, la cabeça tornando va;
a tan grand sabor fabló Minaya Álbar Fáñez:
--Cid, ¿dó son vuestros esfuerços! ¡en buen ora nasquiestes de madre!
Pensemos de ir nuestra vía, esto sea de vagar.

(vv. 376 – 380)

Rodeado de su mujer y de sus hijitas, mio Cid se afemina, casi se desmaya, vaga…Su capitán se lo reprocha.

Es, lo hemos visto, una despedida en dos tiempos. Con el favor del rey pierde, primero, su silla y su sitio, y luego la compañía de doña Jimena y de las nenas. Doble morriña. Y pierde, por encima de todo, antes que ninguna otra cosa, su Nombre-de-Padre.

Un segundo agüero favorece su salida. Mientras duerme se le ha aparecido el ángel Gabriel, dándole aliento, "--…ca nunca en tan buen punto cavalgó varón! / Mientra que visquiéredes, bien se fará lo to.--" (vv. 408 – 409) Así va ya mejor confirmado: "Mucho era pagado del sueño que soñado á" (v. 412).

Finalizado el plazo de nueve días, mio Cid, con trescientas lanzas y peonadas que lo acompañan, sale de Castilla y corre el valle del Henares, tomando él Castejón mientras Álvar Fáñez hace su algara río abajo rompiendo Hita y Guadalajara y llegando hasta Alcalá. En su segunda campaña, la del Jalón, cercó quince semanas Alcocer, hasta que pudo entrar en ella. Se supo en Valencia lo que iba alcanzando "…uno que dizién mio Cid Ruy Díaz de Bivar" (v. 628), y su señor, Tamín, envió contra él a dos reyes moros, Fáriz y Galve. En la batalla el castellano arenga a su tropa declarando todos sus nombres: *"¡Yo só Ruy Díaz, el Cid Campeador!"* (v. 721). Ya no es aquel Rodrigo de las *Mocedades*, "hijo de Diego Laínez y nieto de Laín Calvo". Es un hombre hecho y derecho, acabado: marido, padre, guerrero, señor. Aquí, allí, allí, cobró mucho, entre parias que recibían (de Daroca, de Teruel, de Molina…) y todo lo que pillaban. Así iba haciéndose más fuerte, más rico, más famoso y más honrado[4], y con lo que sobraba obsequiaba al rey Alfonso, embotando la punta de su ira, con treinta caballos muy bien vestidos, pagaba mil misas en Santa María de Burgos, y daba "lo que romaneciere" a su mujer y a sus hijas, "que ruegen por mí las noches e los días; / si les yo visquier, serán dueñas ricas". (vv. 823 – 825) A eso se dedicaba. Alfonso recibió aquella

[4] Ver Montaner (1999: 433, nota a vv. 412 – 546; 438 – 439, nota a v. 453; 472 – 473, nota a vv. 862 - 953.

"presentaja" (v. 878) y levantó algo la mano, pero todavía era muy pronto, y muy poco, para perdonar al Cid. Éste, de todos modos, "fue (…) pagado e fizo grant alegría" con las "saludes" que su ministro le "dixo" "de su mugier e de sus fijas" (vv. 930 – 933).

Añadió Zaragoza a la lista de las plazas que le daban parias (vv. 903 – 914) y siguió hacia Levante, fastidiando al conde Remont Verenguel de Barcelona, "que.l' corrié la tierra toda" (v. 958). El conde era "muy follón" (v. 960), y pelearon en el pinar de Tévar: el Cid lo derrotó, y le quitó la Colada y muchas otras cosas. Aquél era, por ahora, su menester: "Prendiendo de vós e de otros irnos hemos pagando, / abremos esta vida mientra ploguiere al Padre Santo, / commo qui ira á de rey e de tierra es echado" (vv. 1046 – 1049). El primer *Cantar* termina (vv. 1084 y 1086) contando con los dedos "…la ganancia que an fecha, maravillosa e grand: / ¡Tan ricos son los sos que non saben qué se an!"

"*Aquí.s' conpieça la gesta de mio Cid el de Bivar*" (v. 1085). ¿Cómo "aquí"? La *gesta*, entendida como *cantar de gesta*, lleva andado más de un cuarto de su camino. El verso se refiere a la "gesta" o hazaña por excelencia del Cid, es decir, la conquista de Valencia (Montaner, 1993: 495 – 496, nota al v. 1085). En efecto, "contra la mar salada conpeçó de guerrear, / a orient exe el sol e tornós' a essa part" (vv. 1090 – 1091). Cayeron Xérica, Onda, Almenar, Borriana, Murviedro…: "ya veyé mio Cid que Dios le iva valiendo" (v. 1096). Cebolla, Gujera, Xátiva, Denia, Peña Cadiella… Rodearon Valencia tres años, y después la sitiaron nueve meses: "cuando vino el dezeno oviérongela a dar" (v. 1210). De su quinta, a Mio Cid "en el aver monedado treinta mill marcos le caen, / e los otros averes ¿quién los podrié contar?" (vv. 1217 – 1218), y en la "arrancada" que tuvo con el rey moro de Sevilla, que había acudido a amparar a Valencia, aún se aprovechó "más mucho" (vv. 1232 – 1233). "¡Las nuevas del cavallero ya vedes dó llegavan!" (v. 1235)

Se ve muy crecido en todo mio Cid, y con "*casa*" (Valencia) (v. 1232), y quiere que le valga, como signo de sus ganancias reales y simbólicas, la barba (vv. 1238 – 1242):

Ya.l' crece la barba e vale allongando;
dixo mio Cid de la su boca atanto:
--¡Por amor del rey Alfonso, que de tierra me á echado,--
nin entrarié en ella tigera ni un pelo non avrié tajado,
e que fablassen d'esto moros e cristianos.

Parece voto rabioso, resentido, hecho desde su gloria nueva. Sin embargo, el rapador parece que no le ha metido tijeras desde mucho antes. Su barba es indicio de fiereza. Contra los dos reyes moros, Fáriz y Galve, pinta tremendo a mio Cid con éstas: "…¡Dios, cómmo es bien barbado!" (v. 789) Y es "el de la luenga barba" (v. 1226) cuando lucha contra el rey sevillano.

Además, ¿es nuevo el voto, o arranca de antes, y tiene otra raíz? Puesta de hinojos delante de él, y besándole las manos, doña Ximena rogó a su marido que se acordase de ella y de sus hijas, y lo llama "barba tan conplida" (v. 268), la parte por el todo, y lo mismo hace el juglar: "Enclinó las manos la barba vellida, / a las sus fijas en braços las prendía, / llególas al coraçón, ca mucho las quería; / llora de los ojos, tan fuertemientre sospira…" (vv. 274 - 277), y es justo ahí donde mio Cid pide a los del cielo "¡…que aún con mis manos case estas mis fijas...!" (v. 282*b*) Y otra vez le dice "la barba vellida" (v. 930) cuando conoce las "saludes" de su mujer y de sus hijas después de la primera embajada de Álvar Fáñez. Quizás la promesa va ligada íntimamente al deseo de casar con sus manos a sus hijas. Alberto Montaner (1993: 518 – 520, nota a los vv. 1240 – 1242) trae el ejemplo de Apolonio, el cual, *"avié* (…) *palabra destajada: / de barba nin de crines que non cercenase nada / fasta que a su fija oviesse bien casada"* (*Libro de Apolonio*, 549). Pero Apolonio, cuando case bien a su hija, se afeitará para su boda. Ruy Díaz no, o no se dice.

Sigue la segunda embajada de Minaya. En ella ganará Ruy Díaz, después de lo de Valencia, parte del perdón real, que restaurará, cuando sea completo, su honra, y la libertad de su mujer y sus hijas: "…e firme ge lo rogad / por mi mugier e mis fijas, que.m' las dexe sacar" (vv. 1275 – 1276-77). Minaya entrega al rey Alfonso, de parte de su general, cien caballos, y hace relación de sus proezas, que resume en un verso que parece traído de sus *Mocedades*: "e fizo cinco lides campales e todas las arrancó" (v. 1333). Ha acabado entonces mio Cid sus cinco trabajos de cuento, y el Rey le devuelve (pero todavía no del todo) lo que tenía, y lo que representaba, y lo que era, y suelta a doña Jimena y a sus hijas (vv. 1340 – 1371).

Y ¿qué podía el rey en la mujer y en las hijas de mio Cid? Como señala Montaner (1993: 535, nota al v. 1351) según las *Partidas* (IV, xviii, proemio y 2) "el *desterramiento para siempre*, al que había sido condenado el Cid, implicaba la pérdida de la patria potestad". Ésta, ahora, se le reintegraba. Fallando su padre real a las hijas de Ruy Díaz les han valido de padre el abad don Sancho, Dios, y el Rey.

Álvar Fáñez fue a San Pedro de Cardeña, pagó su buen oficio al abad, adornó a doña Jimena, a sus hijas y a las dueñas de su compañía, y partió con ellas hacia su nueva casa en Valencia, "que havemos por heredad" (v. 1401). El rey Alfonso les dio escolta hasta donde pudo, y desde Molina, conforme a las órdenes del Cid, los aseguró el moro Avengalvón, su amigo.

Mio Cid recibió a las suyas con mucha fiesta y aparato, y quiso lucirse él personalmente (Montaner, 1993: 200, nota al v. 1577): "A la puerta de Valencia, do fuesse en so salvo, / delante su mugier e de sus fijas querié tener las armas" (vv. 1576 – 1577). "Fizo una corrida (…) tan estraña" (v. 1588) sobre Babieca, de la cual "todos se maravillavan" (v. 1590), y "adeliñó a su mujer e a sus fijas amas" (v. 1593). Doña Jimena, "cuando lo vio (…) a pies se le echava: --¡Merced, campeador, en buen ora cinxiestes espada, / *sacada me avedes de muchas vergüenças malas!*" (vv. 1594 – 1596) Al despedirse había pedido "merced" a su señor, y hoy por fin se la concedía, remediándola en todo.

El Cid se ha hecho nuevo casal en Valencia, y se lo enseña, orgulloso, a Jimena y a las nenas:

Adeliñó mio Cid con ellas al alcácer,
allá las subié en el más alto logar.
Ojos vellidos catan a todas partes,
miran Valencia, cómmo yaze la cibdad,
e del otra parte a ojo han el mar,
miran la huerta, espessa es e grand;
alçan las manos por a Dios rogar
d'esta ganancia, cómmo es buena e grand.

(vv. 1610 – 1617)

Fascinaría a las castellanas tener "a ojo" el mar, y todas aquellas verduras, índices de su engorde.

Al rey de Marruecos "pesól" ver a "mio Cid don Rodrigo" tan "metido" en sus "heredades" (vv. 1622 – 1623), y puso cerco a Valencia con cincuenta mil hombres. Rodrigo, aparte, se alegraba de tener consigo a sus hijas y a su mujer. Ahora que lo apretaba el rey moro buscaría que viesen "afarto", "por los ojos", qué manera de vida llevaba "en estas tierras agenas", y "cómmo se gana el pan": "verme an lidiar" (vv. 1633 – 1643). El Campeador, desde que han venido su mujer y sus hijas, se esfuerza por hartarles los ojos con lo suyo, con lo que es, con lo que tiene, con lo que puede: las recibió con juegos, jineteando sobre Babieca, les mostró desde lo alto del alcázar su Valencia, y otra vez las subía allí, para que lo viesen "lidiar"(v. 1641), igual que Elena y las troyanas habían admirado las hazañas de los suyos desde los tejados de sus palacios orientales. Cuando vieron las tiendas de los moros plantadas en torno a la ciudad Jimena tuvo miedo (vv. 1646 – 1650):

--¿Qué's esto, Cid, si el Criador vos salve?—
--¡Ya mugier ondrada, non ayades pesar!
Riqueza es que nos acrece maravillosa e grand;
á poco que viniestes, presend vos quieren dar,
por casar son vuestras fijas, adúzenvos axuvar.

Desde el principio lo había inquietado la soltería de sus hijas, y ahora tenía más a la mano terminarla: con lo que sacase de esta batalla las dotaría muy bien. Derrotó a Yúcef, y se presentó ante "las dueñas": "¿Vedes el espada sangrienta e sudiento el cavallo? / Con tal cum esto se vencen moros del campo. / Rogad al Criador que vos biva algúnt año, / entraredes en prez e besarán vuestras manos" (vv. 1752 – 1755). Sangraba su espada, sudaba su caballo: así entrarían su mujer y sus hijas "en prez", o sea, merecerían honor, dignidad y nombre. Para empezar, y como ensayando, dio doscientos marcos a cada una de las damas compañeras de doña Jimena,

para que tomaran marido entre sus vasallos, que, como señor de unas y de otros, les servía él de padre. (vv. 1764 – 1767) *"Lo de vuestras fijas venirse á más por espacio*" (v. 1768).

Cien caballos le había costado al Cid tener otra vez a buenas al rey y que dejase a Jimena y a las niñas venir con él a Valencia, donde estaban tan contentas, y ahora se los mandaba doblados, "con siellas e con frenos e con señas espadas" (v. 1810), y la tienda carísima del rey de Marruecos además, agradeciéndole el favor. Apartaba aquello de su quinta "por amor de mi mugier e de mis fijas amas, / porque assí las enbió dond'ellas son pagadas" (vv. 1810 – 1812).

La tercera embajada de Minaya se complicó. Cuando, con la segunda, los infantes de Carrión supieron lo que aquel Ruy Díaz iba ganando, "entraron en fabla" (v. 1372), y calcularon que aumentarían lo suyo con las dotes de sus hijas, nuevas ricas. Se lo callarán de momento, que el guerrero es hijo de poco, mucho menos que ellos, y el perdón del rey era todavía parcial:

> --*Mucho crecen las nuevas de mio Cid el Campeador,*
> bien casariemos con sus fijas pora huebos de pro.
> *Non la osariemos acometer nós esta razón,*
> *mio Cid es de Bivar e nós de los condes de Carrión.—*
> *Non l dizen a nadi e fincó esta razón.*
>
> (vv. 1373 – 1377)

Diego y Fernando González eran hijos de condes, y venían de los Benigómez famosos, y pertenecían a la cómoda escuela del rey. Sus apellidos valían, pues, muchísimo, pero en hacienda, con el desuso de sus armas, habían menguado. Ahora, al conocer estas terceras "nuevas del Cid" (v. 1881) se confabularon (vv. 1882 – 1883): "--…demandemos sus fijas pora con ellas casar, / creçremos en nuestra ondra e iremos adelant.--" Así, fueron al rey Alfonso, y le pidieron, "commo a rey e señor natural" (v. 1885) "que nos demandedes fijas del Campeador; / casar queremos con ellas *a su ondra e a nuestra*

pro" (vv. 1887 – 1888). Con aquel matrimonio pensaban adelantar los infantes de Carrión: a ellos les aprovechaba, y ellas, calzando sus apellidos, se verían muy aupadas en su honra.

Una grant ora el rey pensó e comidió:
--Yo eché de tierra al buen Campeador,
e faziendo yo a él mal e él a mí grand pro,
del casamiento non sé si s'abrá sabor;
mas, pues bós lo queredes, entremos en la razón.—

(vv. 1889 – 1893)

Alfonso reconocía que había sido injusto, o torpe, con el "*buen* Campeador", y dudó que le pareciese sabroso aquel matrimonio que arreglaba quien tanto lo había perjudicado. Se "apartó" con los privados de mio Cid, Minaya Álbar Fáñez y Per Vermúez, les avanzó que, si viniese "a vistas", perdonaría en todo a su señor, pues le había servido muy bien, y les reveló los "otros mandados" que se tratarían en aquellas cortes, que…

--…Diego e Ferrando, los ifantes de Carrión,
sabor han de casar con sus hijas amas a dos.
Sed buenos mensageros e ruégovoslo yo
que ge lo digades al buen Campeador;
abrá ý ondra e creçrá en onor
por consagrar con los ifantes de Carrión.—
Fabló Minaya e plogo a Per Vermúez:
--Rogárgelo emos lo que dezides vós,
después faga el Cid lo que oviere sabor.—

(vv. 1894 – 1909)

El Cid, "cuando lo oyó", "una grand ora pensó e comidió" (vv. 1931 – 1932): recordó su caída (lo habían echado de la tierra, llevaba tullido el honor) y el "gran afán" con que había ganado lo que tenía, agradecía tener de nuevo el "amor" "del rey". Ahora le pedía él sus hijas "pora los ifantes de Carrión" (vv. 1931 – 1942):

--*…Ellos son mucho urgullosos e an part en la cort;*
d'este casamiento non avría sabor,
mas, pues lo conseja el que más vale que nós,
fablemos en ello*, en la poridad seamos nós.*
¡Afé Dios del cielo, que nos acuerde en lo mijor!—

Recelaba de los novios, demasiado soberbios, pero como tenían tan alto alcahuete quedó en negociar la doble boda a orillas del Tajo, de allí a tres semanas. Fue Alfonso con sus mesnadas, y el Cid con su gente, dejando a su mujer y a sus dos hijas en Valencia, protegidas dentro del alcázar.

Rodrigo supo "dar omildança a Alfonso so señor" así, hincando "los inojos e las manos en tierra" y tomando "a dientes" "las yerbas del campo", y "llorando de los ojos", y queriendo besarle los pies (vv. 2019 – 2025), y logró con eso el perdón y el amor del rey, "e en todo mio reino parte desde oy" (vv. 2034 – 2035). Fue su huésped todo aquel día, y todos se maravillaban "catándol (…) la barba que tan aína.l' creció" (vv. 2056 – 2060).

Amaneció otro día, y después de una misa madrugadora, el rey le pidió a sus hijas, (las llaman por su nombre por primera vez en el poema), "don Elvira e doña Sol, / que las dedes por mugieres a los ifantes de Carrión" (vv. 2075 – 2076).

--*Seméjam' el casamiento ondrado e con grant pro,*
ellos vos las pidem e mándovoslo yo.
(…)
¡dándoslas, mio Cid, sí vos vala el Criador!—

(vv. 2077 – 2078; 2081)

Primero intentó esquivar mio Cid aquel matrimonio, excusándose, que no tenía hijas casaderas, pues las suyas eran demasiado pequeñas aún ("--*Non habría fijas de casar* -- respuso el Campeador--, / *ca non han grant edad e de días pequeñas son*." [vv. 2082 – 2083]), y que los infantes eran "de grandes nuevas" (quiere decir, de apellidos enormes), y

"pertenecen pora mis fijas e aún pora mejores" (vv. 2084 – 2085). Comprobó, entonces, que ni podía dar largas, ni descartarse de aquella suerte que le servían, y se lavó las manos:

--...Yo las engendré amas e criásteslas vós,
entre yo y ellas en vuestra merced somos nós:
afellas en vuestra mano don Elvira e doña Sol,
dadlas a qui quisiéredes vós, ca yo pagado só.—

(vv. 2086 – 2089)

Ése es el argumento que va a utilizar Rodrigo constantemente, el cuento que se va a contar una y otra vez para que le duela menos todo lo que va a sucederle: él engendró a Elvira y a Sol, pero el rey las crió (él no pudo, desterrado), y hacía, todavía, la parte del padre: que, con su mano, se las diese él entonces a quien quisiese…

--D'aquí las prendo por mis manos a don Elvira e doña Sol
e dolas por veladas a los ifantes de Carrión.

(vv. 2097 – 2098)

Hizo el rey, y el Cid se desentendió de nuevo de aquella boda forzosa (vv. 2109 – 2110):

--Mucho vos lo gradesco commo rey e a señor,
vós casades mis fijas, ca non ge las do yo.—

Y aún insistió en que no había tenido arte ni parte en aquel negocio:

--...Yo vos pido merced a vós, rey natural:
pues que casades mis fijas así commo a vós plaz,
dad manero a qui las dé cuando vós las tomades;
non ge las daré yo con mi mano nin dend non se alabarán.—

(vv. 2131 – 2134)

Alfonso le dio a Álvar Fáñez por "manero". Él sería el padrino, el que en la boda entregaría "con sus manos" a doña Elvira y doña Sol a los de Carrión. Que el Cid, a quien tanto había importado casarlas con sus manos cuando lo tiraron de Castilla, no quería esta vez, ni a éstos. Que no pudiesen los infantes presumir nunca de ello.

Las bodas, ya en presencia de las novias, fueron en Valencia…Cuando Rodrigo anunció a su mujer y a sus hijas la calidad de los esposos ellas aceptaron su elección, seguras de su discreción:

--¡Grado al Criador, vengo, mugier ondrada!
Yernos vos adugo de que avremos ondrança,
¡gradídmelo, mis fijas, ca bien vos he casadas!—
Besáronle las manos la mugier e las fijas amas
e todas las dueñas que las sirven sin falla:
--¡Grado al Criador e a vós, Cid, barba vellida!
Todo lo que vós feches es de buena guisa,
non serán menguadas en todos vuestros días.—
--¡Cuando vós nos casáredes bien seremos ricas!—

(vv. 2187 – 2195)

Sin embargo, enseguida avisó de que aquel "casamiento" (v. 2198) no lo había levantado él (v. 2199). Tan "firmemientre" las había pedido y rogado "el mio señor Alfonso" (vv. 2200 – 2201)

--…que yo nulla cosa no.l' sope dezir de no.
Metívos en sus manos, fijas amas a dos;
bien me lo creades que él vos casa, ca non yo.—

(vv. 2202 – 2204)

Álvar Fáñez Minaya cumplió con su parte, y como apoderado del rey dio con sus manos a las hijas de su señor.

Después hubo misa, espléndida, y quince días de alegrías. Y "bien cerca de dos años" (v. 2271) tranquilos.

El juglar termina esta parte del poema ("Las coplas d'este cantar aquí.s' van acabando…" [v. 2276]) santiguándose, barruntando la catástrofe: "¡Plega a Santa María e al Padre Santo / que.s' pague d'es casamiento mio Cid o el que lo ovo a algo!" (vv. 2274 – 2275)

Pasó lo del león, que se salió de la red y, desatado, espantó a los infantes de Carrión: Ferrán González se metió debajo de un escaño, y Diego González se escondió "tras una viga lagar", donde ensució "el manto e el brial" (vv. 2290 – 2291). Su cobardía era el tema de las barberías en Valencia, y eso que el Cid censuraba las burlas (vv. 2306 – 2308). Entonces el rey Bucar de Marruecos puso sitio a Valencia, y los hijos de conde no querían ir a romperlo. Su suegro, que conoció sus temblores, les dijo "sonrisando" (v. 2331):

--¡Dios vos salve, yernos, ifantes de Carrión!
En braços tenedes mis fijas, tan blancas commo el sol.
Yo desseo lides e vós a Carrión;
en Valencia folgad a todo vuestro sabor,
ca d'aquellos moros yo só sabidor...

(vv. 2332 – 2335)

Supo mio Cid que eran de otra naturaleza, y de muy distintas inclinaciones, los infantes de Carrión, y parece, quizás, celoso de su suerte.

Nobleza obliga, y los hermanos salieron a pelear a regañadientes. Oyeron entonces "los atamores sonando" (v. 2345), y se espantaron, que "por la su voluntad non serién allí llegados" (v. 2349). Ganó el Cid. Con la Colada "mató a Bucar, al rey de allén mar" (v. 2425), y le quitó su Tizona. Después de la batalla preguntó por sus yernos. Los hombres del Campeador contestaron socarrones:

...aquí son ensayados,
fartos de lidiar con moros en el campo.—
Dixo mio Cid: --Yo d'esto só pagado,
cuando agora son buenos adelant serán preciados.—
Por bien lo dixo el Cid, mas ellos lo tovieron a mal.

(vv. 2460 – 2464)

A cinco mil marcos tocaron de aquella "arrancada" (v. 2508) los infantes de Carrión, pero también iban muy corridos, pues ya estaba cantada la fama de sus flaquezas.

"Por aquestos juegos que ivan levantando / e las noches e los días tan mal los escarmentando…" (vv. 2535 – 2536) A los Infantes de Carrión les sacaban a la cara sus vergüenzas continuamente. Por otro lado, ya habían juntado suficiente ("Los averes que tenemos grandes son e sobejanos, / mientra que visquiéremos despender no los podremos." [vv. 2541 – 2542] "D'aquestos averes sienpre seremos ricos

omnes…" [v. 2552]) para poder casar mejor, "con fijas de reyes o de enperadores" (v. 2553). Antes de que lo del león agusanase su nombre sin vuelta atrás (vv. 2548 y 2556), con la excusa de enseñarles sus "heredades" (v. 2545), sacarían "de Valencia, de poder del Campeador" (v. 2546) a sus hijas, y las escarnecerían (v. 2556), haciendo su "sabor" "en la carrera" (v. 2547), que ellos eran "de natura (…) de condes de Carrión" (vv. 2549 y 2554), y no podían sufrir que los menostuviesen.

El Cid, en un primer momento, no sospechó la celada y, con sus hijas, les daría algo de lo suyo: a cambio de las "villas (…) en tierras de Carrión" que ellos les habían entregado "por arras", un ajuar riquísimo y, encima de él, "a Colada e a Tizón", las cuales había ganado "a guisa de varón" (vv. 2568 – 2576).

Ahora bien, les advirtió, *"cuando mis fijas vos dó, / allá me levades las telas del coraçón"* (vv. 2577 – 2578), así que esperaba que las sirviesen bien (vv. 22581 – 2582).

Mio Cid despidió a sus hijas dándoles abrazos, saludes, bendiciones y "su gracia" (vv. 2601 y 2602). Volvía "alegre", hasta que vio en otros agüeros "que estos casamientos (…) / non serién sin alguna tacha". De todos modos no se podía "repentir, que casadas las ha amas" (vv. 2614 – 2617). Sí intentaría, de todos modos, guardarlas, y mandó a Félez Muñoz, el primo de las muchachas, que las acompañase "fata dentro en Carrión" (v. 2621).

Pasando por Santa María de Albarracín tomaron posada en Molina, donde los acogió muy bien el bueno de Abengalvón, el amigo del Cid. Al otro día el moro los condujo hasta El Ansarera, en la frontera de lo suyo. Se metieron ahí en territorio mítico, prehistórico, de cuento, dejando "a siniestro" Griza, donde había unos "caños", o cavernas, donde un tal Álamos encerró a una Elpha (vv. 2694 – 2695). Y luego entraron en el robledo de Corpes: el *locus horroris* ("los montes son altos, las ramas pujan con las núes, / e las bestias fieras que andan aderredor.") rodea el *locus amoenus* ("un vergel con una limpia fuent") donde plantan las tiendas (vv. 2698 – 2701).[5] Allí "yazen essa noch, / con sus mugieres en braços demuéstranles amor, / ¡mal se lo cunplieron cuando salié el sol!" (vv. 2702 – 2704) Al otro día los traidores mandaron que se adelantaran todos, "sino amas sus mugieres, doña Elvira e doña Sol, / deportarse quieren con ellas a todo su sabor" (vv. 2710 – 2711). Aparentemente, desean continuar los placeres de la noche anterior. Sin embargo, una vez que "todos eran idos, [y] ellos cuatro solos son" (v. 2712) comenzaron a afrentar a sus esposas, primero de palabra, anunciándoles que estaban a punto de ser "escarnidas" y "dexadas" de ellos, y que no tendrían "part en tierras de Carrión" (vv. 2714 – 2717), y luego de obra (vv. 2720 – 2723):

> *Aquí les tuellen los mantos e los pelliçones,*
> *páranlas en cuerpo e en camisas e en ciclatones.*
> *Espuelas tienen calçadas los malos traidores,*
> *en mano prenden las cinchas fuertes e duradores.*

[5] Ver Montaner (1993: 631 – 632, nota al v. 2698).

No les valieron ruegos, que las acabasen con las espadas famosas de su padre, ni advertencias, que aquello lo pagarían "en vistas o en cortes" (vv. 2724 – 2733). Azotándolas "con las cinchas corredizas" (v. 2736), "ensayándos' amos cuál dará meores colpes" (v. 2746), les rompieron "las camisas e las carnes" hasta que "por muertas las dexaron" (vv. 2748 y 2752 y 2755).

Leváronles los mantos e las pieles armiñas,
mas déxanlas marridas en briales e en camisas
e a las aves del monte e a las bestias de la fiera guisa.

(vv. 2749 – 2751)

Los Infantes de Carrión se habían ensañado con las hijas de mio Cid, amontonando cobardías y ofensas: las abandonaban después de haberlas gozado, sucias aún de amor, desnudándolas, golpeándolas con los bragueros de sus caballerías y pateándolas "con las espuelas agudas" (v. 2737), robándoles, sirviendo sus cuerpos a las alimañas, y con una fanfarronada última, jactándose de que ni para barraganas les valían (v. 2759). El juglar se para ahí y nos dice: "¡Cuál ventura serié si assomás essora el Cid Campeador!" (v. 2753)

No habrían salido de ésa si Félez Muñoz, oliéndose algo ("dolió*l*' el coraçón" [v. 2767]) no hubiera buscado a sus primas, hallándolas "amortecidas" (v. 2777). "Partiéronsele las telas de dentro del coraçón" (v. 2785). Dio a doña Elvira y a doña Sol agua y ánimos, las subió a su caballo y las llevó primero a la Torre de doña Urraca y luego a San Esteban de Gormaz, donde cuidaron de ellas hasta que vinieron a recogerlas de parte del Campeador.

Luego, "cuando ge lo dizen a mio Cid el Campeador, / una grand ora pensó e comidió, / alçó la su mano, a la barba se tomó" (vv. 2827 – 2829) y juró:

--¡Por aquesta barba que nadi non messó,
non la lograrán los ifantes de Carrión,
que a mis fijas bien las casaré yo!—

(vv. 2832 – 2834)

Algo más adelante, al ir a recogerlas Pero Vermúez, las consuela diciéndoles que si "buen casamiento perdiestes, mejor podredes ganar" (v. 2867), y su padre, cuando las recibe en Valencia, después de abrazarlas y besarlas, "tornós' de sonrisar" (vv. 2888 – 2889) y les dijo que si la otra vez tomó "el casamiento" y no osó "dezir ál" (v. 2891) pensaba verlas "mejor casadas d'aquí en adelant" (v. 2893).

Luego mandó a Muño Gustioz al rey Alfonso, a querellarse contra los Infantes de Carrión, y que se los trajese "a vistas o a justas o a cortes" (v. 2914), por que se hiciese allí lo que fuera de derecho. El rey convocó cortes en Toledo, dentro de siete semanas. "Ya les va pesando a los ifantes de Carrión / (…) / miedo han que ý verná mio Cid el Campeador…" (vv. 1985 y 1987) y rogaron "que los quite d'esta cort" (v. 1989). El rey se lo negó.

En cuanto a "la reparación de la afrenta (…) ésta se desarrollará en términos jurídicos y no de vindicación impulsiva" (Montaner, 1993: 633 – 635, nota a los vv. 2763 – 2984) . Ya doña Elvira y doña Sol, viéndose amenazadas, avisaban a los malos que les harían justicia "en vistas o en cortes" (vv. 2724 – 2733), y su padre, en efecto, demanda del

rey que traiga a los ofensores "a vistas o a justas o a cortes" (v. 2914). Y es que, para que queden de nuevo restaurados en sus difíciles honras el Cid y sus hijas, no bastan prisas y cuchillos: todo debe hacerse dentro del marco de las leyes castellanas y romanas.

Mio Cid entró en Toledo bravo y tremendo, sujetándose "los pelos" con "una cofia" y atada "con el cordón" "la barba", que "avié luenga", para que no le estorbasen (vv. 3084 – 3100). Todos lo miraban: "en sos aguisamientos bien semeja varón" (v. 3125). "No.l' pueden catar de vergüença ifantes de Carrión" (v. 3126). Y enumeró sus demandas, una detrás de otra, advirtiendo, antes que nada, que la deshonra principal no le tocaba a él, sino a Alfonso: "por mis fijas que.m' dexaron yo non he desonor, / ca vós las casastes, rey, sabredes qué fer oy…" (vv. 3149 – 3150) Exigió, primero, la Colada y la Tizona, las cuales, repite, ha ganado "a guisa de varón" (v. 3154), y se lo otorgaron "los alcaldes" (v. 3159). Después, los tres mil marcos de oro con que había dotado a sus hijas, y los cobró "en apreciadura" (v. 3240), o sea, en especie, pues los Infantes no tenían "averes monedados" (v. 3236*b*). Ya pensaban verse librados con aquello los Infantes de Carrión. Pero a mio Cid no se le podía "olbidar" "la rencura mayor" (v. 3254), lo que hicieron con sus hijas en el robledo de Corpes. Era, pues, cosa muy suya, y no, como había dicho, del rey: "*¿A qué.m' descubriestes las telas del coraçón?*" (3261) Por aquello valían "menos" ellos (v. 3268), y, si querían defenderse, él tenía quien los retase.

--De natura somos de condes de Carrión,
deviemos casar con fijas de reyes o de enperadores,
ca non pertenecién fijas de ifançones;
porque las dexamos derecho fiziemos nós,
más nos preciamos, sabet, que menos no.—

(vv. 3296 – 3300)

Tres hombres del Cid retaron a los tres hijos del conde de Carrión.

Terminados los desafíos, entraron dos caballeros "pidiendo sus fijas a mio Cid el Campeador / por ser reinas de Navarra e de Aragón, / e que ge las diessen a ondra e a bendición" (vv. 3398 – 3400). En medio del silencio general, "levantós' en pie mio Cid el Campeador", dio las gracias "al Criador" por la buena nueva, y recordó al rey Alfonso una vez más que, puesto que él había casado la primera vez a sus hijas, estaban aún en sus manos:

--Vós las casastes antes, ca yo non;
afé mis fijas en vuestras manos son,
sin vuestro mandado nada non feré yo.—
Levantós el rey, fizo callar la cort:
--Ruégovos, Cid, caboso Campeador,
que plega a vós, e atorgarlo he yo.
Este casamiento oy se otorgue en esta cort,
ca crécevos ý ondra e tierra e onor.--

(vv. 3406 – 3413)

El triple combate judicial se celebró "a cabo de tres semanas en begas de Carrión" (v. 3481). De él salieron aterrados y muy mal parados los infantes, con "grant (…) biltança" (v. 3705), disminuidos, valiendo, de ahí en adelante, menos.

Ruy Díaz, cuando lo supo, "prísos' a la barba" (v. 3713) y exclamó aliviado y dichoso, como quien da por terminados sus trabajos (vv. 3714 – 3716):

--¡Grado al rey del cielo, mis fijas vengadas son,
agora las ayan quitas heredades de Carrión!
¡Sin vergüença las casaré, o a qui pese o a qui non!—

Andidieron en pleitos los de Navarra e de Aragón,
ovieron su ajunta con Alfonso el de León,
fizieron sus casamientos con don Elvira e con doña Sol.
Los primeros fueron grandes, mas aquestos son mijores,

a mayor ondra las casa que lo que primero fue.
¡Ved cuál ondra crece al que en buen ora nació
cuando señoras son sus fijas de Navarra e de Aragón!
Oy los reyes d'España sos parientes son,
a todos alcança ondra por el que en buen ora nació.

(vv. 3717 - 3725)

Es, para mio Cid, final de cuento feliz, perfecto. Los infantes de Carrión quedan fijados en posturas ridículas, y doña Elvira y doña Sol acaban hechas unas reinas. Ruy Díaz da su sangre a "los reyes de España", vigorizándola. Ya puede morirse el héroe, pasar "d'este sieglo" (v. 3726), y terminar su autor su *Cantar*, y acabar Per Abbat de escribirlo, y el juglar de leerlo, y yo de mirar lo mío en él.

VIII. *Libros* de Apolonio

VIII. 1. Prólogo

VIII. 1. 1. El *Libro* de Apolonio

El viejo Apolonio ordenó su Casa y, retirado en su biblioteca, se dedicó al estudio y, muy en particular, a la escritura de su *vida*, o *historia*.[1] En ese *Libro*, que en su caso fue *cuaderno de bitácora*, apuntó las tempestades y los naufragios, reales, psíquicos, del alma, que había padecido. Ese *Libro* es el verdadero *Ur-Apolonio*, el *Apolonio* primero, la cepa de los demás nublados.

Descontando aquel *Libro* original fantástico el *Ur-Apolonio* pudo haber sido una novela griega, o bizantina.[2] Dolores Corbella (1999: 18) remonta el "modelo común, el *hypertexte*", hasta el siglo III[3],

> aunque las distintas versiones parecen partir de un texto un poco posterior, de los siglos V – VI, ya cristianizado en parte y con numerosos motivos añadidos procedentes de la literatura hagiográfica. A partir de ese texto perdido del siglo V o VI, se formarían cinco ramas o versiones generales, dos en prosa y tres en verso.

Son éstas:

---

[1] Esto imaginó Laurence Twine en su novela, *The Patterne of Painefull Adventures*, cap. XXIV.

[2] Bullough (1975: vol. VIII, 351) y Hoeniger (1994: xiii) creyeron que, en efecto, hubo una novela de la época helénica sobre Apolonio, semejante a las de Jenofonte de Éfeso, Heliodoro o Aquiles Tacio. En cambio, Corbella (1999: 27) coincide con A. Deyermond y "la mayoría de los investigadores" en negar la existencia de ese original griego.

[3] "La más vieja alusión que se conoce es la que se recoge en un texto de Venancio Fortunato del siglo VI…" Corbella (1999: 24).

1) La *Historia Apollonii Regis Tyri*.[4]
2) Las *Gesta Apollonii Regis Tyri metrica*.[5]
3) El *Pantheon* de Godofredo de Viterbo.[6]
4) El capítulo 153 de las *Gesta Romanorum*.[7]
5) Los *Carmina Burana*.[8]

Arrancando de ellas la historia de Apolonio floreció en la Edad Media y en el Renacimiento, y los pastores griegos la recitan aún de memoria (Bullough, 1975: vol. VIII, 351).

El *Libro de Apolonio* "se construye como mosaico de citas"[9], como "*intertexto*", como "un tejido nuevo de citas pretéritas"[10]. Lo han estado (re)escribiendo durante siglos, en buena parte de Europa, y en muchas de sus lenguas, en verso y en prosa, amoldándolo a los más diversos patrones genéricos, sobre papel, en el aire, encima de un tablado… Excavando lo que Roland Barthes llama "geología de [sus] escrituras"[11] podemos examinar en sus fósiles, en la composición de sus sedimentos, lo que cada era ha hecho con él. Pero también es posible entenderlo "como un espacio textual atemporal, que anula y neutraliza diferentes espacios y tiempos históricos"

[4] Es la versión que ha tenido más continuadores, ya que en la actualidad se conocen alrededor de sesenta manuscritos, de los cuales los más antiguos datan de los siglos IX y X." De ella "partiría" nuestro *Libre d'Appollonio*. También hubo traducciones, o versiones, francesas, anglosajonas, inglesas, italianas, alemanas, griegas, húngaras, etc. Corbella (1999: 18 – 21).
[5] Ésta "se conserva en un ms. de 1342 (…) que remonta seguramente a un texto del siglo XI, y en la que dos personajes relatan la historia en un fragmento de 792 versos en hexámetros leoninos. Es de autor anónimo y contiene numerosos términos griegos." Corbella (1999: 21 – 22).
[6] Escrito "en versos latinos (…) entre 1186 y 1191, especie de historia universal en la que se incluye –junto a otros relatos—la historia de Apolonio en 198 tercetos." Corbella (1999: 22).
[7] Del siglo XIV. Corbella (1999: 23).
[8] Se trata de un "breve texto poético latino compuesto hacia principios del siglo XIII donde Apolonio cuenta sumariamente en seis estrofas las aventuras de su vida." Corbella (1999: 24).
[9] Julia Kristeva, <<Le mot, le dialogue et le roman>>, 1969, pág. 146. Citada por Corbella (1999: 15).
[10] Roland Barthes, en <<Théorie du texte>>, *Encyclopaedia Universalis*, París, 1968, XV, pág. 1015c. En Corbella (1999: 15, nota. 13).
[11] Roland Barthes, *Tel Quel, Théorie d'ensemble*. En Corbella (1999: 15).

(Corbella, 1999: 40). En este sentido esta *historia* nos la hemos ido contando (nos hemos contado con ella) todos.

Las navegaciones de Apolonio, sus accidentes, su romería, no sólo lo llevan por mares y ciudades. Apolonio, sobre todo, trafaga los textos, naufraga en ellos, y en ellos renace, distinto, nuevo, otro, cada vez. De todos aquéllos en los que ha aportado visito dos españoles y tres ingleses: el *Libre d'Appollonio*, la *oncena patraña* de Joan de Timoneda, la *Confessio Amantis* de John Gower, *The Patterne of Painefull Adventures*, de Laurence Twine, y, de William Shakespeare, *Pericles*.[12] Mis aficiones y mi formación me conducen a preferir estos dos campos. Pero además las obras escogidas servirán de varias maneras. En primer lugar, porque derivan, de una forma más o menos inmediata, como veremos, de las fuentes latinas principales. En segundo lugar, porque entre ellas encontramos dos tardomedievales (el *Libre…* y el poema de Gower); una, la de Timoneda, criada en la Valencia del virreinato de Germana de Foix y de su tercer esposo, el duque de Calabria, cuando el Renacimiento, cansado, estaba a punto de ceder ante la Contrarreforma; otra, *The Patterne…*, de la Inglaterra Isabelina; y la última, el *romance* de Shakespeare, de los primeros años del reinado de Jacobo I. Utilizo el *Libre…*como texto guía, contrapunteándolo con el *romance* de Shakespeare, y acudo a las otras tres obras siempre que sus variantes permiten completar, o aclarar, algún punto, casi como escolios.

VIII. 1. 2. Fortunas de Apolonio en la literatura castellana

VIII. 1. 2. a. Introducción

[12] Cito el *Libre d'Appollonio* según el número de la estrofa y la letra (a, b, c, d) del verso. De la patraña, doy el número de página de la edición que manejo de *El Patrañuelo*. De la *Confessio Amantis* doy el verso y la página. De la novela de Twine, el capítulo y la página. De *Pericles*, el Acto, la Escena y el verso. Las citas largas de *Pericles* las pongo en cursiva, para que se distingan visualmente de las del *Libre…*

El *Libre d'Appollonio* se compuso a mediados del siglo XIII. "E comiençase la quinta parte desta ystoria en el rey apolonio…" Eso "promete" la *General Estoria* del rey Alfonso X (r. 1252 – 1284). La habría basado "seguramente en el *Pantheon* de Godofredo de Viterbo" (Corbella, 1999: 26). En aquella Enciclopedia Universal del rey Sabio lo de Apolonio contaba como hecho tan probado como lo de Héctor, Moisés, o Julio César. Del siglo XV existen "dos versiones en prosa", la *Historia de Apolonio*, que trasladaba el capítulo 153 de las *Gesta Romanorum*, y una traducción que hizo Juan de Cuenca al castellano (c. 1430) de la versión portuguesa que había escrito Roberto Paim hacia 1393 del poema de John Gower, la *Confisyón del amante*".[13] *El Patrañuelo*, de Joan de Timoneda, es de 1566.

Lo de Apolonio fue, pues, en castellano, *romance*, historia verdadera, novela y patraña. Lo trataron en la Edad Media y en el Renacimiento. Bebieron, para volver a decir sus cosas, en las más generosas fuentes primarias latinas (la *Historia Apollonii Regis Tyri*, el *Pantheon*, las *Gesta Romanorum*) o en sus versiones vernáculas más felices (la *Confessio Amantis*), y en algunas menos conocidas.

VIII. 1. 2. b. *Libre d'Appollonio*

Compañero de la *Vida de Santa María Egipcíaca* y del *Libre dels tres Reys d'Orient*, el *Libre d'Appollonio* "se conserva (…) en un único manuscrito de la Biblioteca escurialense (Ms. III-K-4)." Los más lo hacen "de mediados del siglo XIV (…), obra de un solo amanuense, quizá de origen aragonés, de una zona limítrofe con Cataluña, o de un escriba catalán afincado en Aragón en el siglo XIV." En cuanto a "la primitiva composición del texto (…) se situaría (…) hacia el año 1250" (Corbella, 1999: 12 – 13).

[13] Romera Castillo (1986: 229). Está "ya citada por Menéndez Pelayo en sus *Orígenes de la Novela* y editada por A. Deyermond en *Two fifteenth-Century Spanish Prose Romances*" (Corbella, 1999: 22).

"*Nada en el Libro es nuevo*…" (Corbella, 1999: 11); arranca de la *Historia Apollonii Regis Tyri*,[14] y no duda en acogerse a su autoridad ("catatlo en *la estoria* si a mí non creyedes": 372b). Sin embargo, es un Libro *nuevo* de Apolonio. Su originalidad reside en "el proceso de contemporización, medievalización y cristianización (…) de un tema clásico", en su "transposición, adaptación y recreación según unos nuevos cánones" (Corbella, 1999: 31 - 32). Para J. Artiles, "es una novela bizantina versificada, metida en cánones de cuaderna vía"[15].

Y ¿qué dice su autor que es?

Se titula "*Libre*". Los Libros son hijos del árbol, por su origen material, y por su naturaleza mágica ("drys", árbol en griego, dio "druida", porque los sacerdotes celtas escribían en los árboles sagrados). Son cuerpo, tomo, eso que sostenemos entre las manos: "Vulgarmente llamamos libro cualquier volumen de hojas, o de papel o pergamino ligado en cuadernos y cubierto." (COV) Son también obras, escritos.

Es, dice, "hun *romançe*" (1c). O sea, que está traído a nuestra lengua vulgar castellana. También, que se inscribe en el género contemporáneo del *roman*. Sobre todo, que se remonta a sus fuentes, al género que practicaron Jenofonte de Éfeso, Heliodoro o Aquiles Tacio, y que dio, seguramente, el *Ur-Apolonio*.

Y ese "romançe" que quiso "conponer" es "*de nueua maestría*" (1c), vale decir, tal vez, "de la nueva escuela (mester de clerecía)", o que pertenece a una manera nueva de comprender, y escribir, el mundo.

---

[14] "El *Poema* español partiría (…) de un texto latino muy próximo" a la familia de manuscritos "que Riese llamó *AP*, y en la que básicamente estarían los ms. *A.* de la Biblioteca Laurentina de Florencia, el ms. *P.* de la Biblioteca Nacional de París, el ms. *Va.* (Vaticano Latino 1984) y el ms. *G.* (Gottinga 173 Philologie, del siglo XIII) traduciéndolo y añadiendo elementos de la otra familia de "textos que encabeza el ms. Beta u oxoniense, del siglo XI, que pertenece al colegio de la Magdalena de Oxford n. 50…" Corbella (1999: 19 – 20).

[15] J. Artiles, *El <<Libro de Apolonio>>, poema español del siglo XIII*, Madrid, Gredos, 1976, p. 15. Citado en Corbella (1999: 28).

El poeta del *Libre…* habla (se guarda con esto desde el primer verso) "en el nombre de Dios & de Santa María", y pide que lo "guiassen" (1ab). Como es oficio clerical, termina con un sermón rimado, y un amén, o así sea. Así acogido su autor "*estudiar querría*" (1b) ¿qué? Lo del "buen rey Apolonio" (1d) (con lo de las hijas que salen en su *Libro*). Es, pues, el *Libre d'Appollonio*, un *estudio*. "Hacer *estudio* en una cosa [es] pensar mucho en ella con curiosidad" (COV). Conque inquirirá, procurará enterarse (y enterarnos) de lo que tuvo el "buen rey Apolonio" (1d) (con su hija).

VIII. 1. 2. c. *Patraña Oncena* de Joan de Timoneda

Fechas

El Patrañuelo, de Joan de Timoneda, "fue impreso en Valencia, por Juan Mey, en 1567, aunque su *approbatio* esté fechada el 22 de septiembre de 1566" (Romera Castillo, 1986: 55).

El género: definiciones e historia

En su <<Epístola al amantísimo lector>> (97) Joan de Timoneda explica que una "*patraña* no es otra cosa sino una fengida traza, tan lindamente amplificada y compuesta, que parece que trae alguna apariencia de verdad". Son "marañas", lo que "intitula" su "lengua natural valenciana (…) *Rondalles*, y la toscana, *Novelas*" Es "no más de algún pasatiempo y recreo". Son "graciosos y asesados cuentos". En la portada las describe como "admirables cuentos, graciosas marañas, y delicadas invenciones".

El *Libre…*, como la *Confessio Amantis*, es conseja. Conseja es "la maraña o cuento fingido que se endereza a sacar della algún buen consejo… (…) *Latine apologus, fabula*" (COV). Esta intención corregidora, didáctica, era apropiada, y

necesaria en los cuentos medievales, pero falta en la patraña de Timoneda, obra del alegre Renacimiento. El valenciano manifiesta que su único propósito es el de divertir y entretener.

> PATRAÑA. Es cuento fabuloso para entretener. Díjose *a PATRIBUS*, porque son cuentos oídos de padres a hijos… (…) *Vel a verbo patrare*, que vale inventar o hacer, por ser invención hecha y compuesta fabulosamente. (COV)
>
> PATRAÑA. Noticia fabulosa, o mentira inventada, para divertir o entretener. Covarrub. *quiere venga del nombre Padre*… (*AUT*)

En la derivación fantástica de Covarrubias, la *patraña* es la *historia-del-Padre*, la *historia* cuyo autor es el Padre. Ésta, en particular, es una *historia* acerca del Padre (de la Novia).

La etimología aceptada de la palabra es otra. Procede de *pastraña*, y ésta a su vez de un supuesto latín vulgar, *pastoranea*, que significa "consejas de pastores" (Segura Munguía). Es la *patraña*, o *pastraña*, o *pastrija*, entonces, *mester de pastoría*, oficio del zagal.

Es la *patraña*, también, *cuento de invierno* (como el que contó Shakespeare). Miro en el *Libro de Buen Amor* (1273d): "…las viejas tras el fuego ya dizen sus pastrañas" (1273 d). Y en las *Rimas* del Príncipe de Esquilache (Cart. 4) (*AUT*): "Y al otro novelero que se sienta, / Cercado de comadres y vecinos, / Quando discursos y patrañas cuenta." Y en *El pasajero* (1617), de Cristóbal Suárez de Figueroa: "Por novelas al uso entiendo ciertas patrañas y consejos, propias del brasero en tiempos de frío, que en suma vienen a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras."[16]

El "sustrato" de la patraña lo forma la cuentística medieval: "la parábola, el apólogo, el *enxiemplo* y las

[16] Citado en Romera Castillo (1986: 54, nota 101).

narraciones breves con moraleja incluida". Su representante mayor es *El Conde Lucanor*, de don Juan Manuel. Pero con *El Patrañuelo* Joan de Timoneda sigue más bien a los *novellieri* italianos renacentistas, que serán muy traducidos, arreglados y refundidos en España. Y si es cierto que en nuestro país "existieron otras colecciones de cuentos 'al itálico modo' escritas por Melchor de Santa Cruz, Juan de Arquijo, Luis de Pinedo y Antonio de Torquemada…", las de Timoneda (añadimos a su *Patrañuelo*, aunque son de otra especie los cuentecillos que traen, *El Sobremesa y alivio de caminantes* y *El buen aviso y portacuentos*) fueron las más completas del siglo XVI (Romera Castillo, 1986 : 52 - 54).

Fuentes

Joan de Timoneda fue librero, impresor, editor, antologista…y autor. Para él, existía una cierta continuidad entre los libros de su botiga, los de sus cajas, y los de su escritorio, entre los que vendía, leía, traducía o componía, y los cuentecillos que escuchaba arrimado al hogar. Su *oncena patraña* la escribiría con lo que había oído, visto y leído por ahí: "Como oír y ver y leer sean tres causas principales, exercitándolas, por do el hombre viene a alcançar toda sciencia, essas mesmas han tenido fuerça para comigo…"[17]

Al revés que Cervantes, Joan de Timoneda no novelaba: las patrañas que coleccionó no eran suyas propias, sino imitadas y hurtadas: ni su ingenio las engendró, ni las parió su pluma.[18] Romera Castillo (1986: 229 – 231) repasa las opiniones más importantes. Su *patraña oncena* Menéndez Pelayo[19] la suponía italiana. Homero Serís[20] cree que "se pudo haber inspirado en la *Novela de Apolonio* (Zaragoza?, Pablo Hurus de Constancia?, c.

[17] En la <<Epístola al Lector>> de *El Sobremesa y alivio de caminantes*. Citado en Romera Castillo (1986: 58 – 59).
[18] Ver Miguel de Cervantes, <<Prólogo al lector>> de las *Novelas ejemplares*.
[19] *Orígenes de la novela*, Santander-Madrid, Aldus-CSIC, vol. III, ed. Enrique Sánchez Reyes, pp. 79 – 80.
[20] *Nuevo ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Nueva York, Hispanic Society of America, 1964, t. I, pp. 80 – 115.

1488?), versión en prosa del (…) capítulo [153] del *Gesta Romanorum*…", Sherman Eoff[21] "sostiene que hay elementos análogos con el capítulo del *Gesta Romanorum* y en mayor grado con la *Historia Apollonii Regis Tyri*".

VIII. 1. 3. Fortunas de Apolonio en la literatura inglesa

VIII. 1. 3. a. Pedazos

En Inglaterra, existe un fragmento en prosa en anglosajón, del siglo XI, de la historia de Apolonio. Hay otro trozo de un *romance* en verso rimado, en inglés medio, de principios del siglo XV. Y está la pudibunda alusión que hace Chaucer en *Los cuentos de Canterbury* al pecado de Antíoco. A ésta nos referiremos pronto.

VIII. 1. 3. b. John Gower, *Confessio Amantis* (Libro VIII)

"John Gower (ha. 1327 – 1408) dedicó el Libro VIII de su *Confessio Amantis* (1393) al 'Amor ilegítimo', y la mayor parte de ese Libro a la historia de 'Apollinus'" (Bullough, 1975: vol. VIII, 354). En la *Confessio Amantis* el Confesor advierte a su "hijo" (v. 251, p. 375) apostólico que "todo hombre" ("every man": v. 260, p. 375) es como aula en la que los demás pueden aprender a "tomar esto" y "dejar aquello" (vv. 264 – 265, p. 375). En el poema se insiste en la antigüedad de la historia, y en su propósito recordatorio: es "un *cuento en memoria*", y "*para la memoria*" ("*a tale in remembrance*") (v. 272), que el poeta ha

[21] <<On the sources of Juan de Timoneda's Apollonius of Tyre Story>>, *Romanic Review*, XXII, 1931, pp. 304 -311.

leído en "una *crónica de días pasados, /* la cual se llama *Panteone*" (vv. 280 -281), citando la obra de Godofredo de Viterbo. La "vida" (la *vida*) de Apolonio la ha escrito como ejemplo ("*in esample*") (v. 2007, p. 422) de buen amor, oponiéndola al "*mirabile exemplum*" (entre los vv. 278 y 279, p. 376) del mal amor de Antíoco. Una obra, pues, en sus propósitos declarados y en su estructura, medieval.

VIII. 1. 3. c. Laurence Twine, *The Patterne of Painefull Adventures*

La novela de Laurence Twine, *The Patterne of Painefull Adventures* (*Ejemplo de aventuras dolorosas*), de 1576, se basó en cambio en las *Gesta Romanorum* (Bullough, 1975: vol. VIII, 355). En su dedicatoria se presenta la "más excelente, agradable y variada *Historia* de los *extraños accidentes* que ocurrieron al Príncipe Apolonio, a doña Lucina, su esposa, y a Tharsia, su hija…" Pero "historia" es un término inconcreto, que significa "descripción de las cosas como ellas fueron" y "también fábula o enredo" (*AUT*). Asimismo lo llama "simple panfleto" ("this simple Pamflet"). "Pamphlet", en inglés, es librillo. Y pretende describir vivamente "la incertidumbre de este mundo y el frágil estado del hombre son descritos vivamente" (pp. 423 – 424).

VIII. 1. 3. d. William Shakespeare, etc., *Pericles*

Introducción

Pericles transplanta al teatro la historia de Apolonio que Shakespeare (& Company) había leído rimada en el Libro VIII de la *Confessio Amantis* de John Gower y en prosa en *The Patterne of Painefull Aventures*, la novela de Laurence Twine, aunque bebe además en otras fuentes. Escrito probablemente a finales de 1607 o principios de 1608 (Hoeniger, 1994: lxv), es el primero de los cuatro *romances* shakespeareanos. Han

considerado que junto con *Cymbelino* y *El cuento de invierno* (pero precediéndolos), forma parte de una investigación en tres fases que conduce al éxito "final" en *La Tempestad*. Esto vale también (acaso sobre todo) para lo que el dramaturgo intentaba decir, o averiguar, en esta etapa de su vida sobre lo que hay entre un padre y su hija. Leídos los cuatro *romances* como si intentaran contar la misma historia o, mejor dicho, el mismo *caso*, aquélla (éste) empieza con lo de Antíoco y su hija, su amancebada más o menos gustosa, y acaba (pero nunca acaba) con Próspero estancado con su hija Miranda en una isla mágica. Pero ese trabajo lo he hecho en otro lugar.

Hija problemática[22]

"De [By] William Shakespeare." La portada de la edición substantiva, en cuarto (Q), de *Pericles* (de ella derivan, directa o indirectamente, todas las demás) da la obra a William Shakespeare.

El 20 de mayo de 1608 Edward Blount, otro impresor, había anotado en el "Stationers' Register" "…su copia [de] (…) Un libro llamado. *El libro de PERICLES príncipe de Tiro*." El mismo día registró *Antonio y Cleopatra*. Sin embargo, tal vez porque aquel año mudó de taller, Blount no llegó a publicar ninguna de las dos obras (Hoeniger, 1994: xxiv – xxv y xxv, n. 1).

A finales de 1623 John Heminges y Henry Condell editaron *Las Comedias, Historias, y Tragedias del Sr. William Shakespeare*. Es el "Primer Folio" famoso (la primera edición en folio). Incluye treinta y seis obras, todas las que hoy atribuimos a Shakespeare, excepto *Pericles* y *Los dos nobles parientes*. Curiosamente, el libro lo publicó, con Isaac Jaggard, Edward Blount, que tuvo aquella "copia" que se ha perdido de *Pericles* (Hoeniger, 1994: xxv y xxv, n. 4; lxvi).

En la segunda edición del Tercer Folio, de 1664, aparece ya *Pericles*, junto con otras obras espúreas. Sin embargo, tipográficamente, en el volumen, *Pericles* es todavía cosa

[22] Tomo prestado el título del capítulo de Jeffrey Masten, <<Problem Child>>, de su estupendo libro, *Textual Intercourse*.

aparte: está separada tanto de las hijas "legítimas" de Shakespeare como de esas seis nuevas bastardas (Masten, 1997: 91).

Su incorporación al canon fue lenta (Hoeniger, 1994: xl).

Q es un texto corrompido, lleno de imperfecciones. Pero eso no importa aquí demasiado. El problema es sobre todo que es este *Pericles* (el único que nos vale) muy diferente en sus partes. Han juzgado, en general, que los dos primeros actos son torpes, parecen estar escritos con prisas o desgana, y que, fuera de la escena de los pescadores y alguna frase feliz, el genio de Shakespeare sólo se deja notar a partir del tercer acto. ¿A qué puede deberse esto?

Gosson no manejó, se piensa (algunos dicen que sí), los "papeles en sucio" ("foul papers") de Shakespeare. Entonces también había piratas intelectuales, grandes o flojos memoriosos, o notarios más o menos exactos, que trasladaban a la escritura lo que habían visto y oído en los teatros y luego vendían sus textos a las imprentas poco escrupulosas, con lo cual tanto unos como otros se beneficiaban del éxito de obras que estaban todavía, o habían estado hacía poco, en cartel. Pues bien, Gosson debió de contar con alguna de esas "copias robadas", las que denunciaban Heminges y Condell. Y quizás empleara a dos ladrones: uno de los furtivos espió los primeros dos actos distraído, o desmañadamente, mientras que el otro haría su faena con una escrupulosidad mucho mayor.

Ésa es una de las conjeturas. Ésta es otra. Antes que imaginar al buen y al mal ladrón se prefiere afirmar que *Pericles* no es del todo de Shakespeare. Ya en su prólogo a *Marina* (1738) Georges Lillo escribía:

"*No nos atrevemos a cargar toda la desigual obra*
de Pericles sobre él; digamos, sin embargo,
Que así como el oro, mezclado con materia más baja, resplandece aún,
Sus versos brillantes e inimitables
Se yerguen, distinguidos, en medio de esas escenas rudas y salvajes,

y muestran que las tocó con mano no avara."[23]

Quienes defienden la autoría mixta (y son los más) dicen que, o bien Shakespeare revisó el trabajo de un dramaturgo menor, rozando apenas los dos primeros actos y reescribiendo por entero el resto, o bien se repartió con su colega la escritura de la obra, y asumió la de los Actos III, IV y V.

Hay una tercera opinión. Dryden, en su prólogo al *Circe* de William Davenant, escribió en verso:

"*La propia Musa de Shakespear concibió primero a* Pericles*,*
El Príncipe de Tiro *fue más viejo que el* Moro*:*
Es un milagro ver una primera Obra buena,
Que todos los Espinos no florecen el Día de Navidad..."[24]

William Davenant fue o no hijo natural de Shakespeare. Quiso hacerse, y lo fue o no, su ahijado. Fue, y, esto sí, con toda certeza, apóstol suyo muy devoto y constante, y acrecentó con sus predicaciones el número de los de su iglesia. Y Dryden, que conoció bien a Davenant, creyó que *Pericles* era un fruto primerizo de Shakespeare, anterior a *Tito Andrónico* (el "Moro"). Basándose en esto Ted Hughes (1993: 344 – 347) cree que Shakespeare sacó de su baúl de viejos papeles aquel *Pericles* verde, de sus mocedades, "conservó esos dos primeros actos como si los necesitara", corrigiendo algunas cosas, y dedicó luego todo su talento a rehacer los otros tres, dramatizando en ellos una verdadera "Teofanía, su Coda Gnóstica". "Está claro por qué Shakespeare necesitaba esos dos actos. Toscos y todo, aportan el suelo duro, viejo, radical, en el cual podrá ahora cultivar su sofisticada flor."

Aun cuando los dos primeros actos sean solamente sus hijos putativos, aunque el Cisne del Avon nada más hiciese

[23] En Hoeniger (1994: lii – liii).
[24] En Hoeniger (1994: lxiii).

Pericles a medias, tuvo que conocer muy bien la historia de Apolonio, estudiando sus fuentes, o tendría muy presente, si lo hubo, el *Ur-Pericles*. De todos modos no se comprende *Pericles* (no se comprende la historia que Shakespeare intentó contar en sus *romances*) sin ese principio bastardo de la pieza. Terminándola, le dio el "vale", su aprobación. Yo voy a mirar en *Pericles* como si fuera, todo él, de Shakespeare.

Pericles: romance nuevo

Pericles, *Cymbelino*, *El cuento de invierno* y *La Tempestad* forman un género aparte dentro de la obra de William Shakespeare, un género que era *nuevo* en el teatro isabelino y jacobeo, que estaba empezando a hacerse, el del *romance*.

¿Qué dice *Pericles*, o los textos que lo rodean, de su género?

La portada de la edición substantiva, en cuarto (Q), de *Pericles*, empieza así: "THE LATE, and much admired *Play*, Called Pericles…" (Hoeniger, 1994: xxiv) "Play" da, traducido con propiedad, "obra de teatro", aunque en la época, en castellano, la volverían como "comedia": "…según el estilo universal, se toma este nombre de Comedia por toda suerte de Poema dramático, que se hace para representarse en el theatro, sea Comedia, Tragedia, Tragicomedia, o Pastoral" (*AUT*). "Play" sólo nos apunta que es cosa de teatro. Luego, ciertamente, se dice más sobre lo que el lector puede esperar: es "verdadera relación", y también "historia", aunque llena de "aventuras", "fortunas" y "extraños (…) accidentes".

En el prólogo de *Pericles* el poeta John Gower surge "de cenizas antiguas" (*Pról.*, 2), "a cantar una *canción* que antaño se cantaba" (*Pról.*, 1).

> "La han cantado en festivales, / en las noches de cuaresma y en los días cereales, / y damas y caballeros, en sus vidas, / la han leído como reconstituyente…" (*Pról.*, 5 – 8) Una canción tradicional, muy popular, y añeja. *Pericles* termina así: "…Here our *play* has ending." "Aquí tiene nuestra *obra* su final." (*Epílogo*, 18)

En la *Oda a Sí Mismo* Ben Jonson lamenta la popularidad enorme de "*un cuento mohoso*, Como *Pericles*".[25]

[25] Citado en Hoeniger (1994: lxvi).

Y ¿qué son esas cuatro obras? O ¿cómo las llamamos? Tienen su parte de comedia (su final casi feliz), y de tragedia (la muerte roza, y a veces derriba, a sus buenos, y el mal los ronda y aprieta de continuo), a veces de las horrorosas, y de cuento de hadas, y de novela bizantina, o italiana, o pastoril, y de comedia de santos, o de vírgenes, o de milagros, y de moralidad, y de misterio (Auto) religioso, y de mascarada, y de entremés, y de comedia de pícaro, y de comedia de magia, y de comedia romántica, y de comedia a fantasía, y de comedia cortesana, y de comedia de fábrica, y de drama de honra, y de fiesta, con torneo o banquete, y de *Commedia dell'Arte*. Son, en todo caso, *poemas mixtos*. Cabían entre lo que se llamaba, en aquel tiempo, *tragicomedias pastoriles*. Fue Edward Dowden, en 1875 ("Shakspere: His Mind and Art"), quien agrupó a las cuatro obras, llamándolas, en inglés, *"romances"*, y el primero en titular así el género (Kermode, 2001: 284, nota). Los emparentaba, así, con los poemas narrativos medievales y con la novela.

Intenciones

John Gower vivió en el priorato de San Salvador, en Southwark, muy cerca de donde se levantaría después El Globo. Su tumba, con su efigie, recostada, puede visitarse en la iglesia, y también una vidriera en la que pintan, muy iluminados, Shakespeare y otros poetas ilustres, y la sepultura de Edmundo, su hermano, que vino a Londres a ser actor. En su *Confessio Amantis* (1393) John Gower (*h.* 1327 – 1408), amador malamado, se confiesa a Genio, sacerdote de Venus. En el Libro VIII el genio arrima los labios a la rejilla de la garita y se sale con el "ejemplo" de Apolino (será aquí Pericles), que ilustra los peligros del amor que no es de ley. Pues a decir el Prólogo de *Pericles* sale Gower, coro de uno. Sale el fantasma del poeta a quien Chaucer saludaba en su *Troilo y Crésida* así: "Oh, Gower moral…" Es ajeno al drama, y a lo dramático: es el elemento discursivo/narrativo de la pieza: funciona en apartes, inaugura los actos, despide la obra. Comprime la acción, la anticipa, explica las escenas mudas, lleva

en volandas, de puerto en puerto, a los personajes (y a nosotros), ahorra años y leguas.

Gower surge "de cenizas antiguas" (*Pról.*, 2) (un pájaro fénix parlero), "a cantar una canción que antaño se cantaba" (*Pról.*, 1). Ha "asumido las enfermedades del hombre" (*Pról.*, 3) (sus debilidades), o sea, se ha hecho carne (o máscara), para darnos contento (*Pról.*, 4). "La han cantado en festivales, / en las noches de cuaresma y en los días cereales, / y damas y caballeros, en sus vidas, / la han leído como reconstituyente…" (*Pról.*, 5 – 8) Es cuento entretenido, y encima medicinal: amargo o dulzón da salud, te devuelve a tu estado original, y hasta te sube a la gloria (*Pról.*, 9). Gower (el Coro) regresa para decir el *Epílogo* (1 – 6):

> *--En Antíoco y su hija habéis oído*
> *La recompensa debida y justa de un deseo monstruoso.*
> *En Pericles, su reina y su hija, habéis visto que,*
> *Aun cuando la asalte la feroz, obstinada fortuna,*
> *La virtud es preservada de las ráfagas de la tremenda destrucción,*
> *Conducida por el Cielo, y gozosamente coronada al final.*
>
> Si nos creyésemos a su vocero, pensaríamos que Shakespeare hizo *Pericles* como mero ejemplo, esto no, esto sí. Hizo mucho más, y muchas otras cosas.

VIII. 2. Antíoco y su hija

John Gower introduce la parte de la historia que cuenta lo de Antíoco y su hija así: "Hic loquitur adhuc contra incestuosos amantum coitus, Et narrat *mirabile exemplum* de magno rege Antiocho, qui Uxore mortua propria filiam violavit" (*Confessio Amantis*, entre los vv. 278 y 279, p. 376). Es un "ejemplo admirable", que extraña y maravilla, metido aquí (y servirá a Apolonio), como castigo (enseñanza) con moralina, como aviso para navegantes (todos lo somos metafóricamente, Apolonio lo será a la letra). Cuidado, viene a repetir (que está

dicho, y escrito, desde el principio de los tiempos), y no toques, ni siquiera desees, a los de tu Casa.

Después de encomendarse al Padre y a la Madre celestiales, dar el título y la especie de su trabajo, presentar al héroe, y anunciar, resumiéndola en una estrofa, la *historia* (1 – 2), el poeta quiere comenzarnos el *Libre d'Appollonio* "en el rey Antioco" (3a). Y lo hace maldiciéndolo: "si estonçe fuesse muerto nol' deuiera pesar" (3d).

El "rey Antioco (...) / ...*pobló* Antiocha en el puerto de la mar; / *del su nombre mismo fizola titolar*" (3abc). Gower también presenta al "gran Antíoco, / de quien Antioquía tomó / su primer nombre...["his first name" también puede traducirse como "su nombre propio"]" (*Confessio Amantis*, vv. 282 – 284, p. 376). *Poblar* es "erigir o fundar" alguna villa, levantarla de la nada. "Vale asimismo llenar[la] u ocupar[la] [con lo suyo, con los suyos]." "Se toma también por procrear mucho" (*AUT*). Antíoco, "el Grande", es el *padre de Antioquía*. Por eso, como a hija suya, la titula (para que la conozcan así, y sepan quién la posee de derecho) dándole su nombre. Como Virginia es la hija de Lucio Virginio (Tito Livio, *Ab Urbe condita*, III, 44 – 58). O Sanchica la hija de Sancho Panza.

A Antíoco "...*muriósele la muger con qui casado era, / dexóle huna fija*" (4ab). Para que acabe de una vez su *vida* diurnal, vigilada (quiero decir, vivida en vigilia), y entrarse en el sueño (húmedo), en el cuento, para poder contarse en su sueño (húmedo), es necesario (lo exige la mecánica de la narración) que Antíoco ("en" él ha querido el poeta "començar" el *Libre* [3a], él lo empieza todo) empiece viudo, y se quede a solas con su hija. Para que huelguen cómodamente el padre y la niña de sus ojos sobra la madre, habría estado de más, estorbaría. Muchos relatos de incesto se inician con su muerte.

La hija de Antíoco casi nunca tiene nombre. Eso la convierte en una hija cualquiera, en la hija de cualquier hombre, en hija de todos los hombres.

"*Huna fija*", una hija nada más (una hija, y nada más) tiene Antíoco: "*one onely daughter*"[26]. Esta unicidad no la define sólo como hija (es hija única, su única hija), sino también en cuanto mujer. Inmediatamente después, cuando se pintan las gracias de la muchacha, se dice que era gentil "de grant manera": "nol' sabìan en el mundo de beltat conpanyera, / non sabìan en su cuerpo sennyal reprendedera [o sea, cosa fea alguna]" (4b-d). Gower (*Confessio Amantis*, vv. 294 – 295, p. 376) también describe a la doncella como "de belleza sin par" o compañera ("...pereles / Of bewtee...").

Dice Calibán, tentando a sus nuevos (ridículos) amos: <<And that most deeply to consider is / The beauty of his daughter; *he himself /Calls her a nonpareil*…>> (*La Tempestad*, III, II, 96 – 98) <<Y lo que hay que considerar más despacio es/ La belleza de su hija: él mismo / Dice que no tiene par…>> Así describe Próspero, su padre, a Miranda: "a nonpareil…" Sin par, sin parangón. No hay otra como ella, ni en su posición (familiar), ni en su situación (en la isla). Es única (es su única hija, es hija única). Rarísima. Próspero contempla a Miranda aprensivo, porque es de su sangre, de su carne, de sus huesos. En *La Tempestad* sólo el rey de Nápoles y Gonzalo (por dos veces) comparan la isla con un laberinto. De hecho es el Mago quien, con sus prodigios, marea, maravilla, espanta, hechiza ("amazes") a sus visitantes (y a su hija, y a Calibán). Ahora bien, el mareado, el espantado, el que está perdido ("a-mazed") en el laberinto de la isla, en el laberinto de su extraña familia, en las cavernas subterráneas de su deseo, es en realidad Próspero. Y *La Tempestad* que él escribe es su hilo de Ariadna. Podrá desembarazarse o no, de esa maraña.

Más adelante, después de citar diversas gracias de Tarsiana, la hija que tendrá Apolonio, para hacer el elogio de su otra lindeza, el autor del *Libre*... usa casi las mismas palabras con las que loó a la hija de Antíoco ("de beldat conpanyera non auyé conoscida" [352c]), incomodándonos.

---

[26] George Wilkins, *The Painfull Addventures of Pericles Prince of Tyre*, cap. I, p. 495. Wilkins publicó su novela en 1608, y la escribió teniendo muy a mano la novela de Twine y muy en la memoria alguna representación de *Pericles*.

"Ouo en este comedio *tal cosa* ha contir, / *que es para en conçejo vergüença de deçir*." (5cd) Entre tanto sucedió "tal cosa" que no podría, sin vergüenza, publicarse, sacarse a plaza, decirse "en concejo".

Los peregrinos distraían su romería a Canterbury rimando historias. Le tocaba al Hombre de Leyes. El abogado prologó la suya hablando de Chaucer (su Autor), que "ha contado más cosas sobre amadores, encima y debajo, / que el mismo Ovidio…" Ha dicho, dice, Chaucer, lo de Dido y Eneas, lo de Filis y Demofonte, lo de Deyanira y Hermíone, lo de Hero y Leandro… "Pero ciertamente no ha escrito ni una palabra / de Cánace –ese cuento no debería oírse, / que ella amó a su hermano pecaminosamente." Y añade:

"De tales historias malditas digo: ¡hala de ahí!
Tampoco contará la de Apolonio de Tiro,
Pues en ella viene cómo aquel rey Antíoco, el maldito,
Quitó a su hija su flor:
Es una historia tan horrible que no puede leerse,
Cómo la echó al suelo para gozar de ella…
Así que él [Chaucer], bien avisado,
No quiso escribir nada en sus sermones
Sobre esas abominaciones contra natura."

(Geoffrey Chaucer, *Los cuentos de Canterbury*)

La comedia de *Pericles* es "hija problemática" de Shakespeare. Los más defienden una autoría mixta del *romance*. Dicen que, o bien Shakespeare revisó el trabajo de un dramaturgo menor, rozando apenas los dos primeros actos y reescribiendo por entero el resto, o bien se repartió con su colega la escritura de la obra, y asumió la de los Actos III, IV y V. Ahora bien, ¿y si tampoco Shakespeare pudo, aprensivo, escribir (era reescribir) lo de Antíoco y su hija, y encargó a otro esa faena más sucia? ¿Si huyó de hacerlo como del diablo (que llevaba dentro, tentándolo)?

Cuesta contar “tal cosa”, la *historia* (la historia) de la histérica, lo que pasó con su padre.

Por fin dice el poeta qué fue:

“El pecado, que nunca en paz suele seyer,
tanto pudo el malo boluer & reboluer
que fiço ha *Antiocho en ella entender,*
tanto que se querìa por su amor perder.” (6)

Fue cosa, entonces, del demonio (“el pecado”, “el malo”), que Antíoco entendiese en su hija (que la notase, que la supiese). Y se perdió para el Cielo.

“Ouo a lo peyor la cosa ha venir,
que ouo ssu voluntat en ella ha conplir,
pero sin grado lo houo ella de consentir,
que veydìa que tal cosa non era de sofrir.” (7)

Sólo en *Pericles* se da el nombre exacto del crimen: Antíoco, aficionado a la niña, “la provocó al incesto” (I, *Pról.*, 25 – 26).

En la *Confessio Amantis* el rey, como su hija, "esta doncella tierna y suave" (v. 298), "vivía con él todavía" (v. 295), en su misma habitación (v. 299), "doblado por la lujuria" (v. 303) la violó, sin que ella, por mucho que lloró (v. 313), llena de miedo, pudiese "defender su doncellez" (vv. 310 – 311) (pp. 376 – 377).

"La duenya por este fecho fue *tan enuergonçada* / *que* por tal que muriese *non querìa comer nada*..." (8ab) Esta otra Delgadina (como otras anoréxicas) *dice* su vergüenza (que papá...) ayunando hasta terminarse.

Pero "una ama viega que la ouo criada" (8c) le quita <<culpa>>, <<que vos más non pudiestes>> (9b), y le aconseja que no infame <<al *rey vuestro padre*>> (10b) (recordándole su doble señorío, cuánto puede en ella, cuánto le debe), <<que lo calledes, / que *al rey y a uos* en mal preçio echedes>> (10cd). En fin, para evitar que valiesen menos ella ni su padre, y puesto que <<àl non puedo desque só violada>> (12a), no diría nada. Eso sí, se entendía <<de Dios desemparada>> (12c), y conoce exactamente la naturaleza de su falta: <<*Por llamarme él fija téngolo por pesado: / es el nombre derechero en amos enfogado*>> (11cd). Es eso lo que la enfada, lo que "molesta y fatiga [su] ánimo" (*AUT*): que *han ahogado el Nombre-del-Padre, el Nombre-de-la-Hija*, embarazando que obren el efecto que debían, o suspendiéndolos para que no pasen adelante, o deshaciéndolos y quitándolos de en medio, y en cierto modo aniquilándolos (*AUT*), que han torcido esos Títulos rectos, que les correspondían en justicia. En la novela de Lawrence Twine (cap I, p. 427), cuando su aya, viendo el rostro de la niña bañado en lárgimas, pregunta qué la ha puesto así, contesta: <<Ahora mismo *dos nombres se han perdido* en este cuarto...>> Resume su violación, y, cuando la anciana le sugiere que acuda a su padre, que él sabrá repararla, ella dice: <<Y ¿dónde está mi padre? Que si comprendieseis bien el problema, veríais que *se ha perdido en mí el nombre del Padre*, de manera que ya no me queda otro remedio que la muerte.>>

En el *Libre* la hija calla para no enlodar su apellido, pero padece. En la *Confessio Amantis* "no se atreve a decir nada" (v. 355, p. 378). En *The Patterne...* (cap. I, p. 427) "en poco tiempo (...) dejó de sangrar de su verde herida, aunque la cicatriz" tardó en sanar. Sólo en *Pericles* falla (también) la hija: ahí, en eso que hizo o se dejó hacer, fue "mala", aunque el padre "peor" (I, *Pról.*, 27). Encima, "aquello que comenzaron, con la costumbre / y el largo uso no lo contaban como pecado" (I, *Pról.*, 29 – 30).

"*Por fincar con su fija, escusar casamiento, / que pudiesse con ella conplir su mal taliento*, / ouo ha ssosacar hun mal ssosacamiento: / mostrógelo el diablo, vn bestión mascoriento" (14). Antíoco no aliviaba el luto, lo alargaba, escondiéndose con ello del mundo y tapando de paso a su hija, que se criaba en sus mismos cuartos. Con tal de dar esquinazo al escándalo (que no casaba a su hija, que no se la daría a otro, que se la quedaba para sí, para hacer con ella su gusto) discurrió algo (pero otra vez se lo enseñó el demonio). Sonaban (es el verbo que emplea Timoneda, p. 193) "las nueuas de la duenya" (16c), y "muchos fijos de reyes la uinieron pedir, / mas non pudo en ella ninguno abenir" (5ab). ¿Cómo se las arregló el Rey para que ningún príncipe pudiesee "avenir en ella", allegarse a la joven, pactar como fuese su matrimonio? Antíoco "hizo una ley" (*Pericles*, I, *Pról.*, 35). Con ella "guardaría aún" a su hija para él, y espantaría a sus pretendientes (*Pericles*, I, *Pról.*, 35 – 36), y nadie podría reprochárselo:

"Por fincar sin vergüença, que non fuese reptado,
facìa huna *demanda* & vn *argumente çerrado*:
al que lo adeuinase que gela darìa de grado,
el que no lo adeuinase serìa descabeçado." (15)

> ACERTIJO. Uno como enigma, o duda intrincada y obscura, que se propone para que se descifre y declare: y porque el que la desata y declara da en el punto y acierta, se dijo Acertijo… (*AUT*)

> ENIGMA. Sentencia obscura, o propuesta y pregunta intrincada, difícil y artificiosa, inventada al arbitrio del que la discurre y propone. (*AUT*)

Según Leslie A. Fiedler (1994: 169) "*la adivinanza*" es central "en la mitología oriental" de *Pericles* (vale, claro, para el *Libre...*). Se trata de una *ecuación arquetípica*: "*Oriente = el pasado = incesto.*" Allí hubo incesto, amores comunales, en nuestros principios, en el Oriente del que surgimos: pero ese pasado lo (re)velamos bajo la forma de un enigma.

Todas las versiones de la historia de Apolonio comienzan con la adivinanza que *des/tapa* el amor prohibido de Antíoco y su hija, y en la mayoría, cerca del final, vienen otras, las que la hija de Apolonio dice a su padre antes de (re)conocerse.

He aquí el acertijo inicial (17ab): "La verdura del ramo escome la raýz, / de carne de mi madre engruesso mi seruiz." Modernizado, dice: "El verde de la rama se come la raíz, y con carne de mi madre engorda mi cerviz." "Mucho buen donçel" vino a declarar el sentido de la adivinanza, y no supo: "Auìan muchos por aquesto las cabeças cortadas, / sedìan sobre las puertas de las almenas colgadas" (16). Las cabezas de los principitos significan sus genitales, testas por testes. Llegó entonces Apolonio de Tiro, y "púsol' el Rey la sua proposición" (21c).

"Como era Apolonio de letras profundado,
por soluer argumentos era bien dotrinado;
entendió la fallença & el suçio pecado

como si lo ouiese por su ojo prouado.” (22)

Conoció “la fallença”, o sea, la falta, y que se había enfangado en terreno muy pantanoso, mas por orgullo de sabio, para que no lo tuviesen por burro (“bauieca”) “dio a la pregunta buen responso conplido” (23d):

<<Tú eres la raýz, tu fija el çimal;
tú pereces por ella, por pecado mortal,
ca la fija ereda la depda carnal,
la qual tú y su madre auiedes cominal.>> (25)

Antíoco era la raíz, su hija el cimal, o sea, la rama o copa del árbol. Él se muere por ella, y es un pecado tremendo, pues la hija ha heredado la deuda (“la obligación que uno tiene de pagar, satisfacer o reintegrar a otro alguna cosa”) de carne que su madre tenía con el rey.

Otra clave para interpretar el primer verso del pareado está en la *Confessio Amantis*. Ahí, después de relatar la violación, pone que “*el padre salvaje* [the wilde fader] *devoró / su propia carne*...” (vv. 317 – 318, p. 377), *la que era carne de su carne*.

La “pregunta” de la *patraña* de Joan de Timoneda decía:

<<*Soy el que tengo y no tengo*;
caí sin me levantar;
de lo injusto me sostengo:
entro do no puedo entrar.>>

El padre es exactamente eso, siempre: el que tiene, y no tiene (no puede tenerla, debe soltarla) a su hija, y se llega en sueños o, como aquí, (pues es el hombre excepcional de Lacan, el padre primitivo y el superhombre del final de los tiempos de Freud) realmente, en carne, a la única chica a la que no puede arrimarse. Apolonio apartó al rey “en puridad”, y “le dijo” (sin contemplaciones), que vivía <<bestialmente en echarte con tu hija, y eso es sostenerte injustamente y entrar do no puedes entrar.>>

En el *romance* de Shakespeare Antíoco sentaba a la chica en un escaño, toda puesta, luciendo palmito. Luego llamaba a su último galán.

--¡Hale, di tu gracia!

Decía ella, y el chico, oyéndola, se pasmaba, y perdía de todas maneras.

Estas cortas entrevistas parecían encender a la niña. Salía de ellas mojada, muy apetitosa.

Era el turno de Pericles, “el joven príncipe de Tiro” (I, I, 1). Traía “el ánimo / envalentonado con la gloria de sus alabanzas” (I, I, 3 – 4) y dispuesto a llegar, en esta “empresa” (I, I, 5), hasta su final. Antíoco ordenó que entrase su hija: <<¡Música! / *Traed a nuestra hija, vestida de novia*…>> (I, I, 7 – 8) Merece los abrazos, dice (y ya dice mucho, pues habla de Dios Padre Todopoderoso) del mismo Júpiter.

--Durante su concepción, hasta que reinó Lucina,
Naturaleza le dio esta dote: para que nos alegrase su presencia
los planetas se sentaron todos en la Casa del Senado
para labrar en ella sus mayores perfecciones.

(I, I, 9 – 12)

Luego la piropeó su enamorado más reciente. Leía en su rostro "curiosos placeres" (I, I, 17), y se atrevía, costase lo que costase, a "tastar la fruta de aquel árbol celestial" (I, I, 22). Antíoco continuó la alegoría, y comparó a su hija con el manzano de oro de las Hespérides, en el ocaso, que vigilaba un dragón (I, I, 28 – 30). La muchacha es, en ambas versiones, la fruta prohibida, la del Paraíso, ésa que, si la muerdes, te pierdes. Antíoco amenaza de nuevo a Pericles, apuntando a los cocos de "los mártires muertos en las guerras de Cupido", pero el héroe jugará de todos modos. Antíoco, enojado, arroja al suelo el papel en el que está escrita la adivinanza. Su hija, por esta vez, favorece al chico, y suspira, quisiera que prosperase y saliese con felicidad del paso. Pericles recogió el billete, leyó. Decía en él la infanta (I, I, 65 – 70):

"No soy una víbora, y sin embargo me alimento
de la carne de mi madre, que me concibió.
Busqué un marido, y en esas labores
encontré la misma ternura en un padre.
Él es padre, hijo, y suave marido;
yo, madre, esposa, y aun así su hija…"

Atinaban todos, claro, pero callaban, bajaban los ojos, tiritaban. Antíoco gozaba publicando así, brevísimamente y de a uno, su monstruoso concubinato, y enseguida hacía entrar al verdugo y despachaba a su último secretario. El príncipe, aparte, se extrañó de que el cielo, que veía con sus ojos innumerables "los actos de los hombres" no se nublase para ocultar éste, y palideció, y halló horrorosa a su amiga de antes. Era ella una viola: si su marido hubiera pulsado sus cuerdas, los dioses habrían bajado a escuchar su música, <<…pero como te han tocado antes de hora / Sólo el infierno baila al son de tu desafinada melodía>> (I, I, 73 – 86). <<*Verdaderamente, no te quiero*>>, dijo, volviéndose a la infanta. Y dio un paso hacia ella. Antíoco le avisó, tremendo (I, I, 87 – 90):

--Príncipe Pericles, no toques, por tu vida,

Pues ése es un artículo de nuestra ley
Tan peligroso como el resto.

Ahí va compendiado el celo del Rey Padre: ningún otro hombre tocará a su hija.

Pericles se negó, prudente (pero sus cautelas lo hacían cómplice), a resolver la adivinanza:

--Gran rey,
Pocos gustan de oír los pecados que gustan de cometer;
Esto toca en vuestras partes más tiernas, y no debo decir nada.
Aquél que tiene el libro con todo lo que hacen los monarcas
Está más seguro si lo deja cerrado que si lo muestra…
(…)
Los reyes son dioses en la tierra; en el vicio, su voluntad es la ley;
Y si Júpiter se desvía, ¿quién osará decir que Júpiter se ha torcido?
Basta que lo sepáis vos…

(I, I, 92 – 106)

Lynda E. Boose (1989: 33) compara la adivinanza con las torres donde el padre cela a su hija en otros cuentos, o con un "laberinto" hecho de palabras:

> La hija lucha con su padre por separarse de él, no [como hace el hijo] para desplazarlo. Su dinámica psicológica localiza así el conflicto en el interior del espacio familiar. Las historias de padres e hijas están llenas de casas, castillos o jardines literales. En ellas padres como el de Dánae [encerrada en un cofre], o el de Rapunzel [es en castellano Rapónchigo, la del cuento de los hermanos Grimm], o Brabancio, o Shylock, encierran a sus hijas tratando en vano de impedir que su rival masculino se las quite. El tema

> aparece también en adivinanzas de encerramiento como la de los cofres de *El mercader de Venecia* o la de la historia de Apolonio de Tiro (en la *Confessio Amantis* de Gower, en el *Pericles* de Shakespeare), que *encierran a la hija en el laberinto verbal del padre* y obligan a sus pretendientes a competir y a perder cuando intentan romper el lazo paterno.

Para Jeffrey Masten (1997: 80) el dominio absoluto que ejerce Antíoco sobre el acertijo (él es su autor, y censor de sus interpretaciones) refuerza el que tiene sobre el cuerpo, la voz y el deseo de su hija. En *Pericles*, la princesa es la narradora interna de la adivinanza, y lo que se esconde detrás de ella; pero ni siquiera se le permite leerla en voz alta: eso lo hace el pretendiente.

> La textualización más prominente de esta mujer sin nombre, casi completamente silenciosa (sólo dice dos versos) viene en la forma de la adivinanza de su padre (…) La respuesta a la Adivinanza (…) es el nombre de la hija de Antíoco, que no tiene nombre – ella es el "yo" de la adivinanza—y así (…) Antíoco, el padre, autor de este texto, ejerce un control poco menos que absoluto sobre su interpretación, igual que intenta retener el control sexual absoluto sobre su hija… (…) el absolutismo con que Antíoco prohíbe la circulación de la hija y del texto…

Ted Hughes (1993: 345) estudió cómo Shakespeare, en su *obra completa*, intentó una y otra vez resolver la "Ecuación" de la Triple Diosa. Delante de lo de Antíoco y su hija Pericles "afronta la doble visión en toda su brutal simplicidad, perfectamente definida: *la virgen, la novia real y la puta incestuosa encarnadas en un solo cuerpo*." Un acertijo se "desata", lo mismo que los sueños. Ésta es la soltura del enigma.

El rey, sabiendo des(a)nudada(s) su(s) "vergüença[s]" (34a), apretó a Apolonio para que corrigiese su traducción del enigma, y le dio un plazo, para ello, de "treýnta días" (28c). Pericles entendió que la cuarentena era "cortesía" "hipócrita".

Saber pringa. Participar de un asunto tan espantoso te condena seguro. No podía descubrir aquel "inmundo incesto": Antíoco "estrechaba entre sus brazos tan a deshora" a su hija, "placeres que convienen a un marido, no a un padre", ella "devoraba la carne de su madre / ensuciando el lecho de sus padres", "eran los dos como serpientes, que, a pesar de alimentarse / de las flores más dulces, criaban ponzoña." Eran "acciones más negras que la noche", y no podían decirse, ni conocerse (I, I, 122 – 136). Aquella misma noche quiso hurtarse Pericles al martelo iracundo de Antíoco, y huyó a Tiro, su ciudad, a remo y vela.

Apolonio quedó tan perplejo (tan horrorizado) que se encerró "en sus cámaras priuadas, / do tenié sus escritos y sus estorias notadas; / rezó sus argumentos, las fazanyas passadas, / caldeas & latines, tres o quatro vegadas" (31), y todo por si estaba equivocado, pero, por mucho que revolvió en sus libros, "en cabo, otra cosa non pudo entender" (32a), y "quanto más comidìa qué l'avìa conteçido, / tanto más se tenìa por peyor confondido" (33cd).

El rey haría lo que estuviese en su mano (y lo podía todo) "para que nadie abriese su negro lecho" (Pericles, I, II, 89), así que quiso "yr perdersse o la uentura mudar", y "metióse en auenturas por las ondas del mar" (34b,d). Pero Apolonio no sólo quería perderse de Antíoco: intentaba extraviar la parte suya que había encontrado en el rey, su deseo oculto.

Nada más lo supo, Antíoco le echó a Taliarco, su "priuado" (37a), para que le fuera detrás con veneno ("yerbas") y con cuchillos ("gladio") (40c). Taliarco, de la cámara del rey (de su dormitorio), su secretario, representa su conciencia, y también a sus furias, y persigue a los incómodos testigos de sus pecados. Pero al llegar Taliarco a Tiro encontró la ciudad, cuando aportó en ella, cerrada y llorosa. Se dolían de la pérdida de su alcalde. Y así, el esbirro pudo tranquilizar a su señor, "díxol' que de Apolonio fuesse bien descuydado, / que era con su miedo de tierra desterrado" (49ab). Ni así se sosegó Antíoco, pagaría a quien terminase a Apolonio.

Mucho más adelante Apolonio, casado ya felizmente, mientras se paseaba por la orilla del mar con "su esposa" "prenyada" de siete meses (242), se acercó a "huna naue" que "ya era ancorada" (243b), y preguntó al "maestro, el que la gouernaua" (244a), de dónde venía. Venía desde Tiro, buscando a su antiguo alcalde, Apolonio, para darle una noticia, y era "que es Antioco muerto y soterrado, / con él murió la fija quel' dio el pecado, / destruyólos ha amos hun rayo del diablo" (248abc).

La *Historia Apollonii Regis Tyri*[27] dice que un rayo de los dioses acertó en Antíoco, rey sevicísimo, cuando iba con su hija, su concubina ("rex saeuissimus Antiochus cum filia sua concubens dei fulmine percussus est").

John Gower cuenta cómo "por venganza, como quiso dios, / (…) / fue golpeado con relámpagos y truenos" Antíoco, y que "su hija corrió su misma suerte, / así que ambos estaban en la balanza" (vv. 1006 – 1010, p. 395). En la novela de Twine (cap. VII, p. 445) mueren Antíoco y su hija "tocados por relámpagos del cielo".

Lo supieron primero en Tiro. Que paseaban Antíoco y su hija en carroza, altivos, orgullosos, en la gloria, cuando los partió un rayo, dejándolos estropeados, chamuscados, oliendo a azufre, y que, aprensivos, los ciudadanos no les daban sepultura. Había sido cosa del cielo, venganza de los dioses, que no soportaron más aquel incesto soberbio y empecinado. "Fue muy extraño" (*Pericles*, II, IV, 1 - 16).

Nada más enterarlo de la muerte de Antíoco, comunican al héroe que "a él esperan todos por darle el reynado." (248d) Apolonio se alegró con la "ganançia" que les daba "el Criador" (250a). Ahora bien, ¿por qué hereda Apolonio la ciudad (el reino) de Antioquía? Joan de Timoneda lo explica diciendo que "la infanta Safirea" (aquí sí tiene nombre la hija de Antíoco), en los "seis días" que "vivió" después de que el rayo la partiese, "odenó su alma y hizo testamento, dejando por heredero y sucesor de todo su reino" al "príncipe Apolonio, por el amor que

[27] Editada por F. A. Riese, Lipsae, Bibliotheca Tevbneriana, 1893, p. 44, 1.2-3. Citado por Corbella (1999: 157, nota al verso 248c).

le mostraste tener, poniéndote en riesgo de perder la vida, en declaración de la pregunta" (pp. 207 – 208). ¿Lo eligieron los ciudadanos, recordando su "cortesía" (1d), su buena planta, su ingenio? ¿O fue última voluntad de la princesa, su enamorada secreta? Parecen explicaciones traídas muy por los pelos.

¿Por qué *hereda* Apolonio el reino de Antioquía? ¿Por qué hereda *a Antíoco*? *¿Qué es él suyo? ¿En qué es su hijo?* Y *¿qué hereda* exactamente? Su deseo prohibido.

Agustín de Rojas, para entretener cierto viaje, recuerda la "loa que decimos Mariquita y yo de mi tienda". Primero María "representa de dama", luego, desnudándose, "quítase la saya y queda de hombre", y "representa de galán", y más adelante "pónese la barba y representa de viejo". Así hace, ella sola, la comedia. "*Ve aquí el galán, dama y viejo.*"[28] ¿Qué pasa en cierta especie de entremeses? Al padre, un Vejete (alcalde villano, barbero, marrano...), se le ha pasado el amor, y lo recuerda con asco. Es tacaño con sus hijas y con sus ahorros. Las muchachas, salidas, harán por huir de su prisión. El hambre y las ganas de hembra lo espabilan a uno: el héroe (el Gracioso) se cuela en la casa, pasma al dragón (el Vejete) con su barata dramaturgia y le quita a la niña y el saquito de oros, dejándolo con un palmo de narices. El final es feliz: hay jubileo para los fugados y boda bailada. Esta "triangulación literal, definida por una sintaxis hombre-mujer-hombre, es la construcción necesaria, crucial, para que los textos de padre e hija sean dinámicos. (…) Las asimetrías de género y de poder que controlan la relación entre padre e hija producirían, sin el añadido de un rival masculino externo, una narración estática" (Boose, 1989: 32 – 33). Esto segundo es lo que ocurre con Antíoco y su hija. Su amor incestuoso estanca la narración.

Apéndice: ¿Qué Antíoco?

[28] Agustín de Rojas, *El viaje entretenido*, Libro Segundo, p. 201.

¿Qué Antíoco? Según viene en novelas y comedias, ése que hizo Antioquía y reinó en ella. Lo castigaron los dioses, junto con su hija, que era su amancebada, derribándolos de su coche, fulminándolos con una centella, abandonando sus cadáveres asquerosos.

Antíoco III reinó en Siria desde el año 223 a. C. hasta el 187, y adoptó el añejo título aqueménida de "Gran Rey". Después los griegos, viéndose muy favorecidos por él, pensando en su glorioso Alejandro lo apodaron *Megas*. Pero aparte del mote, y de haber dado tamaño a Antioquía, éste tiene poco del de nuestro cuento. Piensa que Antíoco III el Grande entregaba estratégicamente a sus hijas a los soberanos del vecindario, y ello sin ningún celo, con bastante alegría, trocándolas por alianzas, ventajas comerciales o vasallajes.

Tiene mucho más de Antíoco Epifanio, el Cuarto. Lo de la ciudad de marras. Quien realmente la empezó fue Seleuco Nicátor, el primero de la dinastía de emperadores sirios. El nombre lo tomó la capital del hijo de éste, Antíoco Salvador, otro primero. Lo que hizo Antíoco IV Epifanio, cuando le tocó el turno, fue añadirle un barrio, que se llamó por él Antioquía Epifania, a orillas del Orontes, y ponerle un acueducto, el ayuntamiento, un mercado y la iglesia, dedicada a Júpiter Capitolino. Es verdad que no se le conocen costumbres incestuosas, pero Antíoco IV fue el malo de algún libro bíblico, y corta su final el mismo patrón. Fue el coco de los judíos píos. Para ellos no era Epifanio ("Dios Manifestado"), sino Epimano ("el Tarado"). En los dos Libros de los Macabeos éste entra con escándalo en Jerusalén. Aficionado a lo griego, abrirá gimnasio, academia de efebos y palestra, festejará a Hércules, Dioniso y Zeus en los lugares santos, quemará bibliotecas hebraicas y faltará el respeto al sábado. Más adelante, como entendió que Judea quería separarse de su imperio, subió desde Egipto furioso. Saqueó el Templo, y hubo persecuciones y martirios, y matanza de cerdos...Se echó entonces al monte Matatías, con sus hijos, y pudieron, después de dar mucha guerra, reconquistar Jerusalén y volver a consagrar su Templo. Por todo ello fue Antíoco el Anticristo de las pesadillas de Daniel, el último

cuerno de la cuarta bestia de su apocalipsis. Éstas son las muertes que murió Antíoco Epifanio. Quiso robar el templo de Elimaida, en Persia, y cuando no pudo se encamó, entristecido, y fue languideciendo. Antes de apagarse se confesó, muy arrepentido (1 *Macabeos*, VI, 1 – 13). Acudió, romero enamorado, a tratar amores con la diosa Nanea, en su capilla de Elimaida, en Entrerríos. Quería casarse con ella, quedarse luego con su dote. Pero los sacerdotes lo encerraron, lo lapidaron, lo descuartizaron y echaron la cabeza a los parroquianos devotos de aquella Virgen Morena (2 Macabeos, I, 14 – 17). Aquí Antíoco, enterado de las derrotas de sus generales, se sube a su carro y arrea a los caballos, pensando hacer de Jerusalén una fosa común de judíos. Lo vio enseguida su Dios, y metiéndole mano en las tripas se las revolvió. Los horribles retortijones no bastaron como penitencia, así que Dios lo tiró del rápido carro, y en la caída se le descoyuntaron los miembros y se le puso el cuerpo feísimo. Ahora lo llevaban en litera, tapándose las narices sus enfermeros, porque iba muy agusanado y podrido, descomponiéndose despacito. Esto sí le pesó, tanto que prometió a voces que igualaría a los judíos con los atenienses, y sería peregrino de sus compostelas, enriqueciéndolas con sus tesoros. Luego, estando ya en las agonías, les recomendó por carta a su hijo, asegurándoles que los gobernaría con mucho tiento. No se conformó Dios, y Antíoco se acabó en aquella sierra, lejos de la patria, muy escocido (2 *Macabeos*, IX).

En el acabar, ¿ves?, se parece el Antíoco Epifanio de la Biblia al que conoció Apolonio. El Cielo derriba a ambos del carro de su orgullo, y los dos terminan apestados y sin que nadie los entierre debidamente. También pinta cachondo Antíoco Epifanio, y descuidando prohibiciones divinas, cuando entra en el dormitorio de Ninea, que era señorita, y más irreverente todavía la vez que ensucia Jerusalén, la hija favorita del Señor.

Y he encontrado algo más. En el mismo Libro Segundo de los Macabeos Antíoco Epifanio envía a su misarca (¡otro Apolonio!) a Egipto, para que asista a las bodas de Tolomeo IV Filométor y su hermana Cleopatra II. ¡Huy! ¡Un Apolonio, testigo de un incesto! A Tolomeo IV le dijeron Filométor, que quiere decir "Enmadrado", muy a propósito. Su madre, la primera Cleopatra, hizo de regente durante su minoría de edad.

Parece que este Ptolomeo sólo pisaba las faldas de mujeres que tuvieran su misma sangre.

VIII. 3. El Rey de Pentápolis y su hija

El "príncipe Apolonio, que con su nave seguía su ventura, vino a aportar en una provincia llamada Tarcia" (*Patraña*, p. 195). Tarcia es Tarso. Allí se encontró con "hun ombre bueno, Elányco el cano, / era de buena parte, de días ançiano" (68ab), el cual, apartándolo, le advirtió que el rey Antíoco lo amenazaba aún, que no le darían albergue "nin en çiutat ni en burgo" (70b), pues les costaría, y que habían apreciado su cabeza en "çient quintales" (72c). Apolonio preguntó entonces ‹‹por quál razón Antioco me anda demandando›› (71c). Elánico cifró su respuesta: ‹‹*por lo que es él, tú quisiste seyer*...›› ¿Qué había querido ser Apolonio, que Antíoco era? El oráculo que recibe en la novela de Twine se lo aclara: ‹‹*For that* (...) *thou wouldst be unto his daughter which he himselfe is*›› (cap. III, p. 431): ‹‹Porque quisiste ser tú con su hija aquello que es él.›› Después, cuando Estrángilo, "hun burzés rico & bien adobado" (80b), deseó saber por qué tuvo "contienda" (84b) con el rey Antíoco, Apolonio le contestó: ‹‹*Porquel' pidié la fija, que él mucho amaua*, / et quel terminé el viesso [trasladé el verso, la adivinanza rimada] con que nos embargaua... [con que impedía que adelantasen con su hija sus pretendientes]›› (85bc). Continúan asediando al príncipe con quisicosas, y todas aluden a su conocimiento del amor desordenado de Antíoco hacia su hija.

Apolonio pidió que lo encubriesen un tiempo (82a), "hasta que nuestras estrellas, que ahora nos miran ceñudas, nos sonrían" (*Pericles*, I, IV, 108). Estaba "la ciudad en gran estrechura de trigo" (*patraña*, p. 197), con hambruna, y el héroe, que traía las barrigas de sus barcas llenas de grano, los remedió. Logró con eso que lo escondiesen unas semanas, e incluso que lo amasen, tanto que que hicieron "en su nombre hun ýdolo

labrar" (96b) que pusieron "drecho en medio del mercado / sobre alta columna" (97ab). No obstante, aunque la provincia era "Señoría por sí", dependía mucho de Antíoco, y sus ciudadanos temían que, si el tirano descubría que hospedaban a su enemigo, viniese a romperlo todo, así que le rogaron <<que lo más presto que puedas vacíes la Tarcia>> (*Patraña*, p. 196).

Apolonio se dio, otra vez, a las "altas mares" (104b), y hubo "tempesta" y "temporal" de cuento (110a), que hundieron la flotilla que capitaneaba. Sólo alcanzó la playa el príncipe, "lazdrado & mesquino de vestir & calçar" (112c), "todo desconortado" (113b). Quedó desmemoriado dos días, hasta que recordó "su façienda cómo le auié contesçido" (114c). Lo movió (lo meneó, lo sacó de su lugar, torció su suerte) el demonio (118a), asaltándolo en el mar (118c). Pero Apolonio sospecha que él ha fallado en algo: <<*todo lo he perdido por mis malos pecados*>> (130d). Timoneda hace que en esta aventura conozcan a Apolonio como "*Naufragio*".

Shakespeare se detiene en su mudanza. Pericles ha perdido sus naves, los marineros, la fortuna, el rumbo. Fue náufrago nuevo, tronado, en camisa, desorientado. Todos sus pensamientos daban con la muerte (*Prólogo* al Acto II y II, I, 1 – 11). Pericles ha perdido lo que fue y tiene que reconstruir su identidad: <<*Lo que he sido lo he olvidado, ya no lo sé; / pero la necesidad me enseña a pensar en lo que soy ahora*>> (II, I, 71 – 72). Tampoco sabe dónde se halla. Esta playa vale por cualquier playa. <<Oídme, señor; ¿sabéis dónde os halláis?>> / <<No muy bien>> (II, I, 95 – 96). Tres graciosos pescadores le dieron abrigo y sopa, y sacaron en las redes su "armadura enrobinada" (II, I, 118). Era su "herencia" (II, I, 122). Con eso empezaba a recomponerse. Era otra vez hijo de su padre, y caballero (averiado) (II, I, 132 – 133; 137 – 138).

En el *Libre...*, el pescador (mentando hadas, que se cuelan así en este poema tan católico) le da esperanzas: <<non te querrìan *las fadas*, rey, desmanparar, / puedes en poca d'ora todo tu bien cobrar>> (137 cd). En *Pericles* los pescadores son menos vagos. Se hallaba, le dijeron, en la costa de Pentápolis. Y su señor tenía "una hija hermosa" cuyo cumpleaños celebraban

al otro día. Habría un torneo. Muchos caballeretes habían venido, y se jugarían a las lanzas su amor. El príncipe también (*Pericles*, II, I, 105 – 111).

Y sí cambió su suerte, que al otro día, por la mañana, Apolonio, que llevaba la mitad de un "vestido (...) fflaco & muy delgado" del pescador (138c) se puso a jugar a la pelota con unos "donzelles" (144b), y observándolo el rey, vio "cómo ferié la pella o cómo la recobraua; vio en la rota, que espessa andaua, / que toda la meioría el pobre la leuaua" (148bcd). Le gustó "su continente" (149a), "semeiól' omne bueno, de buen entendimiento" (149c), y lo invitó a yantar (151d).

El rey de Pentápolis nota las virtudes de Apolonio de diversas maneras. En la patraña (p. 200) Naufragio baña al rey con muchísima "subtileza y gracia", y luego es el mejor saltando, bailando, luchando y tirando barra. En el poema de Gower se muestra excelente en el gimnasio. En *The Patterne...* juega al tenis con el rey, y lo lava después (cap. IV). En *Pericles* su probación es más compleja. Para empezar, participa en el "triunfo" (II, II, I) con su armadura enroñada, y por divisa una rama seca, que reverdecía en su punta, y un mote, *In hac spe vivo* (II, II, 41 - 44), y gana en la palestra.

El rey de Pentápolis es en el *Libre...* Architartres, "*cuerpo de buenas manyas*", y en *Pericles "el buen Simónides"* (II, I, 97). Tener buenas mañas significa estar bien acostumbrado (*AUT*). A este segundo *padre* del cuento sus autores ponen mucho cuidado en presentarlo como bueno (como ejemplo del buen rey, del buen padre). Será opuesto en todo a Antíoco, su otra cara.

Apolonio, corrido por sus pobres ropas, no entraba en el palacio, no se quitaba de sus puertas (154), hasta que el rey mandó que lo vistieran "de panyos honrrados" (157a). Así sí fue al comedor, y se sentó a la derecha del rey (159c).

Entra la chica. "El rey Architrastres, por la corte más pagar, / a su fija Luçiana *mandóla hí venir*; / la duenya vino luego, non lo quiso tardar, / ca *quiso a ssu padre obediente estar*" (162). La infanta, "bien adobada, / *besó al rey manos,*

commo bien ensenyada, / saluó a los ricos omnes & a toda su mesnada: / fue la corte desta cosa alegre & pagada" (163). El poeta desea que la princesa represente a su padre delante de sus hombres, guardándole todos los respetos y ceremonias debidos.

Entra el chico. "Fincó, entre los otros, oio al pelegrino" (164a).

En la patraña, "la infanta Silvana, hija del rey, (...) por ser en aquella tierra uso y costumbre de besar en el rostro al rey y después a los que a su lado estaban, después de su padre fue a besar a Apolonio" (p. 202).

En su *romance* Pericles es coronado "rey" de la fiesta de cumpleaños de Thaisa, la princesa (II, III, 11), y sentado a su lado. Thaisa, aparte, después de encomendarse decentemente a la reina consorte del Cielo, enseña su hambre: <<Por Juno, diosa del matrimonio, / Las viandas que como me parecen sosas: / A él quisiera yo tener en mi plato>> (II, III, 30 – 32).

La princesa "quiso saber quién era ho de quál parte venido" (164b). Su padre sólo supo decirle que era "omne (...) de camino" (viajero muy andado) (164c), pero no lo conocía (165b). <<Fija, si queredes buscarme gran plaçer, / (...) / sabet de su fazienda quanto pudierdes saber, / contra éll que sepamos cómo nos captener>> (166). Conque ella se dirigió a Apolonio, puso en duda su "linage" (169b), ya que "semeiaua" que no amaba "gozo nin alegría" (168c), y se interesó, de parte del "rey mìo senyor", por su "nombre" (171c). Apolonio "respondió" que "el nombre que hauía" lo había extraviado "en la mar", y que su "linage" se lo sabrían "contar" "en Tiro" (172), y en fin, cuando siguió apretándolo, "díxol' toda su cuyta (...) / su nombre & su tierra & quál era su regnado" (174bc). Así se enteraba Luciana del valor de su amigo, aunque se lo ocultaba, por ahora, a su padre.

En la *Confessio Amantis* Thaisa "hizo lo que su padre le pidió" y preguntó al extraño "de dónde, y qué era" ("whens and what he was": vv. 744 y 746).

Doy más despacio la escena de *Pericles*, porque se ve cómo el rey le suelta a su hija al héroe, tentándolo, tastándolo…

Pericles no probaba bocado, ni levantaba cabeza. Lo derrumbaba la tristeza.

Simónides: *Aquel caballero parece demasiado melancólico.*
¿No lo has notado, Thaisa?
Thaisa: *¿Y a mí qué, padre?*
Simónides: *No, óyeme, hija...*
(...)
Por endulzarle la entrada,
Di que brindamos con este vino por su salud.
Thaisa: *¡Ay, padre, no me estaría bien*
Mostrarme tan atrevida con un extraño!
Podrían ofenderlo mis palabras,
Que los hombres toman los regalos de las mujeres por impudicia.
Simónides: *¿Cómo?*
¡Haz lo que te mando, o me enfadarás!
Thaisa (*aparte)*: *Ahora os digo, dioses, que nada iba a agradarme más.*

(II, III, 54 – 59; 64 – 72)

Simónides empujaba a Thaisa a que alentara a su invitado, levantando la copa por él, curioseando en sus cosas.

--El nombre lo perdí en la mar, junto con el resto de mi suerte.

Más abajo volveré a esta insistencia del rey de Pentápolis y de su hija en conocer la calidad del forastero.

Ahora el rey obliga a su hija a distraer a su huésped: <<Fija, fe que deuedes, / (...) vos me pensat d'él si a mí bien queredes. (...) fazetle mucho algo, que omne es honrrado: / fija, ren non dubdedes & fazet aguisado>> (176a,d; 177cd).

"Aguisósse la duenya, fiziéronle logar,
tenpró bien la vihuella en hun son natural;
dexó caer el manto, paróse en hun brial..." (178abc)

<<Lo que yo te mando agora es que te sientes, y, por regocijalle, te pongas a tañer y cantar un poco con tu cítara>> (*Patraña*, p. 202). Es arpa en la *Confessio Amantis*, y en *The Patterne...*

"Alabáuanla todos, Apolonio callaua" (181a). Es que él tocaba "con más razón" (182d). Ya que presumía, tuvo que sonar el instrumento, y "todos por huna boca dizién & afirmauan / que Apolo nin Orfeo mejor non violauan..." (190ab), y el rey Architrastres lo puso de "maestro" de su hija (193b). Le parecía muy bien (para su hija): <<Desque yo fuy nado / non vi, segunt mìo sseso, cuerpo tan acabado>> (191cd).

"Fue en este comedio ell estudio siguiendo,
en el rey Apolonio fue luego entendiendo;
tanto fue en ella el amor ençendiendo,
fasta que *cayó en el lecho muy desflaquida*." (197)

Luciana "fue (…) entendiendo" "en el rey Apolonio", igual que antes Antíoco había entendido en su hija (6c). El mismo verbo vale pare el buen Amor y para el malo. Luciana enfermó de amor, y tampoco comía (como la hija de Antíoco), "perdió todo su apetito" (*Confessio Amantis*, v. 866, p. 391), y los médicos no "fallaron (...) / ...arte por que pudiesen purgar la maletía" (198cd).

Entonces "vynieron tres donzeles, todos bien adobados; / fijos eran de reyes, ninyos bien ensenyados" (203bc), y "todos vinyén al rey la fija le demandar, / sy ganarla pudiesen por con ella casar" (204cd). Cada uno escribió, en una carta, su nombre, y "qué arras" le daría, "sus tierras & sus logares, los montes & los planos, / cómo descendían de parientes loçanos" (209cd; 210cd). Luciana "abriólas & católas..." pero "non vio hí el nombre en carta ni en çera, / con cuyo casamiento ella fuese plazentera" (217bcd). Ahora la infanta probó a Apolonio, que se asustó. Estudiando su gesto, le pidió que le dijese si "en este casamiento" le placía o no (218).

"Respuso Apolonyo & fabló con gran cordura:
<<Duenya, si me pessasse, faría muy gran locura;

lo que al rey ploguiere & fuere vuestra ventura,
yo, si lo destaiasse, faría gran locura.>>" (219)

Ella se sintió despechada: oyéndolo, pensaba que no lo había tocado amor, o "non querriés que tu lazeryo otrie lograse" (221ab). Escribió una carta, y usó a Apolonio de mensajero, para que se la llevase a su padre (222).

"Abryó el rey la carta & fízola catar;
la carta dizìa esto, sópola bien dictar,
que *con el pelegrino querìa ella casar,*
que con el cuerpo solo estorçió de la mar.

Fízose desta cosa el rey marauillado,
non podìa entender la fuerça del dictado;
demandó..." (223 – 224abc)

Dolores Corbella observa, en nota a pie de página, cómo "se repite de nuevo (...) la situación que ya se había dado en la petición de la hija de Antíoco..." Otra vez el Padre de la Novia presenta un enigma a sus pretendientes. Sin embargo, aquí todo ocurre al revés. La autora del "verso" es Luciana. Y su solución es el nombre de su amado, Apolonio. Dicho de otro modo, Antíoco retenía a su hija en su adivinanza (que re/velaba el incesto), mientras que Architartres permite que la suya controle el texto que le permitirá casarse.

Ninguno de los tres pretendientes acertaba. El rey "dio a Apolonyo la carta a leyer" (228a), y éste, cuando entendió "qué auìa de seyer, / començole la cara toda a enbermeieçer" (228cd). El rey, que veía que no respondía, lo apartó, y lo embargó con "fuertes paraulas" (231ab). El príncipe contestó que creía que se referían a él <<estas nueuas tan largas>> (quiere decir, generosas), <<mas, si a ti non plazen, son para mí amargas>> (231cd). Tiene miedo de que se repita el celo (los celos) de Antíoco.

Pero no. El rey despidió a los tres donceles y fue a ver a su hija. Ella "començó de tremer" (234d). Y el rey le pidió que le dijera "<<verdat (...) *quál marido queredes*>>."

<<Padre, bien vos lo digo quando vos me lo demandades,
que si de Apolonio en otro me camiades,
non vos miento, desto bien seguro seyades,
en pie non me veredes quantos días biuades>>. (237)

<<Fija, dixo el rey, gran plaçer me fiçisyes,
de Dios vos vino esto, que tan bien escogiestes;
condonado vos seya esto que uos pidiestes,
bien lo queremos todos *quando vos lo quisiestes*>>. (238)

Y con eso el rey se reunió "con su yerno" y "afirmaron la cosa en recabdo cabdal" (239bc).

Así Architartres, el Buen Padre, deja que su hija escoja marido, y querrá lo que ella quiera.

Shakespeare condensa la acción: Amor enreda a los chicos durante la cena, y al otro día los casa. Como la conversación lo ensimismaba aún más, el rey hizo que entraran los músicos, y arrimó al extraño a su hija con una ordinariez tabernaria:

--*...Hala, señor, que esta dama necesita ejercicio,*
y he oído que vosotros, los caballeros de Tiro,
hacéis tropezar a las damas de manera excelente…

(II, III, 100 – 102)

Luego luego, viendo que se acercaban con demasiada gana, los separó: <<*¡Soltaos, soltaos!*>> (II, III, 107)

Simónides, entonces, dio a todos las buenas noches, aplazó la negociación del matrimonio de Thaisa con sus pretendientes hasta la mañana, y dio a Pericles una habitación contigua a la suya. <<¡Pajes y luces, para conducir / A estos caballeros a sus diversos aposentos! / *El vuestro, señor, hemos dado orden de que esté al lado del nuestro*>> (II, III, 108 – 110).

Simónides recibió a los novios que le habían salido a la niña.

--Mi pequeña se ha encerrado en su cuarto, y guardará su tesoro doce lunas más, que le dedica a Diana, la Virgen Montesina.

Con eso se los sacudió de encima. Quedaba Pericles. En una carta de Thaisa su padre había leído que, cabezona (en eso era ella "absoluta"), se casaría con el "extraño caballero", sin importarle su opinión, y enseguida además. El rey lo aprobaba. Ahora revelaría al chico el gusto de su hija (II, V, 1 – 23). Llamó a Pericles. Comenzó encareciendo sus artes musicales.

--Permitidme que os pregunte una cosa:
¿Qué pensáis de mi hija, señor?
--Es una princesa muy virtuosa.
--Y hermosa además, ¿no?
--Tan hermosa como un día de verano, extremadamente hermosa.
--Señor, mi hija piensa muy bien de vos,
Sí, tan bien que habréis de ser su maestro,
y ella será vuestra alumna, así que consideradlo un poco.
--No merezco ser su profesor.
--Ella no cree lo mismo; mirad si no este papel.

(II, V, 32 – 41)

Era el billetito amoroso de Thaisa. Pericles se acordó de Antíoco y, muy escarmentado, receló. ¿Otra trampa con cebo? Encima este otro rey le decía, con gesto de enfado: <<*¡Tú has embrujado a mi hija, y eres / Un villano!*>> (II, V, 49 – 50) Él, de rodillas, se defendió:

--¡Yo no!

Simónides lo llamó traidor, y embustero.

--¡Thaisa! ¡Pasa!

Entró la muchacha, y su padre fingió todavía la cólera.

Simónides: *Entonces, señorita, ¿sigues tan empeñada en esto?*

(aparte) *(lo cual me alegra de todo corazón.)*

Te domaré, ya verás cómo te sujeto.
¿Querrás, sin mi consentimiento,
Dar tu amor y tus afectos
A un extraño? (aparte) *(Que, como imagino,*
Puede ser, y nada me hace pensar lo contrario,
De sangre tan principal como la mía.)
Entonces escucha, señorita: somete
Tu voluntad a la mía. Y vos, señor, oídme,
Dejad que mande en lo vuestro. Si no, os haré...
¡Marido y mujer!
¡Ea, venga, sellad con las manos y los labios este negocio!
(...)
¿Qué, estáis contentos?

Thaisa: *Yo sí, si vos me amáis, señor.*

Pericles: *En igual medida que la vida a la sangre que la sostiene.*

Simónides: *¿Asentís, pues, los dos?*

Ambos: *Sí, si ello place a vuestra majestad.*

Simónides: *Tanto me place que os veré casados sin tardar,*
Y luego, a toda prisa, os meteré en la cama.

(II, V, 72 – 84; 87 – 92)

La noche misma de las bodas, que fueron "pomposas" (*Pericles*, III, *Pról*., 4), concibió Thaisa: el diosecillo que preside las nupcias pagaba, haciéndola fecunda, el tributo de su flor (indicio seguro de su castidad): <<Himeneo ha llevado a la novia a la cama, / Donde, perdiendo la doncellez, / Un niño es moldeado>> (*Pericles*, III, *Pról.*, 9 – 11). En latín, en la *Confessio Amantis* (entre los vv. 962 y 963), leo: "Qualiter Appolinus filie regis nupsit, et prima nocte cum ea concubiens ipsam impregnavit". En *The Patterne...*, "cuando (...) terminaron las fiestas, llevaron a la novia a la cama, y Apolonio no tardó en reunirse con ella, donde cumplió con los deberes del matrimonio, y la bella Lucina concibió esa misma noche" (cap. VII, p. 444). El poeta del *Libre...*, algo menos concreto, dice que "fue luego prenyada la semana primera" (242d).

Simónides es *el buen padre*. Pericles, al verlo, dice mucho cuando dice, aparte: "*Aquel rey es para mí el retrato de mi padre*" (II, III, 37). Cumplidor, el rey de Pentápolis convocó a los principitos de aquellas costas. Hubo un alarde, para que paseasen su palmito y su ingenio. Un festín, que los modales importan. Un baile, que el tango dice bastante de otras destrezas. El rey permitió que Thaisa calase a sus pretendientes, y escogiese. Hizo de casamentero para su hija, y facilitó sus deseos, espantándole los moscones y acercándola al raro extranjero. Probó (antes de consentir su matrimonio) suavemente, en broma, asustándolo, al elegido, examinó la calidad del amor del chico y de la chica, y finalmente bendijo su unión y hasta hace de mamporrero.

Argumentando que Shakespeare no pudo haber sido el autor de los dos primeros actos, Russell Fraser (1992: 216) menciona algunas "bufonadas que te hacen arquear las cejas. Simónides, un padre algo payaso, mete a su hija y al héroe en la cama…" Esto no le parece propio de la agudeza de Shakespeare, por muy "versado en las groserías del mundo" que esté el bardo. Todo lo contrario opina Diane Elizabeth Dreher (1986: 147 – 148). Después de lo que hacía Antíoco con su hija,

> …las tribulaciones de Pericles y la acción que sigue parten de esta "amenaza original, fundamental, a la familia y a la estructura social"[29]. (…) Mientras vaga de un lado a otro encuentra sospechosas tanto a las mujeres como la sexualidad. En Antioquía Pericles ha visto concentrada el ánima maléfica, al hallar a un padre que poseía a su propia hija, sucumbiendo a aquellas oscuras pasiones paternas a las que se apunta en *Hamlet*, *Otelo* y *Lear*. En su viaje por la vida, Pericles debe escoger para sí mismo entre imágenes del Buen Padre y del Mal Padre… (…) Encontrará al Buen Padre en Simónides, el primer padre bueno de todo Shakespeare. (…) Tal y como observó G. Wilson

[29] Robert W. Urphaus, *Beyond Tragedy: Structure and Experience in Shakespeare's Romances*, Lexington, Univ. Press of Kentucky, 1981, p. 8.

> Knight, "Simónides disfruta no sólo con su artimaña sino también con la terca determinación de su hija, cuando expresa en una carta que si no se casa con Pericles no lo hará con ningún otro hombre. Con ello se da la vuelta, de forma deliciosa, a la larga historia de padres tiranos en Shakespeare, desde Capuleto a Lear."[30] Simónides asume la parte de *senex iratus* para probar a su futuro yerno y fortalecer el lazo entre los jóvenes amantes. La prueba permite que se transfiera ritualmente la lealtad que la hija tenía a su padre a su marido.

Pericles, cuando se entere de la muerte de Simónides, su suegro, en la última escena, lo encomendará a los dioses:

Thaisa: *Cerimón tiene cartas, a las que doy crédito, señor, que dicen que*
Mi padre ha muerto.
Pericles: *¡Que los cielos hagan con él una estrella!*

(V, III, 77 – 79)

Pericles y Thaisa reinarán donde Simónides, en su lugar. Inmediatamente después anuncia a su mujer: "Nuestro hijo y nuestra hija reinarán en Tiro" (V, III, 82). Como señala Jeffrey Masten (1997: 88),

> el final intenta solucionar así el problema de las hijas en la línea patriarcal desplazando tanto a Thaisa como a Marina; pasando por encima de los derechos, más próximos, de sus esposas, *Pericles y Lisímaco heredan cada uno el reino del 'padre' [de la novia]*.

Jeffrey Masten (1997: 82 - 83) observa que Pericles está obsesionado por la idea de multiplicarse, de garantizar su sucesión.

[30] G. Wilson Knight, *The Crown of Life*, Londres, Methuen, 1965, p. 50.

> A pesar de que huye de Antioquía y de su monarca patriarcal, absolutista, Pericles no es enemigo de la autor/idad paterna. (…) [En Antioquía] "busqué la compra [usa este término, de mercader: "purchase"] de una gloriosa belleza, / A partir de la cual pudiera propagarme" (I, II, 72 – 73). La estructura de lo que a menudo se considera una obra desestructurada reside en esta trayectoria dinástica, y una nueva aventura da con Pericles en la costa de Pentápolis, gobernada por "el buen Simónides"… (…) Este rey también (…) tiene "una bella hija"…(…) El proyecto dinástico de Pericles coincide con el de Simónides. (…) En el banquete, Thaisa había reproducido con sumo cuidado el guión de su padre al hacer la pregunta central en lo que toca a la autoridad patriarcal:
>
> Simónides: *Además dile que deseamos saber*
> *De dónde es, su nombre y su linaje.*
> (…)
> Thaisa: *Y además él desea saber de vos*
> *De dónde sois, vuestro nombre y vuestro linaje.*
>
> (II, III, 73 – 74; 79 - 80)
>
> (…) El proyecto de autoridad patriarcal de Simónides (que ordena la presentación y oportuna reproducción de su hija), el de propagación de Pericles, y el del autor que presenta la obra [Gower, el Coro: y, por lo tanto, también el de su autor real] se intersecan.

No en vano es Gower, de Coro, quien anuncia (proclama) el fértil éxito de Himeneo en este negocio.

VIII. 4. Apolonio (Pericles) y su hija

VIII. 4. 1. Título

LA NUEVA,
y muy admirada Comedia,
Llamada
Pericles, Príncipe
de Tiro.
Con la verdadera Relación de toda la Historia,
las aventuras, y las fortunas de dicho Príncipe:
Como también,
los no menos extraños y valiosos accidentes,
en el Nacimiento y la Vida, de su Hija
MARIANA.

Tal y como ha sido representada diversas y varias veces por
los Servidores de Su Majestad, en el Globo, en
el Bankside.

De William Shakespeare.

Impresa en Londres por *Henry Gosson*, y
se venderá en la señal del Sol en
la calle del Padrenuestro, &c.
1609.[31]

Reproduzco aproximadamente la portada del cuarto (Q), y ahora me fijo en su título y en el epítome que se hace en ella de la "comedia". La llama, en un tipo de imprenta mayor, "Pericles, Príncipe de Tiro", y cuenta lo suyo y lo de "su Hija *MARIANA*", poniendo el nombre de la heroína en mayúsculas y en cursiva. No dice nada de Thaisa, la mujer de Pericles.

[31] Reproducida en Masten (1997: 92).

Naturalmente, esto no fue cosa del bardo del Avon, sino de Henry Gosson. Éste, como impresor, guía, desde las tapas del libro, nuestra lectura.

Más equitativo es el autor del *Libre...*, que resume su "romance" (1c) diciendo que trata del rey Apolonio, "cómmo perdió la fija & la muger capdal, / cómo las cobró amas, ca les fue muy leyal" (2cd).

También la portada de *The Patterne of Painefull Adventures* anuncia que "Contiene la Historia (...) de los extraños accidentes que ocurrieron al Príncipe Apolonio, a doña Lucina, su esposa, y a Tharsia, su hija..." (p. 423)

Joan de Timoneda, en cambio, ignora en su cuarteto introductor (p. 193) tanto a la mujer como a la hija del héroe, y relaciona su mala suerte con su amor hacia la muchacha estropeada por su padre: "Apolonio, por casar / con la hija de Antíoco, / grandes infortunios tocó / que pasó por tierra y mar".

VIII. 4. 2. patrilocal

El rey malo (el mal padre) había muerto, y a Apolonio lo "esperan todos por darle el reinado" (248d). Quiso ahora ir a recibir aquella "ganançia" que lo honraba (250). Luciana rogó entonces a su marido que no la dejara con el embarazo tan adelantado, "en siete meses o en más" (251b), y el héroe le dijo que se la llevaría consigo a sus "eredades" y la metería "en arras", pero "sol' que a uuestro padre en amor lo metades..." (254cdb) Pidió ella entonces "liçencia de buena voluntat" a su padre (255b), y a Architartres le pareció "cosa (...) derechera" (257a): <<si él leuarvos quisiere, vos seyet su companyera>> (257c). Es siempre Apolonio con su suegro respetuosísimo, y siempre el rey entiende muy bien que su hija prefiera al príncipe, su amigo. Y los despide recomendándolos al Cielo (260): "Bendíxolos ha amos con la su diestra mano, / rogó al Criador, que está más en alto, / quel' guiase la fija hiuyerno & verano, / quel' guardase el yerno como tornase sano."

En el poema más representativo del otro *mester*, el de juglaría, los infantes de Carrión también sacan "de Valencia, de poder del Campeador" (v. 2546) a sus hijas, soñando con el

robledo de Corpes, y dan las mismas razones que Apolonio, que desean mostrarles sus "heredades" (v. 2545), las "villas (…) en tierras de Carrión" que ellos habían entregado "por arras" (vv. 2568 ss.) a sus esposas. Mio Cid, que no desconfiaba aún, recordó a sus yernos que, junto con sus hijas, se le llevaban "las telas del coraçón" (v. 2578), y dio a Dios a doña Elvira y doña Sol abrazándolas, saludándolas, repartiendo bendiciones y gracias (vv. 2601 – 2602). Los cobardes, aquí, *representan* al perfecto hijo político que *es* Apolonio.

La costumbre mandaba que nos quedáramos a vivir en Laconia con los míos, pero Odiseo me subió a un carro y arreó para Itaca. Papá, pobre, nos siguió un buen trecho. Jadeando, me decía:

--¡Nena, nena, con lo bien que ibais a estar aquí!

--¡Sooo! --mi marido paró el burro y, sin siquiera mirar al viejo, me dijo--. ¿Te bajas o te vienes?

Yo me bajé el velo, toda ruborosa, me daba vergüenza que papá me viese así, encendida de amor.

--¡Arre!

--¡Mi Penélope! –suspiró papá. Dicen que plantó allí mismo un altarcito al Recato.

(Apolodoro, *Biblioteca*, III, 10, 9)

(Pausanias, *Descripción de Grecia*, III, 20, 10 – 11)

Dicen que Odiseo fue el primero en esto. Desde ahí la novia cambia de casa, de nombre (de apellido) y de señor. Y su padre la pierde para siempre. Architartres, el buen padre, cumple contento.

VIII. 4. 3. Marina

Pero "tóuoles la ventura huna mala çellada" (266c), que a "la primeriça" no pudieron guardarla "en el parto" (270b) y "falláronla pasada" (270d), "transida" (271d). Los marineros sabían que no podían tener "difunto" (273d) a bordo, o se irían a

pique, y recordando a su almirante que "si la madre perdemos, buena fija auemos" (279c), lo convencieron para que tolerase que embalsamasen el cadáver, lo metieran en un "armario" (281b), "en ropa rica" (281d), con "XL pieças de buen oro" (282b), y unas "letras" (282d), breviario de su desgracia, y lo echaron al mar, "el atahút bien preso, el cuerpo bien çerrado" (283b).

Shakespeare (y desde aquí ya escribe su genio) se demora con la recién nacida. La segunda tempestad fue peor, torció su buena ventura, tan reciente. Volvía Pericles a su sitio con Thaisa, su mujer, embarazada y en días. Vino en eso el temporal y el mareo puso a la pobre a parir. Su marido rezó a Lucina, santa patrona de las matronas, y la divina partera hizo lo que pudo. No mucho. Sale Licórida, la dama de compañía de Thaisa. Lleva en la boca y en los ojos la mala nueva del final de su señora, y en su regazo al bebé (III, I, 15 – 22; 27 - 37):

Licórida: *He aquí una cosita demasiado chica para un lugar como éste.*
Si entendiera su suerte se moriría, y yo, creo,
No haré menos. Coged en brazos este pedazo
De vuestra reina muerta.
Pericles: *¿Cómo? ¿Qué dices, Licórida?*
Licórida: *Paciencia, mi buen señor, no vayáis a asistir a la tormenta.*
Esto es todo lo que queda, con vida, de vuestra señora,
Una hijita: portaos, por ella,
Como un hombre, y buscad consuelo.
(…)
Pericles: *¡Ahora ojalá vivas en calma,*
Que ningún niño tuvo un nacimiento más borrascoso!
¡Sean tus condiciones suaves y gentiles, que
No ha habido jamás hijo de reyes recibido en este mundo
Con tanta crudeza! ¡Que te siga la dicha!
Tu natividad ha sido reñida:

Conjurados, el fuego, el aire, las aguas, la tierra y el cielo
Te han arrancado con mucho ruido del vientre de tu madre. ¡Pobre pulgarcita!
Acabas de empezar, y ya has perdido más de lo que pudieras
Pagar de portazgo con todo lo que encontrases aquí.
¡Desde ahora, que los dioses bondadosos te miren con sus mejores ojos!

Parida "entre las ondas, on naçen los pescados" (491c), Shakespeare/Pericles prefirió que su hija se llamara Marina. La pequeña vino al mundo perdiendo mucho, ganando mucho: huérfana de madre, y *en (el) lugar de la madre*.

VIII. 4. 4. El voto

Licórida presentó a Pericles el bebé malparido: "Coged en brazos *este pedazo / de vuestra reina muerta*. (…) / *Esto es todo lo que queda, con vida, de vuestra señora, / una hijita*…" (III, I, 17 – 18; 20 – 21)

Con el cuerpo de Luciana presente, y haciendo que zozobrase la nao, un marinero intentó persuadir a su capitán para que lo echaran al mar con aquel <<*si la madre perdemos, buena fija auemos*>> (279c). Ya en Tarso, su anfitrión procura su consuelo diciéndole: <<*Si buena fue la madre, buena fija auemos, / en logar de la madre, la fija nos guardemos...*>> (344ab)

Apolonio, como se entendió "rey *descasado*", y con una hija, "*maldiziendo su fado*" (327ab), dio en cuanto pudo a la niña para que se la criasen. E hizo un voto ceremonioso (346cd – 347):

<<*…non quiero los cabellos ni la hunyas taiar*
fasta que casamiento bueno le pueda dar.

Fasta que esto pueda conplir & aguisar
al reyno de Antioco quiérole dar vagar;
nin quiero en Pentápolin ni en Tiro entrar;
quiero en Egipto en tan amientre estar>>.

La misma promesa de no afeitarse nunca la barba hasta que no haya dado a su hija en matrimonio hace en la *Confessio Amantis* (vv. 1309 – 1314). Y en *The Patterne...* "juró solemnemente que no se cortaría el pelo, ni asearía sus barbas, ni se cortaría las uñas, hasta que hubiese casado a su hija cuando estuviese en sazón" (cap. X, p. 451.). Y ésta fue la palabra de Pericles:

--*...Y hasta que la case, señora,*
Por mor de la espléndida Diana, a quien honramos,
No toleraré tijeras ni navaja de barbero,
Aunque parezca feo.

(III, III, 27 - 30)

Joan Timoneda equivoca la ocasión: Apolonio jura "en todos los días de su vida no afeitarse la barba, ni quitarse el cabello, ni cortarse las uñas, ni vestir oro ni seda, ni oír cosa que de pasatiempo fuese" (p. 219) en señal de duelo, cuando le anuncian la muerte de su hija.

También Mio Cid, cuando supo a sus hijas malcasadas, juró corregir su suerte con éstas:

--¡Por aquesta barba que nadi non messó,
non la lograrán los ifantes de Carrión,
que a mis fijas bien las casaré yo!—

(vv. 2832 – 2834)

Las barbas desastradas de Apolonio, la barba tremenda, espantosa, del Campeador, son la rúbrica con que sellaban su voto de casar "bien" a sus hijas. Son, quizás, el Signo-del-Padre-de-la-Novia.

Apolonio, además, se quita del mundo: descuidará, mientras su hija continúe moza, el gobierno de sus dominios. Sería "palmero", andaría "por tierras de Egipto (…) como romero" (360cd).

Y bien, ¿por qué aparta maniáticamente Apolonio a su hija de sí durante toda su soltería? ¿A qué ese ahínco en esquivarla, en no encontrarse con ella como no sea para dársela a otro hombre? Apolonio/Pericles, cuando oyó que aquella "ninyuela, huna cosa querida" (348a) era un pedazo de su mujer, tan buena como su madre, y venía en su lugar, perdió el sosiego, se inquietó: esto lo colocaba en la misma situación del otro viudo, Antíoco. Lynda E. Boose (1989: 30 – 31) iguala esta acción a la del rey Leontes en *El cuento de invierno*, otro *romance* de Shakespeare, cuando ordena primero que quemen y después que abandonen en algún monte a su hija Perdita, recién nacida.

> …Por debajo de los dos relatos de abandono (…) subyace el texto del deseo incestuoso inconsciente que empieza en el padre junto con el nacimiento de su hija, y que se refleja estructuralmente en la muerte emblemática de la madre [tanto Thaisa como Hermíone parecen morir, y resucitan con mucho milagro]. Evitando a la hija, abandonándola, descartándola, el padre huye del incesto, que se refleja en estas acciones como en un espejo invertido.

VIII. 4. 5. Marina, ahijada

VIII. 4. 5. a. Introducción

Marina es, como Imógena, Perdita y Miranda, hija de un género, el de los *romances*, y, con mayor o menor seguridad, de William Shakespeare.

Marina (por darle su nombre más poético y exacto) perdió a su madre nada más nacer, y su padre quiso perderla enseguida, dándola, para que se la criasen. Pericles (Apolonio) sólo representaría la parte de Padre de la Novia, y sólo la volvería a ver para casarla.

Faltándole el padre, adoptaron a Marina Cleón y Dionisa, los gobernadores de Tarso. Seguían las instrucciones de Pericles, pero se ladearon. Dios la ayudó en su primer mal paso. En la patraña de Timoneda la protegió, en el lugar de su padre, un senador. El pirata Valdez se portó como otros padres mercenarios, vendiéndola al mejor postor. Y en el burdel de Mitilene, en cierto sentido, hicieron el rufián y la alcahueta de padres suyos: y es que las *pupilas*, ¿no son como hijas de aquellas casas? Y todavía, en el *Libre*… y en *The Patterne*…, la ahijó el señor de Mitelene, antes de tomarla por esposa. Cambia, en fin, Marina de padre como el pícaro de amo.

VIII. 4. 5. b. Huérfana de madre

Pericles: *¡Pobre pulgarcita!*
Acabas de empezar, y ya has perdido más de lo que pudieras
Pagar de portazgo con todo lo que encontrases aquí.
¡Desde ahora, que los dioses bondadosos te miren con sus mejores ojos!

(III, I, 34 - 37)

Marina (le diré Marina: es también Thaisa, Tharsia, Tarsiana, Politania) nació perdidosa, desmadrada. Su padre rogó, nada más cogerla en sus brazos, que la favoreciesen "los dioses bondadosos" (""the good gods").

VIII. 4. 5. c. Sus padrastros de Tarso

Apolonio llegó a Tarso con "la criatura, ninya rezién nasçida" (331a). Y a su anfitrión de la otra vez, Estrángilo, le dijo: <<*Acomiéndote la fija & dótela a criar*…>> (346a) Dejaba con ella a Licórides, su "*ama* (…) *nodriça*" (331cd), "que la sabrá guardar" (346b).

En *Confessio Amantis* se la "dejaba" a Strangulio y a su esposa "un tiempo", y les pedía "que la cuidasen por todos los medios" ["that shee be kepte by all waie" (v. 1306, p. 403)] y "le enseñasen la ciencia de los libros ["that she be set to bokes lore" (v. 1308, p. 403)].

En la patraña "muy en secreto encargó carísimamente a Heliato su hija con el ama que la criaba (…), dejando copia de dineros y joyas para que fuese enseñada, así en letras como en todo género de música, *llamándola Politania*…" (p. 212)

En *The Patterne…* dice a Stranguilio y Dionisiades: "Os encomiendo ["commit"] mi hija, para que la nutráis y eduquéis…" ["to bee nourished and brought up"], "y *quiero que mi hija se llame Tharsia*" (cap. X, p. 451).

En el barco fatal Pericles llevó a su hija a Tarso. Allí paró doce meses (III, III, 2), y entregó la nena a Cleón y a Dionisa, los gobernadores, advirtiéndoles que le había puesto el nombre de Marina, por ser oriunda del mar: "aquí la encargo a vuestra caridad; os la dejo / para que sea hija de vuestros cuidados; rogándoos / que le deis una educación principesca, de modo que pueda / tener las maneras que tocan a su nacimiento" (III, III, 12 – 17). Apolonio/Pericles, en fin, encarga a otros la crianza y educación de su hija, pero se ocupa (se acuerda) de bautizarla. Sólo regresará, lo ha jurado, para casarla.

"Estrángilo de Tarso, su muger Dionisa, / criaron esta ninya de muy alta guisa", vistiéndola con ropas riquísimas

(349), “a gran viçio” (quiere decir con mucho regalo), y “quando fue de siete años diéronla al escuela; / apriso bien gramátiga & bien tocar viuela…” (350abc) Tarsiana fue educada en las ciencias que dominaba su padre, y sobre todo en las musicales: “Quando a xii anyos fue la duenya venida, / sabìa todas las artes, era maestra complida; / (...) / auyé de buenas manyas toda Tarso vencida” (352).

“She was well kept, she was well loked, / She was well taught, she was well boked…” Estuvo bien guardada, bien mirada, bien enseñada, bien leída…, hasta que dominó “todas las ciencias…” (*Confessio Amantis*, vv. 1335 – 1336 y 1338, p. 404)

Politania penetraba “en letras y en música muy admirablemente”. (*Patraña*, p. 213).

Tharsia “frecuentó las escuelas, y el estudio de las Ciencias Liberales…” (*The Patterne…*, cap. XI, p. 452)

Marina aprendió de Cleón “las letras musicales”, y “ganó / de la educación toda la gracia” (IV, Prólogo, 8 – 9). Trabajaba la seda y el cambray, cantaba con el laúd, escribía versos a “su señora Diana” (IV, Prólogo, 21 - 28).

Hasta ahí cumplieron.

Pero cuando vio crecida a la muchacha, y que aventajaba en todo a su hija natural, “la que houe parida” (370d), a Dionisa se la comieron los celos, y “la falsa” (371a), “mala fembra” (372c), “ministra del pecado” (445b), encargó su martirio. Estrángilo, su marido, fue sólo torpe, un flojo, que no supo sacar a su mujer de “su encubierta” (435c). Apolonio fue a Tarso. Allí acusó a sus “huéspedes” (602a): “con muy grandes haueres, *dígela a criar*; / los falssos, con enbidia, mandáronla matar” (602abc), y le dijeron “que era muerta & soterrada” (603b). Exigió “justiçia & derecho” (604a), y los obtuvo: “fue luego Dionisa leuada a quemar, / leuaron al marido desende a enforquar” (611bc).

En el poema de Gower los colgaron, los destriparon y los quemaron, y después echaron sus restos al viento. (vv. 1956 – 1957, p. 421) En *The Patterne…*, los lapidaron (cap. XXI, p. 476).

En la patraña se llama a Heliato "honrado senador" (p. 213), y su esposa sólo se atreve a ordenar el asesinato de Politania "no estando [él] en la ciudad" (p. 214). Únicamente en este cuento salva el pellejo el pobre hombre. A Dionisa la desterraron seis años (p. 216).

En *Pericles* Cleón es un bragazas, y Dionisa otra Lady Macbeth (IV, III). La ciudad los quemó dentro de su palacio (Epílogo, 13 – 14).

Fue, en fin, Dionisa, mala madrastra de cuento, y su marido un Juan Lanas, y pagaron por ejercer tan torticeramente su papel de padrastros.

VIII. 4. 5. d. Dios Padre

Tarsiana, en trance de "ser martiriada" (382c), pidió a su asesino que le dejase "hun poquiello al Criador rogar" (379b), pues no tenía, <<por mis pecados, quien me venga huuiar>> ["huuiar" viene de *obuiare*, "ir al encuentro, remediar"[32]] (379d). Se inclinó y, llorando, recordó a su Señor Su poder (mandaba sobre el sol, hacía "a la luna creçer & enpocar": 381c) y su desamparo: <<Só en tierras agenas, sin parientes criada, / *la madre perdida, del padre non sé nada*>> [382b]). Él le valió de Padre: tuvo "de la *huérfana* duelo & conpasión, / enuiól' su acorro & oyó su petición" (384cd).

VIII. 4. 5. e. La estatua de su padre

> Todo esto te he descubierto, hija, para que te tengas en reputación de cúya prosapia desciendes, y estés sobre aviso que si (…) te sobreviniere algún infortunio en desacato y deshonra de tu persona, que desciendas de presto a la plaza, adonde hallarás *una estatua* riquísima de mármol, dorada, *que es la misma figura de tu padre*, que los senadores desta ciudad le hicieron por cierto socorro que les hizo, y *te abraces con ell* dando voces y diciendo. "Señores, *catad que soy hija de quien es esta estatua*."

[32] Corbella (1999: 202, en la nota al v. 379d).

Esto aconsejó a Politania su nodriza, moribunda. Y la muchacha, cuando Estrangulo intentó echarla del puente abajo, la obedeció. Cuando no él, en persona, sirvió a su hija su "estatua", su "figura", su "ýdolo", y su Nombre (96b).

VIII. 4. 5. f. Teófilo

Sólo Timoneda escribió que, después de salvarse de Estrangulo, acogiese a Politania un senador, Teófilo. Con palabras muy significativas: "Deja, *hija*, de hoy más de abrazarte con la estatua de tu padre, que nosotros te favoreceremos…" (p. 215) Y así "*depositaron a Politania en poder de Teófilo* para que la tuviese en aquel estado que merescía" (p. 216). Estar en poder de Teófilo quiere decir que se hallaba en su "posesión actual, guardia o custodia", o también que tiene sobre ella "dominio, autoridad o manejo" (*AUT*). En calidad de senador, este Teófilo representa a la República, al Estado, que debe a sus hijas, cuando les falte su padre, su protección. También falló el magistrado, pues su hijo la secuestró.

VIII. 4. 5. g. Los piratas

Y los *cosarios*, ¿qué hicieron sino negociar con otros hombres, con la autoridad de un padre, si no su matrimonio, su nuevo estado? "Coseras" llama el autor del *Libre…* (396d) a las putas.

VIII. 4. 5. h. El padre de mancebía

Su próximo amo fue aquel "hombre malo, senyor de soldaderas", que le aguisó "la çiella para 'l mal menester" (400c). Su próximo padre también, que le dijo, viendo cuánto iba ganando para él: <<Agora tienes, *fija*, buena carrera…>> (421c) Era, claro, "mal senyor" (430c).

Después de cobrar a su padre, Tarsiana todavía "*non era ssegurada*, / non sse tenyé que era de la cuyta ssacada, / si el

traydor falsso que l' á conprada, / non ffuesse lapidado ho muerto a espada" (559). Y desconfiaba porque hacía aquél aún a su padre, puesto que era suya (la había comprado), y era el *Padre de la Casa de mancebía* donde tenía ella su celda.

Gower llama al rufián Leonino; Timoneda, con mayor propiedad, Lenio (Lenio fue rufián literario, y dio su nombre al lenón o tercero); Shakespeare, Pándaro (tomándolo prestado del alcahuete de Troilo y Crésida).

VIII. 4. 5. i. Antinágora / Athanágoras

La nueva gamberra amansó al "príncep Antinágora" (405a), señor de Mitalena, cuando la visitó, avisándole que haría "desaguisado" "*sobre huérfana*" (409d), que había perdido "de chiquiella sus parientes" (409d). Enfriado, el Viejo se acordó de que *tenía una hija "por casar*, / a todo mìo poder querríala guardar; / porque ni la querría veyer en tal logar" (414abc), y, "*por ell buen padre*" (415a) del que ella había hablado quiso ahorrarle deshonras. Más adelante, cuando, de juglaresa, cautivaba a todos los hombres de la ciudad, su alcalde se aficionó a ella, "*mejor la queriá, / que si su fija fuese más non la amarié*" (431ab). Apolonio recompensará su socorro dándole a su hija…

También en la novela de Twine Athanágoras se compadeció al comparar su suerte con la de la hija que él tenía "en casa". (cap. XIII, p. 457)

VIII. 4. 6. Babas

El deseo ronda y rodea a la hija de Apolonio/Pericles como un viento obstinado, húmedo, cachondo, empapándola. Cuando su padre la encuentre, olerá en ella, y en su *historia*, el celo salivoso de los machos que la han husmeado, y se encenderá.

Si no son el asesino, el hijo del amo, los piratas, y los parroquianos de la casa de camas de Mitilene, manifestaciones del amor prohibido del padre (del amor prohibido de la hija).

En la cubierta de la capitana su padre, que la conocía y no, la apartó de un empujón: con aquella animalada trataba de quitársela de sus fantasías.

VIII. 4. 6. a. El verdugo y la doncella

El esbirro de Dionisa en el *Libre*... se llama Teófilo, "vn auol omne de los de criazón, / omne de raýz mala, que iazía en presión…" (371bc) Tenía ordenado acechar a Tarsiana en el "ciminterio" (375b), mientras rezaba sobre su aya, que había muerto hacía poco. Allí, "de manyana", "aguzó su cuchiello" (375bc), "salió (...) de la çelada, / prísola por los cabellos & sacó su espada, / por poco le ouiera la cabeça cortada" (377bcd). La muchacha estaba a punto de "ser martiriada" (382c): "ya pensaua Teófilo del gladio aguisar," pero "asomaron ladrones que andauan por la mar" (385ab), impidiendo el crimen. Acechar es "mirar con particular cuidado y cautelosa atención desde alguna parte oculta, observar sin ser visto alguna cosa" (*AUT*). Acecha a su presa el cazador. Aguzaderos son "los sitios donde los jabalíes hozan y aguzan los colmillos cuando están en celo" (*AUT*). Aguzar significa "afilar, amolar, o sacar punta a alguna arma, o instrumento de acero o hierro cortante, o punzante" (*AUT*). Teófilo acecha a la niña, aguza (¿encelado como cochino montés?) su cuchillo, sale de su escondite, la coge del pelo, saca su espada, aguisa el gladio… El ritual del asesinato, y el vocabulario que lo acompaña, valdrían para una violación. Además, la alusión al martirio de Tarsiana hace pensar en las descripciones de los tormentos de las vírgenes cristianas, que en ocasiones parecían novelitas pornográficas toleradas.

En el poema de John Gower Teófilo, en una playa solitaria, "sacó / una espada enrobinada" (vv. 1385 – 1386, p. 405), y amenazó con ella a Thaisa. La herrumbe de la espada la vuelve más horrorosa.

VIII. 4. 6. b. Serafino

Serafino tiene nombre de ángel, pero es un señorito torpe, de apetitos bestiales. En la patraña, Estrangulo (Timoneda le da un nombre más ajustado a su oficio), el esclavo, tenía que darle "tal rempujón" a Politania "al pasar la puente" que cayese en el río "y fenescan allí sus días", pero la chica se abrazó a la estatua de su padre (su Figura) y pidió la protección, en su Nombre, de los "ciudadanos". Un senador, Teófilo, se la otorgó, y la adoptó. Este Teófilo tenía un hijo, Serafino, que se emperró en "gozar" de los "amores" de Politania. Tenía la familia "riberas de la mar, ciertas granjas y casería", y mientras se daban allí "algún pasatiempo y recreo (...) Serafino, secretamente, concertó con unos amigos suyos pescadores que disfrazados con máscaras entrasen en la casería de su padre y se llevasen a Politania. Dicho y hecho semejante caso, embarcáronse todos con ella en un batel que tenía aparejado y navegando a remo y vela (...) para llegar a cierta isla que tenían concertado…" Fracasó en sus intenciones, porque "encontraron con dos fustas de co(r)sarios..." (pp. 215 – 216)

VIII. 4. 6. c. Los piratas

Entonces "asomaron los ladrones que andauan por la mar" (385b) y "ouieron en la duenya la sanya a verter". "Vieron la ninya de muy gran paresçer..." (391d – 392a) Saña "díxose, según Covarrubias (...) del nombre *Sanna*, que significa ronquido, o bufido" (*AUT*). Viendo a "la ninya" roncaban (ronca el gamo en celo cuando llama a la hembra), bufaban. Esos dos versos dura el deseo de sus secuestradores.

En *Pericles* los piratas de Valdez reservaban para la niña, tal vez, una suerte peor que el degüello. Leonino, desde su escondite, espió la escena, como mirón impotente (es Popeye, el chulo del *Santuario* de Faulkner):

> *--... Juraré que está muerta,*
> *Y que he arrojado su cuerpo al mar. Pero miraré aún,*
> *No sea que gocen, sin más, a la niña*
> *Y no la suban a bordo. Si la dejan en la playa,*

Después de que la hayan ellos violado, tendré yo que matarla.

(IV, I, 98 - 102)

El deseo de Leonino inventa el de los piratas.

VIII. 4. 6. d. En el prostíbulo

Seguramente a los ladrones náuticos les apeteció la muchacha, pero iban a otra cosa, atendían antes a su provecho, y y decidieron "sacarla a vender" (392b) "al mercado" (394a) de Mitalena. En la subasta pujaron por "la ninya" "el senyor Antinágora, que la villa tenié en poder" (395b), y "un hombre malo, senyor de soldaderas" que quería "meterla ha cambio luego con las otras coseras" (396d). Era "garçón malo" (397b), "malo fidiondo" (397d), "mal auenturado" (398a), y "dixo mayor paraula" (398a), o sea, dio más dinero. El alcalde de Mitalena (su "príncep" [405a] o "apóstol" [405c]) se encogió de hombros: ya que no la había podido comprar, "jela yrié logar; / podrié por menos precio su cosa recabdar" (399cd). Y así fue, pagó por gozar de "esta primiçia" (405a), y se la enviaron.

Pero Tarsiana "fue bien artera, / con sus palabras planas metiólo en carrera" (406cd). Le recordó que, si quebrantaba sus carnes (408a) él valdría menos, y pecaría. "Contóle sus periglos" (410a) y le advirtió sobre todo que no hiciera "desaguisado" "sobre huérfana" (409d) que perdió "de chiquiella sus parientes" (409d). Con eso lo amansó (411ab). Hizo más. Antinágora recordó que Dios le había dado una hija, <<téngola por casar, / a todo mìo poder querríala guardar; / porque ni la querría veyer en tal logar>> (414abc), y, <<por *ell buen padre* de que uos me ementastes>> (415a) le dio "dineros" (418d) con que se pudiese "quitar" del hombre que le "entrare" (416d). De hecho, "quantos ahí vinieron & a ella entraron, / *todos se conuertieron*" (419ab). Así, como Tarsiana tentaba, y helaba enseguida, a los putañeros, propuso al rufián otro negocio: ella saldría "al mercado violar por soldada" (426d), y así, rezando "*hun romançe bien rimado, / de la su razón misma, por hò hauìa pasado*" (428cd) (quiere

decir, les contaba su historia acompañándose de su vihuela), le aprovecharía mucho más. Lo hizo así, y "los portales" se hinchaban de hombres, "non les cabié en las plaças, subiénse a los poyales" (427cd). Y en fin, de este modo "sópose, maguer ninya, de follía quitar" (432d).

En lo de Shakespeare, en Mitilene, en la casa de citas andaban cortos de criaturas. No tenían sino tres pobretas jornaleras, tan estropeadas que se desharían con cualquier mal aire. Miraron en el mercado y compraron a Marina, asegurando su doncellez. Las vírgenes se alquilaban carísimas. Marina torcía el gesto. La alcahueta buscaba templarla, iniciándola en sus artes, "que no parezca cruda cuando entretenga" (IV, II, 50 – 52). Había que "sofocar sus rubores con algo de práctica" (IV, II, 122 – 124). El criado, mientras tanto, pregonaría sus gracias en las esquinas.

--…Pero, ama, si vendo la carne…
--Podrás servirte un bocado del asador.
--¿Podré?
--¿Y quién te lo iba a negar?…

(IV, II, 128 – 132)

Pero Marina se ha encomendado a Diana para conservar el nudo de su virginidad (IV, III, 146 – 147), y no sirve. Enfría a los clientes con su plática y su carita de ángel, los hace sus devotos. En lugar de casa llana parece capilla. Entran desabrochándose la bragueta, y salen santiguándose. "Es capaz de congelar al dios Príapo, y echar a perder a toda una generación" (IV, VI, 2 – 4). "Volvería puritano al diablo, si intentara comprarle un beso" (IV, VI, 9 – 10). Convirtió a Lisímaco, el gobernador de Mitilene, putero de solera, que había entrado a visitarla con mucha gana. "A fe mía, tendré que violarla, o desmontará a toda nuestra caballería, y se meterán a cura nuestros blasfemadores" (IV, VI, 10 – 12). Conque fue a desvirgarla el rufián, para quitarle miedos, ablandarla...y salió arrugado, casi capón. Vencidos, y por sacarle alguna ganancia, la pusieron en una buena casa, en casa decente, a coser y a

cantar. Así recogida, crecía la fama de sus virtudes, y recibía como santona, sanando almas y rodillas (Acto IV, Escenas II, V, VI).

El martirio de santa Inés (ha. 376) lo contó primero san Ambrosio, en *De Virginibus*. Yo lo leo en *La leyenda dorada*, de Santiago de la Vorágine[33]. Porque Inesilla, con trece años recién cumplidos, decía que ya tenía Esposo, aquel Jesús, y rechazó a su hijo, el prefecto la metió, desnuda, en un burdel. Entonces la melena de la niña creció súbitamente, cubriéndola hasta los pies. Y el prostíbulo, al recibir a aquella pupila prodigiosa, se llenó de luz, y limpiaba a cuantos puteros la visitaban…Intentaron quemar a la virgen, y no pudieron, conque le cortaron la cabeza.

VIII. 4. 7. El duelo

Y ahora "tornemos en el padre" (433d). "A cabo de diez anyos que la hubo lexada, / recudió Apolonio *con su barba trençada*, / cuydó fallar la fija duenya grant & criada…" (434abc) Fue a Tarso y supo, o creyó, que también su hija se le había muerto. Viudo viejo, huérfano nuevo, se vino abajo.

> <<Quando cuydé agora que podría sanar,
> que cuydaua la llagua guarir & ençerrar,
> *é preso otro colpe en esse mismo logar*...>> (442abc)

Piensa, encima, que ha perdido a su hija por sus pecados (441b).

En *The Patterne*... "Apolonio quedó largo rato aturdido" ("*amazed*") (cap. XV, p. 460). "Amazed" quiere decir, etimológicamente, perdido, extraviado en un laberinto.

Y Pericles, en *Pericles*, ni se lava la cara ni se peina ya, y viste basto sayal. Una tempestad, y van tres, lo lleva,

[33] Tomo I, pp. 116 – 118.

compadecida, hasta Mitilene, para la feria de Neptuno. Fondearon frente al muelle (IV, IV, 23 – 51; V, Prólogo).

VIII. 4. 8. Fondeado

"En un cabo de la naue, en hun rencón destaiado, / echósse en hun lecho el rey tan deserrado; / juró que quien le fablasse serié mal soldado, / dell huno de los pies serié estemado" (460). Pese a esta "dura ley puesta & confirmada" (462b) avisaron a Antinágora, "contáronle la estoria & toda la razón" (467c), y, oyendo que el desgraciado se llamaba Apolonio, recordó que "tal nombre suele Tarsiana auer mucho vsado" (468b). Quiso ver entonces "el logar hon iazìa" (469a), "violo *con fiera barba que los pechos le cobrié*", y le pareció "façanya porque atal fazié" (469cd). Entonces, este príncipe de Mitalena pidió a la "juglaresa" (483a) que sirviese a aquel "buen omne", "omne de gran fazienda, de raýz & de manyas", que se dolía de "*pérdidas estranyas*" (487abc).

Según Shakespeare… Cuando, en el burdel, la alcahueta le presentó a Marina, Lisímaco suspiró: <<A fe mía que la niña serviría después de un largo viaje por el mar>> (IV, VI, 42). Y en eso llega Pericles a este puerto, harto de marear. Y con hambre, si Lisímaco entiende de apetitos de la gente marinera, de hembra. El gobernador se acercó en un esquife hasta la capitana de Pericles y preguntó.

--*Señor,*
Nuestro bajel es de Tiro, y en él va el rey,
Un hombre que no ha hablado, estos últimos tres meses,
Con nadie, y se ha sostenido con lo justo
Para prorrogar su pena.

(V, I, 22 – 26)

Lisímaco conocía a Marina del lupanar. Había entrado en su cuartucho para aliviarse, y no la tocó, y se marchó apretado por un amor nuevo, castísimo.

--En la ciudad tenemos una señorita que remedia a los endemoniados. ¿Se la traigo?

--Vale. A ver.

(V, I, 41 – 43)

VIII. 4. 9. Enigmas (otra vez)

Hay, decía antes, más adivinanzas hacia el final del cuento. La heroína entra en el camarote de Apolonio para suavizarle la melancolía. Lo intenta con la música.

Sigue, en el *Libre*…, primero con seis, luego con otras tres "demandas" (503a, 516a). Todas las adivina Apolonio, como "clérigo entendido" (510b). A la décima Apolonio le rogó que lo dejase "en paz" (524d), que se marchase, que enmudeciese (525d). Está cansadísimo.

En la *Confessio Amantis*, de John Gower, después de acompañar con su arpa varios *lais*, sin que Apolonio la notara, ella "le preguntó extrañas demandas" (v. 1685). "Pues con proverbios y con problemas / habló ella, y le pidió que juzgase / en muchas cuestiones sutiles." (vv. 1689 – 1691). Pero "él no quiso responder ni una palabra" (v. 1694).

En la novela de Twine, quiso proponerle "ciertas parábolas". Si las resolvía, se marcharía ella. Apolonio acertó el mar, el árbol, y los baños termales (cap. XVII, pp. 464 – 466).

Shakespeare sustituyó las adivinanzas por un minucioso examen en el cual Pericles va descubriendo (y en cierto modo desnudando) a la chica que lo ha venido a reparar, y a restaurar, hasta que llega a la solución, que ésta es Marina, la hija que pensó que había perdido.

Apolonio/Pericles, delante de su hija, y oyendo sus enigmas, se siente amenazado, y quiere que calle. Tiene miedo, tal vez, de que el siguiente *diga su deseo*. Declarar aquellas preguntas es casi lo mismo que decir sus sueños y su soltura. Cuando la niña se arrima luego a él, y lo toca, despierta de

nuevo en él el viejo horror (lo que supo que había entre Antíoco y su hija), y se la quita de encima bruscamente.

VIII. 4. 10. *Slapstick*

"*Leuáronla al lecho a Tarsiana la infante*…" (489a) Advirtió a Apolonio que era "juglaresa" forzosa (490cd), le dijo cuánto valía, callándose por ahora quién era, y, muy abreviada, su *vida*, cómo nació "entre las ondas, on naçen los pescados", y tuvo "amos (…) mintrosos & traydores prouados", que "ladrones en galeas (…) / por amor de furtarme, de muerte me estorcieron", y luego la vendieron a un alcahuete (491 – 492). Después, copleó y violó para él, y Apolonio, algo distraído, le dijo que "si uender te quisiere aquell tu senyor, / yo te quitaría de muy buen amor" (497cd), y le adelantó "diez libras de oro escogido" (498b). Ella de nuevo hizo "sus trobetes, / tocando su viola, cantando sus vesetes" (502ab), y le contestó que sólo aceptaría "la ganançia que me mandaste dar" (503c) si resolvía algunos acertijos. Le puso diez, uno detrás de otro, fatigándolo tanto que "díxol' que sse dexasse & que estouiés' en paz" (524d). <<Amiga, dixo… (…) / vete luego tu vía, mas non me digas nada>> (525ad).

> "Nunqua tanto le pudo dezir nin predicar,
> que en otra leticia le pudiese tornar;
> con gran cuyta que ouo non sopo qué asmar,
> fuele amos los braços al cuello a echar.

Óuosse ya con esto el rey a enssanyar,
ouo con fellonía el braço a tornar,
óuole huna ferida en el rostro a dar,
tanto que las narizes le ouo ensangrentar." (527 – 528)

¿A qué viene la bofetada?

Miro en el *romance* de Shakespeare. En la penumbra del camarote Marina quiso rebajar la pena del extraño con una canción. Él no la oyó. Tampoco la miraba. Ella fue a decirle algo. "Hum, ha!" (V, I, 83) Zumbó Pericles. Expresó, con la segunda interjección, ¿qué? Esto o lo otro. La edición de Arden añade, en una acotación escénica, que "la aparta de un empujón". J. C. Maxwell prefiere: "la rechaza bruscamente"[34]. *Pero en Q (la edición en cuarto) no viene*, y, siguiéndola, otros editores[35] no ponen nada.

Marina se enojó, algo tontivana: a todos los encantaba con sus gracias menos a este viejo tieso.

¿Le pegó o no su padre?

En la *Confessio Amantis* de John Gower, una de las dos fuentes principales de *Pericles*, Thaisa entra "en lo oscuro de la nave, donde yacía Apolonio", con su arpa, y le canta muchos *lais*. El miserable no oyó nada. Después ella le hizo "extrañas demandas" (v. 1685), le puso "cuestiones sutiles" (v. 1691), y él no contestaba aún.

"Pero al fin, como un loco,
Llorando, apartó el rostro,
Y algo encolerizado le pidió que se fuese.
Sin embargo, ella no quiso hacerlo,
Y se adelantó en la oscuridad
Hasta tocarlo, con lo que él se enfureció

[34] J. C. Maxwell (ed), *Pericles*, New Cambridge Shakespeare, 1956. Citado en Hoeniger (1994).
[35] W.J.Craig, ed., *The Complete Works of William Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, s.f.

Y a tientas la golpeó
Con la mano: y así, hallándolo
Tan enfermo, ella, cortésmente, dijo,
Quitad, mi señor, que soy doncella,
Y si supieseis qué soy,
Y de qué linaje vengo,
No os mostraríais tan salvaje."

(vv. 1695 – 1707, p. 414)

La otra fuente, la novela de Lawrence Twine, *The Patterne of Painefull Adventures…*, dice: "Thaisa (…) se arrojó sobre él, y lo rodeó con sus brazos (…) [y presentó] su pleito, el de una virgen (…) Entonces Apolonio montó en cólera, y olvidando toda cortesía, movido por una afección sin bridas, se levantó de pronto, y dio una patada a la muchacha en el rostro, de manera que cayó al suelo, y sangraba abundantemente por las mejillas" (cap. XVII, pp. 466 – 467).

George Wilkins, que para escribir su novela, *The Painfull Adventures of Pericles…being the true history of the Play…*, utilizó tanto la de Lawrence Twine como la obra de teatro de Shakespeare, pone: <<Esto no casa con mi pena>>, dijo él, levantándose como una nube, tronando, <<y revela una belleza presuntuosa en una niña, ¿cómo te atreves a urgirme a tanto?>> Y con aquello, en esta súbita destemplanza, la golpeó en el rostro. Y ella, que hasta entonces no había conocido la violencia, cayó desmayada…" (cap. XI, p. 543)

En lo oscuro de aquel dormitorio marinero la mozuela, entonces, visita a su padre y, de una manera u otra, lo *toca*, y él gruñe[36] y, bruto, la desarrima (de nuevo). ¿Qué lo ha movido a ello? Una vaga aprensión, o concretísima. El recuerdo, seguramente, del amor monstruoso de Antíoco y su hija. No es

[36] No alcanza a decir nada. No puede hablar. Como señala Kermode (2001: 11 – 12) "era imposible encontrar estos silencios esencialmente dramáticos en el teatro anterior, que se basaba por entero en un discurso florido. Ahora, importa muchísimo que no se diga todo…"

casualidad, como hemos visto, que en las versiones más antiguas de la historia de Apolonio su hija intente sacarlo de su melancolía con una serie de enigmas.

En el cine cómico mudo, los actores recurrían, para arrancar la carcajada, al *slapstick*. En el circo universal los payasos se dan enormes, sonoros bofetones con sus manazas blancas. En los guiñoles ingleses Punch riñe a Judy con su porra. Pantalón llevaba un cipote extraordinario, postizo, y Arlequín pala, y sus torpes esgrimas hacían los *lazzi* más corrientes de la *Commedia dell'Arte*. El gesto grosero del *primo vecchio* veneciano (que repetía acciones de los falóforos de la farsa grecorromana primitiva) apunta quizás al deseo censurado (reprimido) que está en el origen de la violencia de Apolonio con su hija.

VIII. 4. 11. Primera reunión

Leeremos la primera anagnórisis cogidos de la mano de Shakespeare.

Pericles, despiritado, no oía las canciones de la muchacha, y ni la miraba. Hizo un ruido animal. Quizás la derribó. Ella se molestó, coqueta.

--¿Verraqueáis aún, señor? ¿Ni me miráis? Pues suele, quien me ve, quedarse embobado, como si pasase delante de sus ojos la estrella de Belén.

Marina se desmayaba, lloraba, protestaba:

--Si supieseis qué soy yo, y quiénes fueron los míos, no os mostraríais tan salvaje.

Algo hizo que Pericles reaccionase:

--Puede ser. Os lo ruego, volved los ojos hacia mí.
Os parecéis a una que...¿De qué nación sois?
¿De aquí, de estas costas?
--No, ni de ninguna costa.
La muerte hizo baza cuando me trajeron al mundo, y no soy
Sino lo que aparento.

-- La tristeza me ha embarazado,
y voy a dar a luz un llanto. Mi querida esposa
Era clavada a esta doncella, y así, igualita,
Sería mi hija ahora: tiene las cejas perfectas de mi reina,
Y su misma estatura, y su planta,
Y su voz de plata, y sus ojos, como joyas
Guardadas en estuches preciosos; tiene la elegancia de Juno y,
Cuando la oyes, tus oídos, hambrientos,
No se sacian nunca. ¿Dónde vivís?
--Donde soy sólo una extraña...

(V, I, 101 – 114)

Marina le contaría su historia, pero le parecería mentirosa (V, I, 118 - 119). Sin embargo Pericles, intrigado, quiere oírla. Y ya la tutea.

-- Yo te creeré,
y obligaré a mis sentidos a dar crédito a tu relato
en los puntos que parezcan imposibles, que te pareces
a una mujer a la que quise de verdad.

(V, I, 122 – 125)

--Cuenta tu historia…
(...)
¿Cómo te llamas, mi amable virgen?
Dímelo, te lo ruego. Ven, siéntate a mi lado
--Mi nombre es Marina.
-- Ay, te burlas de mí,
Te ha enviado hasta aquí algún dios furioso
para convertirme en un hazmerreír.
-- Tened paciencia, mi buen señor,
O cesaré aquí.

(V, I, 134; 140 – 145)

Esta Marina era hija de rey, y el nombre se lo puso su padre. Pericles se asombraba.

--Pero, ¿eres de carne y hueso?
¿Tienes pulso? ¿No eres hada?
(...)
¡Oh, para ahí un poco!
La torpe modorra no ha burlado a ningún triste tonto
Con un sueño tan raro como éste. Ésta no puede ser
Mi hija, que está enterrada; bien, ¿dónde te criaste?
Te oiré aún, hasta el fondo de tu historia,
Y no te interrumpiré jamás.

(V, I, 152 – 153; 160 – 165)

Continuó Marina, y su padre la conoció.

En esta escena "la potencialidad del incesto se introduce ritualmente, y luego es rechazada" (Dreher, 1986: 59). "Este misterio, el de un hombre castigado, transformado y redimido míticamente, por un crimen y una culpa que jamás (lo mismo que en el caso de Edipo) entra en su conciencia, es parte de la fascinación de *Pericles*" (Hughes, 1993: 348). Fraser (1992: 221) lo explica así:

> Igual que en algunos relatos míticos (…) Shakespeare dramatiza una prueba ritual. En I, I el héroe, un valiente campeón, compite por la mano de una hija incestuosa. II, II, otro torneo, repite esta escena. Un acertijo pone a prueba sus poderes al entrar en liza: ¿Quién soy yo? "madre, esposa, y sin embargo hija suya." Tanto él como nosotros creemos saber lo que significa esto, pero la cuestión es espinosa. (…) Pero resolver el acertijo es justo lo único que el héroe no quisiera hacer, como tampoco quiso Edipo al enfrentarse a la Esfinge.
>
> Las escenas finales proporcionan la respuesta, encarnada en Marina, "que se parece a alguien", sin duda a su madre, pero no es eso. Al saludar a su hija, a la que había perdido hace tanto tiempo, Pericles da

> con la respuesta: "¡Tú, que has concebido a aquél que te engendró!" De este modo el final nos devuelve al principio, y a la que era a un tiempo hermosa y fea amante, madre, esposa e hija. El incesto, que se presenta abiertamente al principio, aparece ahora en potencia, cuando sueltan a la bella doncella de Mitilene a su padre. Pero alfa y omega no son lo mismo en *Pericles*, aquí hay algo más que una simple repetición.

El *romance* de Shakespeare ilustra mejor que las otras versiones de la historia de Apolonio la incómoda reunión del héroe con su hija, una de aquellas "doncellas de catorce o quince años" que atosigaban a don Quijote. Cuando la tiene a mano, justo antes de saber que es cosa suya, su hija, Pericles fermenta, o segrega saliva. Piensa ser viudo (no lo es, y su esposa resucitará por medios mágicos o teatrales). Nada más re-conocer a la niña, se la quitará de encima, o de debajo (quiero decir, de los escenarios de sus deseos) casándola a toda prisa.

VIII. 4. 12. Por alegrías

Volvamos al *Libre*…

"Prísola en sus braços con muy grant alegría,
diziendo: <<Ay, mi fija, que yo por uos muría,
agora he perdido la cuyta que auía;
fija, non amanesçió para mí tan buen día.

Nunqua este día no lo cuydé veyer,
nunqua en los mìos braços yo uos cuydé tener,
oue por uos tristiçia, agora he plaçer…>>" (544 – 545abc)

Apolonio mandó que hiciesen <<¡palmas & cantos; / echat las coberturas, corret vuestros cauallos, / alçat tablados muchos, penssat de quebrantarlos!>> (546bcd) Ordenaba <<fiesta grant & complida>>, pues había <<cobrada (…) la fija que hauía perdida…>> (547ab)

Pericles, cuando conoció a su hija, temió que "este enorme mar de alegrías que viene corriendo hacia mí / inunde las playas de mi mortalidad / y me ahogue con su dulzura" (V, I, 192 – 194).

-- *…¡Oh, ven aquí,*
Tú, que has concebido a aquél que te engendró!
¡Tú, nacida en el mar, enterrada en Tarso,
Y encontrada, de nuevo, en el mar!
(…)
¡Ay, bendita seas! Levántate; eres mi hija.
Dadme ropa nueva. A mi niña, Helícano,
no la mataron en Tarso…

(V, I, 194 – 197; 212 - 214)

Otra vez pidió Pericles que lo vistiesen con su ropa.

<<Lo que he visto me ha trastornado. / ¡Oh, que los cielos bendigan a mi chica!>> (V, I, 221 – 222) <<Mine own…>> (V, I, 213) Era suya, cosa suya…

VIII. 4. 13. El Padre de la Novia

Justo antes de reconocerla, ¿le habrá apetecido a Apolonio/Pericles su "chica" (su mujer retratada)? Acaso para borrar el recuerdo de ese antojo odioso, momentáneo, arregla a toda prisa su matrimonio.

Entonces "el prínçep Antinágora" (548a), como había "ya oýdo (…) que auié Apolonyo palabra destaiada: / de barba nin de criness que non çerçenase nada / fasta que a ssu fija ouiesse bien casada" (549), "por acabar su pleyto & su seruiçio complir, / asmó a Apolonyo la fija le pedir; / quando fuesse casada que lo farié tundir, / por seyer salua la jura & non aurìa qué dezir" (550bcd). Le pidió, entonces, "merçet", <<que me des tu fija, que seya yo su marido>> (552ab), y Apolonio se lo otorgó, pues <<della fuste maestro & a mí as guarido>> (554ad).

<<Demás yo he jurado de non me çerçenar,
nin rayer la mi barba nin mis unyas tajar,
fasta que pudiesse a Tarsiana desposar:
pues que la he casada, quiérome afeytar.>> (555)

"Aguisaron las bodas, prissieron bendiciones" (558a), castigaron a su rufián echándole "el laço", matándolo "a piedras como a mal rapaço", desmenuzándolo luego, y echándolo "a canes como a descomulgado" (567 – 568). Después Tarsiana, a las otras "duenyas que él tenié conpradas, / dioles buenos maridos, ayudas muy granadas, / sallieron de pecado, visquieron muy onrradas" (569).

Y los de Mitalena "mandaron fer vn ýdolo" (otro), "pusiéronlo derecho en medio del mercado, *la fija a los piedes del su padre ondrado*" (571). Ésa es la figura que toleramos, la postura correcta que deben adoptar el padre y su hija.

Inmediatamente, antes de partir en romería a Éfeso, Pericles dio a su hija al gobernador de Mitilene.

Lisímaco: …*Tengo otra demanda.*
Pericles: *Prevaleceréis*
Si lo que queréis es cortejar a mi hija, ya que parece
que fuisteis noble con ella.
Lisímaco: *Señor, dadme la mano.*
Pericles: *Ven, mi Marina.*

(V, I, 259 – 262)

El novio ha tenido que demostrar que es castísimo. Ésa es la condición que le exigen su amiga y su suegro. Lisímaco, que era putero, supo enmendarse. Lisímaco, con título de "lord", gobernador de Mitilene, entró en la casa de citas "disfrazado" (IV, VI, 15). "¿Qué decís? ¿Que doce virginidades?" (IV, VI, 19) Ése fue su saludo, y enseguida pidió "algo con lo que un hombre pueda tratar, y desafiar luego al cirujano" (IV, VI, 24 – 25). Quería decir, una chica que "quisiera hacer las cosas de la oscuridad" ("the deeds of darkness": IV, VI, 28) con él sin

contagiarle el morbo gálico. Le trajeron a Marina, que conservaba aún la flor. “A fe que serviría después de un largo viaje por el mar.” Comentó, y pagó su alquiler (IV, VI, 42 – 43). Las graciosas palabras de Marina lo purgaron. “De haber traído aquí una mente corrompida, / Tu discurso la habría alterado…” (IV, VI, 103 – 104) Después quiso excusar su comportamiento: “No vayas a pensar / Que he venido con intenciones sucias, pues para mí / Hasta las puertas y ventanas de esta casa me revuelven el estómago. / Adiós. Eres espejo de virtudes…” (IV, VI, 108 – 111) Pericles supo que Lisímaco había respetado a su hija: eso le bastó para dársela, con mucha prisa, que tenía aún mucho que hacer.

VIII. 4. 14. Segunda reunión

Volvamos atrás catorce o quince años. Echaron por la borda el cuerpo de la mujer de Apolonio, y “al terçer día” (284a) lo encontraron en una playa de Éfeso. Un médico prodigioso supo reanimarla (casi resucitarla), y “por amor que toviese su castidat mejor, / fiziéronle vn monesterio do visquiese seror / fasta que Dios quisiere que venga su senyor…” (324abc) Hoy la “música de las esferas” (V, I, 228) duerme al héroe, y se le aparece Diana, o “vínol’ en visión un omne blanqueado; / ángel podrié seyer” (577BC), de parte de la Virgen de las Selvas, ordenándole que fuera su peregrino en Éfeso. Allí “ganarás tal ganancia / (…) / perdrás todas las cuytas que prisiste en infançia” (“infançia” vale juventud) (583ad). Eso hizo, llegó a la capilla “con su barba treçada (…) ssu barba adobada” (575bc), y muy poco a poco fueron reconociéndose los esposos, en la voz, en sus cuentos, por sus gestos, por sus prendas. Luego se conocieron la madre y su hija.

VIII. 4. 15. Final

Se veía, en fin, Apolonio, “con muger & con yerno & con ssu fija casada” (619d). Aquí acaba su *romance*. No, no. No era bastante.

"Fazía el pueblo todo cada día oración,
que al rey Apolonyo naçiesse criazón;
plogo a Dios del cielo & a su deuoción,
conçibió Luçiana & parió fijo varón." (626)

Ahora sí. "El pueblo *con el ninyo*, que Dios les auié dado, / andaua mucho alegre & *mucho assegurado*…" (627ab) Y "a pocos de días (…) / …murió Architrastres, vn rey muy acabado" (627cd). Antioquía, rendida a Apolonio, le pagaba tributo. Su yerno era su "vicario" en Pentápolin, y Tarso y Mitalena eran suyas (646). Había casado a su hija, había reencontrado a su esposa, y lo heredaba, por fin, un "ninyo", aquel "fijo varón". Con todo esto, aquel "omne bueno" se pudo "hir deste ssieglo" y terminarse "como buen rey en buena ffin conplida" (650acd). El poeta también tiene hecha su faena: "Destaiemos palabra, razón non allongemos…" (655a)

La noticia de la muerte de su suegro viene en todas las versiones de la historia que conozco. El héroe, que empieza príncipe, tiene que acabar rey, y *heredado*. Sin embargo, a este niño, hijo varón, *heredero*, sólo lo recuerdan (lo despiertan) las variantes más conservadoras: el *Libre d'Appollonio*, la novela de Twine… Menos concreto es John Gower, que nos dice que Apolonio tuvo hijos ("chyldren") con su esposa (v. 2005, p. 422), sin especificar su sexo o número. Joan de Timoneda, en su patraña, cuenta cómo, al ver el viejísimo señor pentapolitano, después de veinte años, "a su hija tan amada (…) desta tan sobrada alegría cayó malo y murió. Y quedó el rey Apolonio poseedor y rey universal de toda la Pentapolitania" (p. 228).

Sólo William Shakespeare no quiso, adrede, dar un chico a su héroe. *Pericles*, *Cymbelino*, el *Cuento de Invierno* y *La Tempestad*, sus cuatro *romances*, son laboratorios donde estudia qué puede (qué no puede) tener, o hacer, un padre con su hija desde que llega a su sazón.

VIII. 4. 16. Una nota a pie de capítulo: la Truhanilla

En la patraña de Joan de Timoneda los "co(r)sarios" vendieron a Politania a "Lenio, rico mesonero de la Putería" (p. 217), y la niña, cuando se enteró del oficio para el que la preparaban, se echó a sus pies y le dijo, "llorando, que mirase ppor amor de Dios que era doncella y que había prometido castidad", y le prometió que "ella se obligaba de ganárselo con otras virtuosas habilidades que sabía, con que le comprase una guitarrilla y sonajas, y le mandase cortar un sayuelo y zaragüelles de diversos colores, al uso truhanesco". Y así, "entre caballeros y gentileshombres" era "llamada *Truhanilla*" (p. 218), y haciendo de esa tal la conoció su padre.

Don Fernando de Acevedo, el Corregidor, encontrará también a su hija Constanza con el nombre de Preciosa y oficio de *Gitanilla*, en la novela ejemplar de Cervantes. También Constanza se extravió nada más nacer, y la hallaron sus padres ya casadera. Preciosa, guitarrera y castísima, es prima hermana, o sobrina, de la truhanilla de la patraña. En la novelita, igual que en *Pericles* y en *El cuento de invierno*, se roza, o apunta, el incesto (accidental o soñado). Don Fernando, cuando vio a Preciosa, "quedó suspenso, así de su llanto como de la hermosura". Al poco, cuando está tanteando a Andrés, y le pregunta por la gitanilla, éste "imaginó que el Corregidor se debía de haber enamorado de Preciosa…"

VIII. 5. Varios epílogos

Como si no supiera terminar esto (y no sé, y no sé) tartamudeo, ensayo varios epílogos.

VIII. 5. 1. Algunos nombres que importa declarar

El héroe del *romance*, quien lo titula, es Apolonio (Apolino en la *Confessio Amantis*). El nombre apunta a Apolo, dios délfico, oracular, y muy musical. Cuando sonó la vihuela delante del rey Architrastres y su hija, "todos por huna boca dizién & afirmauan / que *Apolo* nin Orfeo mejor non violauan" (190ab). Y, en cuanto a sus habilidades píticas, las demostró delante de Antíoco y, al final, acertando las simples adivinanzas que le planteó su hija.

Shakespeare lo llamó Pericles. En la *Arcadia* de Sidney Pyrocles pasa aventuras similares. Está Pericles, estadista ateniense que fue modelo de paciencia, de las *Vidas paralelas* de Plutarco, que leyó traducidas al ingles. En *Du noble roy apolonie* (MS 3428, Wiener Hofbibliothek), cuando la princesa de Pentápolis pregunta al náufrago su nombre, él le contesta que se llama *Perillie*: "il luy dist…que il auoit este perillie sur mer. Et il auoit nom perillie Et ainsi fut nomme le perillie par lespace de deux ans…" Pudo haber asociado el nombre con la palabra latina *periculum*.[37] Yo sugiero otra posibilidad. John Gower resume en latín el naufragio de Apolonio: "…superveniente tempestate navis cum omnibus preter ipsum solum in eadem contentis juxta Pentapolim *periclitabatur*" (entre los versos 592 y 593, p. 384). El verbo *periclitor, ari: [periclum]* significa hacer ensayos, probar, intentar…; correr un riesgo, arriesgarse; estar en peligro…En castellano dio "periclitar". Apolonio pasa

[37] F. D. Hoeniger, en la nota al nombre de Pericles de las *Dramatis Personae*, *opus cit.*, p. 3.

muchas pruebas y peligros. Lo ensayó continuamente Doña Fortuna, o Satanás, o Dios (según quién cuente lo suyo). Lo probaron (lo tentaron), en especial, como padre de una niña, como Padre de la Novia.

La hija de Apolonio se llama Tarsiana en el Libre…, Thaisa en la Confessio Amantis, Tharsia en The Patterne…, Politania en la patraña. Tharsia, o Tarsiana, remiten a la ciudad donde creció; Politania, a la capital de su abuelo materno. Para conmemorar su natividad, porque asomó "entre las ondas, on naçen los pescados" (491c), Shakespeare le puso el nombre mágico de Marina. Lo curioso (querrá o no decir algo) es que dé a la mujer de Pericles el nombre que tenía su hija en sus fuentes.

Vimos que la hija de Antíoco muy pocas veces tiene nombre, y la razón de que esto sea así. Se llama Safirea en la patraña. En el tercer Folio de las obras de Shakespeare, entre "Los Nombres de los Actores", sale "*Hespérides*, *Hija* de Antíoco". El error del impresor se debe a que su padre la compara con el jardín famoso de las manzanas tabú que guardaba el dragón celoso, hacia el poniente. Las Hespérides, según Hesíodo, eran hijas de la Noche, criaturas, entonces, casi de nuestros sueños.

VIII. 5. 2. Esposas

VIII. 5. 2. a. La mujer de Antíoco

A Antíoco "*...muriósele la muger con qui casado era, / dexóle huna fija*..." (4ab)

La prosa de la patraña empieza así: "Antíoco (…) *siendo viudo, tenía una hija* llamada Safirea…" (p. 193)

"…Et narrat mirabile exemplum de magno rege Antiocho, *qui Uxore mortua propriam filiam violavit*…" (CA, entre los vv. 278 y 279) Ya en inglés, cuenta enseguida que "la muerte (…) se llevó a esta noble reina" (vv. 288 y 290).

"This king unto him took a peer, / Who died and left a female heir." Traducido: "Este rey tomó una compañera, / Que murió, dejándole una heredera" (*Pericles*, I, Prólogo, 21 – 22). Dos versos aguanta la pobre.

La muerte de la mujer de Antíoco tiene que mencionarse explícitamente. El mal padre, el padre malo, ha de ser viudo. Porque Apolonio, luego, imaginará que lo es. Y se verá con su pequeña en brazos, recién nacida. Y se acordará de aquello que supo, y de lo cual escapaba, espantado.

VIII. 5. 2. b. La reina de Pentápolis

Nada se dice de la reina de Pentápolis en el *Libre*…, ni en la patraña, ni en *The Patterne*.., ni en *Pericles*. No está, falta, como en casi todos los dramas. No la cuentan, no cuenta. El autor la ha borrado. En cambio, en la *Confessio Amantis* el rey se aconseja con su esposa, la reina, en latín ("Qualiter *rex et regina* in maritagium filie sue cum Appollino consencierunt.")*)* y en inglés (For he woll have hir good assent, / Hath for the quene hir moder sente."), sobre si casar o no a la niña con el extranjero.

VIII. 5. 2. c. Dionisa

La única esposa presente siempre es Dionisa, mala madrastra, casi bruja, de cuento, que apoca a su marido.

VIII. 5. 2. d. La mujer de Apolonio

> Es necesario que Apolonio/Pericles recupere a su esposa, Luciana/Thaisa. Casado, el héroe está mucho más seguro y cómodo con su hija quinceañera. Su posición, su condición, su estado, ya no son los de Antíoco.

VIII. 5. 3. El Tiempo

El tiempo preocupó técnicamente a Shakespeare durante la composición de los *romances*. En los cuatro pasan doce, catorce, dieciséis años. Para que corran "...las dos [o tres] horas de tráfico de nuestra escena" ("the two hours' traffic of our stage", *Romeo y Julieta*, Pról., 12) utiliza el Coro en *Pericles*.

Por otro lado, el tiempo también lo inquietó desde el punto de vista filosófico. El Tiempo ¿es Padre de la Verdad? En estas obras cuyas escenas finales están llenas de revelaciones, ése parece el tema. Sin embargo, iconográficamente, el Tiempo es un anciano de barba blanca, con un reloj de arena y la guadaña, el destructor (Ewbank, 1994). En los *romances* Shakespeare "estudia lo que el tiempo significa, y lo que le hace al hombre" (Ewbank, 1994: 113 – 114).

Enfrentado "al paso y a la mudanza del tiempo", Pericles, por amor de Thaisa, hubiera querido detenerlo (Ewbank, 1994: 109). Por eso Pericles, delante de Marina, la desea un instante, repentinamente, viendo la estampa viva, lozana, fresca, de su mujer de antes, a la cual cree haber perdido.

Y ¿qué puede el Tiempo? El tiempo repara, cura, saca la verdad. Pero pasa, pasa. En los cuatro *romances* de Shakespeare. Pericles es el que más lo nota. Empieza de novio, y hace esa parte dos veces, delante de Antíoco y delante de Simónides. Luego representa al marido novensano, y al viudo, y al padre, por fin, de la novia. Llora, quince años, a su mujer, y varias semanas, o meses, a su hija, antes de hallarlas de nuevo, cuando creía que se le habían muerto. Cuando Gower, de Coro, despide la obra, para Pericles "*...lo mejor no está por venir, sino que lo ha dejado atrás*" (Fraser, 1992: 232). No ha podido disfrutar, en compañía de Thaisa, de sus mejores años, ni ha podido ver crecer, tranquilo, a Marina.

Todos, en todos los *romances*, terminan casando a sus hijas, dándoselas a Otro, al Chico, al Príncipe. Será su rendición mayor, la que los conduzca a su último aspecto, a la edad que los mengua y eclipsa. Ya no tienen siquiera el poder, la grave autoridad del Padre de la Novia. Ya, en los teatros, en su nueva *parte*, dejan de contar: ni harán, ni dirán. Es una *parte vacía*, una *máscara muda e invisible*. Por eso sienten ese vértigo asomados al precipicio del matrimonio de sus hijas. Desde ahora no significarán, para ellas, nada.

VIII. 5. 4. Travesías y marejadas

El periplo de Apolonio, su peregrinaje, refleja un viaje interior, un asustado *paseo de esquizo*. En Antioquía ve, representado, nuestro principio, el tiempo singular, que empezó y terminó en Él, del Padre de la Horda, que poseía a todas sus hijas, y que taparon. Su señor tiene la felicidad plena, primitiva, que ahora sólo rozamos, de manera muy decepcionante, dormidos, o cuando nos taramos. Encarna además al *hommoinzin* (el hombre-menos-uno, el hombre excepcional) lacaniano, el único capaz de desear (a sus hijas), y al *übermensch* que vendrá (que regresará) en las penúltimas. El pobre pollo se arrugó. A la otra, en Pentapolitania, encuentra, en su rey, al Buen Padre, al padre conformado con los mezquinos naipes que le reparte la Civilización: así rendido, sujetado, éste da a su hija al Príncipe entera. Luego al héroe le nacerá una niña, se espantará, la apartará, y cuando, cerca del final, se le arrime, zozobrará algo y, para no abismarse, la casará enseguida.

IX. Viejas de (¿buen?) amor

> Ay *otro género de gente perdida* en la corte, no de hombres, sino *de mujeres*, las quales como passó ya su agosto y vendimias, y están ellas de muy añejas acedas, sirven de ser coberteras y capas de pecadores, es a saber, que engañan a las sobrinas, sobornan a las nueras, persuaden a las vezinas, importunan a las cuñadas, venden a las hijas y si no, crían a su propósito algunas moçuelas; de lo qual suele resultar lo que no sin lágrimas osso dezir, y es, que a las vezes ay en sus casas más barato de moças que en la plaza de lampreas.[1]

[1] Fray Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, Madrid, 1915, cap. XI, p. 173. Citado en Caro Baroja (1992: vol. 1, 138).

IX. 1. Prólogo

El "yo" que quiso "*fazer un libro de buen amor*"[2] (13c) y cuenta, o inventa, su *vida* erótica, tiene nombre y oficio: es Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (19bc; 575a). "Era de mill e trezientos e ochenta e un años[3] ("Era de mill e trezientos e sesenta e ocho años"[4]) / fue conpuesto el rromançe…" (1634ab) Lo hizo hallándose en "mala presión" (1d) "por mandado del cardenal don Gil, arçobispo de Toledo"[5].

Fernando de Rojas "acabó"[6] en dos veces (la *Comedia de Calisto y Melibea* fue publicada en 1499 en Burgos; la *Tragicomedia* que la revisaba, enmendaba y aumentaba en 1502) una obra que otro autor primero, que "celó su nombre"[7], había dejado a medias.

El *Libro de buen amor* y la *(Tragi)comedia de Calisto y Melibea* pertenecen al Canon de la literatura española. Son piedras primeras, angulares (nos sostenemos también sobre ellas), piedras de lumbre (su chispa nos enciende y dispara), piedras de molino (entre ellas se tritura nuestro grano), piedras preciosas que nos enriquecen, piedras blancas con las que señalamos qué fuimos. Y es la cohen lo que hace su sustancia, y les da valor.

Arreglaron amores, antes que las trotaconventos del Arcipreste de Hita y la Celestina de la *(Tragi)comedia*, el lenón y la lena de la comedia plautina y terenciana (y éstas trasladan otras griegas más antiguas); la *ministra* o la Dipsa de Ovidio (Rafel Fontanals, 1978: 44); el Pándaro que desde el medievo sudó por arrimar a Troilo y Crésida (en *Il Filostrato*, de

[2] Cito siempre la edición de G. B. Gybbon-Monypenny.
[3] O sea, el año 1343. Manuscrito de Salamanca.
[4] O sea, el año 1330. Manuscrito de Toledo.
[5] En la apostilla final, después de 1709.
[6] En el acróstico de la tercera de las once octavas que preceden la obra, 189 – 190. Daré la parte del libro (Prólogo, o "Aucto, Cena") y la página.
[7] Carta del <<autor a un su amigo>>, 186. En el Ms. de Toledo de 1500 de la *Comedia*.

Boccaccio, en el *romance* de Chaucer, en la tragedia shakespeariana, y que se hizo, en inglés, substantivo (*pandar* o *pander* se traducen como alcahuete o rufián) y verbo (*to pander* significa ejercer de tal o procurar la gratificación de los deseos ajenos); las *vetulae* (vejarronas, viejezuelas) de la tradición pseudovidiana (la *Anus* del *Pamphilus*, la *Vetula*[8] de Richard de Fournival, o la *Vieille* del *Roman de la Rose*) o de los "dicterios" que escribió contra ellas Guillermo Peraldo, obispo de Lyon (Blecua, 1996: xli); la alcahueta que era "lugar común propio de la literatura árabe"[9]. También ha habido siempre, y en todas partes, medianeras, medio brujas, de carne y hueso. Abundaron en la península, y en aquellos siglos, y olían a chamusquina (Caro Baroja, 1992). No son, por tanto, creaciones originales, pero Urraca o Celestina están mejor animadas que sus abuelas y tatarabuelas de papel.

Sus tías se apoderaron del título de las obras en que asomaban. En pago de la primera corta ganancia que la "picaça parladera" (así la había llamado "commo en juego": 920a) proporcionó al Arcipreste, le pidió que no le dijese <<nunca (…) nonbre malo nin de fealdat; / *llamat me Buen Amor*…>> (932ab) Juan Ruiz, que conocía, y había apuntado, cuarenta y dos "nonbres del alcayueta" (924 – 927), recordó su deuda: "*Por amor de la vieja, e por dezir rrazón, / Buen Amor dixe al libro*, e a ella toda saçón" (933ab). *Buen Amor*, entonces, es el nombre que se otorga a sí misma su mejor "mensajera" (924a), y el poeta titulará desde ahí con él tanto a la vieja como a su *Libro*. Fernando de Rojas elevó hasta el título de su (tragi)comedia a *Calisto y Melibea*, pero desde muy pronto Celestina los derribó de su alta silla (Russell, 1993: 23 – 24).

---

[8] *De Vetula* es un poema "de 254 versos del mismo metro empleado por Ovidio". Es "un arte de amor en miniatura", una *Seudo Ars Amatoria*. Se trata de una autobiografía fingida que un manuscrito atribuye a Ovidio. Gybbon-Monypenny (1990: 43). "El título *De Vetula* alude a la vieja que hace de medianera en el episodio amoroso central de la obra…" Gybbon-Monypenny (1990: 20 – 21).

[9] Américo Castro, *España en su historia*, Buenos Aires, 1948, p. 459. Citado en Rafel Fontanals (1978: 46).

Aparte de participar en la acción como *personaje*, la echacuervos es *tema* fundamental (casi fundador) de ambas obras.

Descontando el episodio de don Melón y doña Endrina, el de Hita utiliza para que lo favorezcan en el desahogo de sus pasiones, además de a Urraca, a otra guía y a dos ayudantes varones.

Don Amor recitó para el Arcipreste un *Arte de Amar* (<<si mis castigos fazes, non te dirá muger non>> [425d]). Cupido ya había aconsejado a "Pánfilo e Nasón" (se refiere al autor del *Pamphilus* y a Ovidio) (429d), y, si se hacía su "disçípulo" (427a), y lo oía y leía, y seguía sus instrucciones, <<rrecabdarás la dueña, e sabrás otras traer>> (427cd). Lo exhortaba a que empleara, como "mensajera" (437a), "muger" que fuera su "parienta" (436a) y, si no tenía "atal", que tomase "de unas viejas" (438a) así, así, así (435 – 443). Le enseña a no solicitarla (<<Guarda te non te abuelvas a la casamentera: / doñear non la quieras, ca es una manera / por que te faría perder a la entendedera…" [527abc]), y a mostrarle siempre "buen amor" (443b). Desamparado luego por el dios, Juan Ruiz acudió a doña Venus, y ésta coincidió con su Compañero y, como parte del "mester e el oficio, el arte e la sabiençia" (622b) de amar, le dijo que buscase "una buena medianera, / que sepa sabia mente andar esta carrera, / (…) qual don Amor te dixo, tal sea la trotera" (645ac).

Don Amor pone a las burladeras varios apodos, llamándolas "viejas" (438a), "grandes maestras" (439a), "paviotas" (439a), "arlotas" (439d), "erveras" (440a), "parteras" (440b), "alcoholeras" (440c), y "trotaconventos" (441d). Pero es el Arcipreste quien compondrá más adelante un verdadero *vocabulario* (924 – 927) cuyo título dice: <<nonbres del alcayueta>>. Da cuarenta y dos.

En el subtítulo, tanto de la *Comedia* como de la *Tragicomedia*, dice que contiene "avisos muy necessarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y *alcahuetas*" (181). Y en la *Carta* <<a un su amigo>> afirma "la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee, pero aun en particular vuestra mesma

persona" (184), pues los previene "*contra* lisongeros y malos sirvientes y *falsas mugeres hechizeras*" (185). Y de nuevo, en la séptima octava que antecede al Prólogo, advierte que, acabando esa obra que había encontrado en Salamanca, buscaba *poner* "*temor / a fiar de alcahueta*, ni de mal sirviente" (191). Será, para "vosotros que amáys", "enxemplo", "fino arnés con que os defendáys"[10]. Y otra vez[11] asegura que fue "compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos de su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dizen ser su dios. Así mismo fecha *en aviso de los engaños de las alcahuetas* y malos y lisonjeros sirvientes." Y, por último, "concluye el autor, aplicando la obra al propósito por que la acabó", diciendo que miremos "quan mal fenescieron / aquestos amantes", y "huygamos su dança" (609).

La alcahueta es la materia, y el sujeto (también gramatical) de la *(Tragi)comedia*. Y en ella se retrata a Celestina con esmero: su cara arrugada, marcada, con las cejas, las pestañas y el cabello tintados, la barba, y las faldas larguísimas estorbando sus pasos. En cambio descuida a los demás caracteres: cuando se dibuja a alguno de ellos, se hace de una manera convencional.[12] La concreción física de la comadre se refuerza con el interés que pone el autor en describir, y situar, su domicilio.[13] Al lado de sus antecesoras literarias, y aunque procede de un *tipo*, es un personaje perfectamente construido, muy acabado. Tiene "dimensión biográfica" (Russell, 1993: 85),

[10] En la décima octava, 192.
[11] En el íncipit de las ediciones de Zaragoza, de 1507, y de Valencia, de 1514. (205)
[12] Por ejemplo, cuando Calisto describe a Melibea (I, IV, 230 – 232), o Celestina a Calisto (IV, V, 321 – 323). "Es notable que, entre los diversos grabados que ilustran los personajes celestinescos en las diferentes ediciones de *LC*, sólo los de Celestina misma tenían que ser especialmente encargados para reflejar estas particularidades suyas. Para los otros caracteres, los impresores podían sin problemas echar la mano a grabados ya usados en otras obras." Russell (1993: 86).
[13] En Salamanca, ya hacia el año 1520, señalaban, en las orillas del Tormes, cerca de las oficinas de los curtidores, una 'casa de Celestina', y "en los siglos XVI y XVII" se visitaban en la ciudad otros "monumentos celestinescos". Russell (1993: 86).

una historia que vamos conociendo a pedazos: a Celestina la cuentan otros, o se cuenta ella. Llena, hasta su desaparición, la obra, con sus palabras, con su acción. Casi siempre está ahí, o es el asunto sobre el que otros hablan. Dialoga con éste y con aquélla, asistimos a sus monólogos interiores o a sus apartes, y aprendemos, por ellos, su pasado, sus pensamientos, anhelos, ansiedades.

IX. 2. *Libro de Buen Amor*

IX. 2. 1. Primera aventura: "la dueña, muy guardada"

"*Commo dize Aristótiles, cosa es verdadera*:
el mundo por dos cosas trabaja: la primera,
por aver mantenencia; la otra cosa era
por aver juntamiento con fenbra plazentera.

Si lo dixiese de mío, sería de culpar;
dize lo grand filósofo, non só yo de rrebtar.
De lo que dize el sabio non devemos dubdar,
que *por obra se prueva* el sabio e su fablar." (71 – 72)

"…omnes, aves, animalias, toda bestia de cueva,
quieren *segund natura* compañía siempre nueva,
e quanto más el omne…" (73bcd)

"*E yo como soy omne commo otro pecador,*
ove de las mugeres a las vezes grand amor." (76ab)

Juan Ruiz inicia el relato de su carrera (real o ficticia) de galán acogiéndose, como a sagrado, a la autoridad de Aristóteles ("grand filósofo"), y a la demostración práctica ("por obra se prueva"), y a lo que Naturaleza ordena ("segund natura"). Él no hace otra cosa que seguir, con su afición amorosa, a bichos y hombres. Que al fin y al cabo él es "omne commo otro pecador".

Esta primera "era dueña en todo e de dueñas señora", pero el Arcipreste "*non podía estar solo con ella una ora; / mucho de omne se guardan allí do ella mora, / más mucho que non guardan los jodíos la Tora*" (78). La niña es la Torah, los rollos de pergamino, manuscritos, que traducen la Palabra revelada, y que custodia el Arca, su Casa. El enamorado utiliza ya, para romper sus centinelas, una "*mensagera* que tenía enpuesta" (80b), mandándole una "cantiga" (80a). La muchacha se defendió de aquella "*vieja* e non mi amiga" (89a), avisada por lo que había visto en otras que había desastrado (<<Yo veo otras muchas creer a ti, *parlera*, / e fallan se ende mal; castigo en su manera…>> [81bc]), y con dos "enxiemplos" esópicos que le advertían que no se fiase, y le prohibió que volviese.

Juan Ruiz fracasó, de todos modos, porque salió su pasión secreta ("poridat") "a la plaça" (90c), y sus contrarios ("*los que quieren partir nos*": 93c) lo "mesclaron" con su amada (93d), diciéndole que se "loava della commo de buena caça" (94a). Con todo eso, "*la dueña, muy guardada, fue luego de mí partida*" (90d). <<Ve te, dil que me non quiera, que nol quiero, nil amo>> (101d). "*Nunca desde esa ora yo más la pude ver*" (91a).

El verbo clave aquí (se emplea varias veces) es *guardar*. Guardaban mucho a aquella mujer de hombres (la tenían puesta en cobro y custodia, conservada, celada, preservada de peligros), y su amigo sólo pudo acceder a ella a través de un correo. Si llegó a gozarla, fue brevemente, pues pronto los separaron.

IX. 2. 2. Segunda aventura: la panadera Cruz

A la "panadera" Cruz, que había tomado "por entendedera" (116ab), la perdió porque había encargado a "Ferrand Garçía" que pleitease en su nombre y el mal embajador se "comió el pan más duz", haciéndose su "privado", y dejándolo a él "rrumiar salvado" (118cd). Fue "escolar goloso, conpañero de cucaña" (122a), o sea, pícaro aprovechado. Su "pleités e duz" (117d) (negociador y guía) lo traicionó,

escarmentándolo de usar varones para sus tercerías (aunque aún tropezaría con don Hurón).

IX. 2. 3. Aventura tercera: la "dueña encerrada"

"Esto diz Tholomeo, e dize lo Platón; / otros muchos maestros en este acuerdo son…" (124ab). Esta otra vez el Arcipreste recurre a estas nuevas autoridades, y a otro ejemplo, para afirmar que nacemos estrellados, aunque se acuerda de dejar a Dios, "segund la fe cathólica" (140d), poder para corregir nuestro "fado e don" (124d). El caso es que él nació "en Venus", piensa (152a, 153a), y de ahí que "siempre puñé en servir dueñas que conosçí" (153b). Y no sólo lo aprieta el planeta: "E por que *es costunbre de mançebos usada* / querer siempre tener alguna enamorada, / por aver solaz bueno del amor con amada…" (167abc)

No pudo más, en fin, que tomar "amiga nueva, *una dueña ençerrada*" (167d). Le ofreció, por "donas", cantigas (171), que ella tuvo en poco. "Fueron dares valdíos" (179a), y se quejó ("nunca puedo acabar lo medio que desseo" 180c). Sólo en esta aventura no menciona ninguna alcahueta.

Antes la guardaban. Ahora usa un adjetivo más fuerte. Encerradero, encerradura, encierro o encerramiento significan "clausura, recogimiento". Va compañero de la decencia. A Dulcinea, o como se llamara, el bueno de Alonso Quijano "en doce años" que la quería no la había "visto cuatro veces, y aun podrá ser que destas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que la miraba: tal es *el recato y encerramiento* con que sus padres Lorenzo Corchuelo y su madre Aldonza Nogales la han criado" (*Don Quijote*, I, 25: 508 – 509). "Se llama también la prisión cerrada…" "Significa también *depósito, guarda y custodia de alguna cosa, que queda recogida y asegurada debajo de llaves, en algún aposento o arca*." Encerrarse "por analogía vale *retirarse del mundo, recogerse al sagrado de una clausura o Religión*" (*AUT*).

IX. 2. 4. Don Melón y doña Endrina

"*Yo Johan Ruiz*, el sobre dicho *açipreste de Hita*" (575a), "busqué e fallé dueña de qual só deseoso" (580d), "biuda, rrica es mucho, e moça de juventud, / e bien acostumbrada, es de Calataút" (582bc), "fija de algo en todo e de alto linaje" (583a). Se llamaba "doña Endrina, que mora aquí en mi vezindat" (596a). Era "de grand linaje e dueña de grand solar" "de mejores parientes (…) e de mejor lugar" (598abc), y le rogaban "cassamientos" "con arras e con dones" (599a). Valía ella, pues, mucho más que él, y la pretendían, si no sus mejores, galanes bastante más haberosos. Peor aún, es otra emparedada: "*poco salié de casa, segunt lo an de usaje*…" (583b) Y tiene culebra a la puerta, vigilándola: su madre:

<<Si tiene *madre vieja* tu amiga de beldat,
non la consentirá fablar con tigo en poridat;
es de la mançebía çelosa la vejedat;
sabe lo e entiende lo por la antigüedat.>>

<<Mucho son *mal sabidas* estas *viejas rriñosas*;
mucho son de las moças guardaderas çelosas;
sospechan e barruntan todas aquestas cosas;
bien sabe las paranças quien pasó por las losas.>> (644 – 645)

Es todavía "el arcipreste" quien se encontró con doña Endrina en la plaza, la requebró, le pidió audiencia privada, y ella se la negó: sólo lo vería "ante testigos" (681d).

Siguiendo en esta ocasión las recomendaciones de doña Venus, para conquistar a aquella "doña Endrina", "busqué trotaconventos (…) / de todas las maestras escogí la mejor" (697ab). La saludaba como "*madre señora*" (701b) suya. La encandiladora también se arrogó ese título ante doña Endrina, y la animó a soltarse:

<<*Fija, siempre estades en casa ençerrada*;
sola envejeçedes; *quered alguna vegada*
salir, andar en la plaça con vuestra beldat loada;
entre aquestas paredes non vos prestará nada.>> (725)

El luto, además, le dijo, le resultaba engorroso. Ya era hora de olvidar duelos. Entonces habló a favor de "don Melón de la Uerta, mançebillo" (727c), diciéndole que se casaría con ella "de buen grado" (732b). Con eso y otras cosas "Trotaconventos" (845c) (pero ésta no es aquélla) la ablandó, aunque la viudita veía impedimentos:

<<Que *yo mucho faría por mi amor de Fita;*
mas guarda me mi madre, de mí nunca se quita…>> (845ab)

La vieja la tranquilizó:

<<El *amor* cobdiçioso *quiebra caustras*[14] *e puertas:*
vençe a todas guardas e tiene las por muertas.>> (846ab)

Citó por fin Trotaconventos a doña Endrina en su "tienda" (863a), y allí la dejó a solas con don Melón, y éste, en unas hojas que faltan en el manuscrito, seguramente la forzó. La desgraciada protestó: no la querrían, ahora, "*los parientes, padre, madre, nin avuelo*" (884d). Y la alcahueta le señaló el remedio: <<vós sed muger suya e él vuestro marido>> (890c). Y así "Doña Endrina e don Melón en uno casados son: / alegran se las conpañas en las bodas con rrazón" (891ab).

Pese a haber empezado esta aventura con un rotundo "Yo Johan Ruiz, el sobre dicho açipreste de Hita" (575a), y aunque doña Endrina declara que haría mucho <<por mi amor de Fita…>> (845a), el autor advierte que esta "estoria" la ha sacado de "Pánfilo[15] e Nasón" (891d), y algo más abajo pide a las

[14] "caustras" son claustros: Gybbon-Monypenny (1990: glosario).
[15] Sobre los antecedentes de la "boda entre *raptor* y *rapta*" Gybbon-Monypenny (1990: 35 y 52) cita "la *Causa* 36 de la Segunda Parte del

"señoras dueñas" que entiendan "el *rromançe*: / guardat vos de amor loco…" (904ab) E insiste en distinguirla del relato de su vida verdadera: "*Entiende bien mi estoria de la fija del endrino: / dixe la por te dar ensienplo, non por que a mí vino*" (909ab). Aquel Melón de la Huerta, entonces, fue y no fue Juan Ruiz.

IX. 2. 5. Cuarta aventura: la "niña de pocos días"

A la otra, "seyendo (…) sin amor e con cuidado" (910a), vio "en su estrado" (910b) a una "niña de pocos días, rrica e de virtud, / fermosa, fija dalgo e de mucha joventud" (911bc), y exquisitamente tallada (911a). Y dificilísima, pues "*poco salía de casa, era como salvaje*" (912b). Aquellas damas ocultadas, encarceladas, que tenían prohibidas ventanas, paseos, lecturas no pías, teatros, conversaciones, se criaban, verdaderamente, silvestres. Y era "*guardada quanto su madre pudo: / non la podía aver ansí tan amenudo*" (922ab). Para aquel "viaje", para que facilitase "el santo pasaje", buscó "trotaconventos" (912cd). Será, ésta sí, ésta ya, la vieja con botica en el arrabal, que "por nonbre ha Urraca" (919c), y que merecerá el sobrenombre de *Buen Amor* que además titulará su *Libro*. Esta Urraca hechizó a la nena poco a poco, llevándole "cantigas", ciñéndole una cinta, regalándole una "sortija" (918abc), hasta hacerla venir "al rrincón" (942b). Triunfó, por fin, en ella, aunque la dicha fue corta: "por mal pecado" la niña "murió a pocos días". Él, con la tristeza, no lo puede "dezir". Encomendó su alma a Dios, se encamó, muy malo, dos días enteros, y lamentó que aquel "buen manjar" hubiera costado tan gran escote (943 – 944).

Decretum Gratiani", obra jurídica que conoció. El episodio de don Melón y doña Endrina traduce, en efecto, el cuento de Pánfilo y Galatea en la comedia *Pamphilus* (ver por ejemplo Gybbon-Monypenny 1990: 50 – 51).

IX. 2. 6. Quinta aventura: la "viuda lozana"

Pasó, si pasó, lo de las serranas. Pasaron otras cosas. Y viendo el Arcipreste, "día de Quasimodo", que todo eran "alegrías (…) bodas e cantares" (1315ab), le picó el gusanillo, e hizo "llamar *Trotaconventos*" (como la que enredó a doña Endrina para don Melón ha ganado nombre propio, con inicial mayúscula) para que le "catase alguna tal garrida" (1317 ac). Trató la "vieja sabida" (1317a) con una "biuda loçana, / muy rrica e bien moça", ofreciéndole algunas cantigas, pero "non pudo trabar, atar nin dar nudo" (1320b).

IX. 2. 7. Sexta aventura: la beata

Para el día de San Marcos ya se había recuperado. "Vi estar una dueña, fermosa de veldat, / rrogando muy devota" (1322ab), y le envió a Urraca, su vieja. Era viuda, y la atosigó con razones contrarias que las que usó otra alcahueta con otra viuda, diciéndole que más le valía "buen amigo que mal marido velado" (1327b). Tal vez falten algunas cuartetas, donde Juan Ruiz conseguiría o no su placer. Fuera como fuera, se casó aquélla con otro, y los amantes se despidieron excusándose mutuamente (1330ab).

IX. 2. 8. Séptima aventura: la monja Garoza

Trotaconventos le aconsejó a continuación que amase a "alguna monja" (1332b), pues regalaban mucho a sus amigos. Ella conocía, de haberla servido en otras circunstancias, a doña Garoza. Urraca y Garoza debatieron si le daría entrada o no con muchos ejemplos, y al fin la hermana, después de enterarse de la pinta y las gracias del Arcipreste, accedió a recibirlo, y salió bien: "enamoró me la monja e yo enamoré la" (1502d). Él fue "su buen servidor (…) en quanto ella fue biva" (1503ad), que "dos messes pasados, / murió la buena dueña" (1506ab). Otra vez la echó de menos pidiendo a Dios que perdonase "su alma, e los nuestros pecados" (1506d), y escribiendo una "endecha" (1507a).

IX. 2. 9. Octava aventura: la mora

"Por olvidar la coíta, tristeza e pessar,
rrogué a la mi vieja que me quisiese casar:
fabló con una mora, non la quiso escuchar…" (1508abc)

La narración de los intentos vanos de Urraca dura cuatro coplas.

IX. 2. 10. Muerte de Trotaconventos

"*Trotaconventos ya non anda nin trota*" (1518d), y el Arcipreste, "con pesar grande", se declara incapaz de "dezir gota" (1518c). Sin embargo, la pérdida de su tercera lo lleva a hacer una larga meditación general sobre la muerte (1518 – 1578), y una elegía particular a la difunta. "Assí fue, ¡mal pecado!, que *mi vieja es muerta*: / murió a mí serviendo…" (1519ab) Maldice a la Muerte, que se la quitó (1520): "¿Qué oviste con migo? Mi leal vieja ¿dó la?" (1568b) Opina que está perdonada (1568cd), y aún más: sabe, "çierto", que tiene asiento "en Paraíso" (1570a). Y, después de resumir sus virtudes ("…por su sotil anzuelo, / (…) quantas siguía, todas ivan por el suelo. / Alta muger nin baxa, *ençerrada nin ascondida*, / non se le detenía…" [1573cd – 1574ab]), escribe "un pitafio, escripto co estoria" (1571c) a "*la vieja de amor*" (1575d).

¡"Vieja de amor", o Buen Amor! Juan Ruiz hace una alabanza póstuma (y nostálgica) a Urraca, apellidada Trotaconventos, dándole silla en el Cielo, que sabía sacar de sus encierros y escondites a las dueñas y doncellas y soltárselas luego.

IX. 2. 11. Don Furón

"Pues que ya non tenía menssajera fiel,
tomé por mandadero un rrapaz trainel;
Hurón avía por nonbre, apostado donçel;

si non por qatorze cosas, nunca vi mejor que él." (1619)

Aunque la comadreja que le da nombre "averigua y descubre lo escondido y secreto" y "sirve para cazar los conejos y zorras, teniéndolos enseñados a entrar en las madrigueras" (*AUT*), su nuevo "escudero" (1620d) no levantó ninguna pieza, ni le valió para buscar "nueva funda" (1623a).

IX. 2. 12. Cambio de rol

En su pelea con don Amor, el Arcipreste le echó en cara, por medio de una "Parodia de las Horas Católicas" (374 – 387), que emplease "xaquima" (377b), "católica" (379b), "vieja" (381b), para componer y trastornar a las chicas (379ab). Así las estropea (394 – 397):

<<*Tiene omne su fija de coraçón amada*,
loçana e fermosa, *de muchos deseada,*
ençerrada e guardada, e con viçios criada;
do coída tener algo en ella, tiene [non tien] nada.

<<*Coídan se la cassar como las otras gentes,*
por que se onrren della su padre e sus parientes;
como mula camuça[16] *aguza rrostro e dientes;*
rremeçe la cabeça, a mal seso tiene mientes.

<<Tú le rruyes a la oreja, e das le mal conssejo,
que faga tu mandado e siga tu trebejo;
los cabellos en rrueda, el peine e el espejo,
que aquel Mingo Oveja non es della parejo.

<<El coraçón le tornas de mill guisas a la ora:
si oy cassar la quieren, cras de otro se enamora;
a las vezes en saya, a las vezes en alcandora;
rremira se la loca adó tu locura mora.

[16] La gamuza es el rebeco, la rupicapra o cabra montesa, o su suave piel amarillenta. "Camuço" es "mohino, arisco" (G. B. Gybbon-Monypenny, *opus cit.*, glosario).

La primera estrofa es una mina riquísima. El padre ha criado con mucho regalo a la niña de sus ojos y, porque la buscan muchos, la cela. Son trabajos de amor perdidos: el verso final dice con palabras terribles y exactas cómo la del Padre es vanidad de vanidades (hueca "representación, ilusión, o ficción de la fantasía": *AUT*): donde cuida "tener algo en" su hija, "tiene nada". Ella, oído Amor, arrocinada (emborricada), no se dejará "cassar como las otras gentes", y preferirá a "otro" antes que a aquel paleto que ha escogido su padre para ella, deshonrándolo con eso. Más abajo Don Amor, en un suspiro aparte, previene contra el "talente de mugeres" (469a), las cuales, "quando son ençendidas e mal quieren fazer, / *alma e cuerpo e fama, todo lo dexan perder*" (469cd).

Lo curioso es que sólo aquí se pone Juan Ruiz de parte del padre, representa la *parte* del Padre-de-la-Novia; en el resto del poema hace al Galán.

IX. 2. 13. Oración

Juan Ruiz termina su *Libro de Buen Amor* con dos cantares de "ciegos tollidos" que mendigan "pan e vino (…) algos e dineros (…) paños e vestidos" (1724) pidiendo, para sus bienhechores, lo siguiente:

"*Las vuestras fijas amadas,*
veades las bien casadas
con maridos cavalleros
e con onrrados pecheros,
con mercadores corteses
e con rricos burgueses." (1725)

Los ciegos, con sus coplas, aprovechan la preocupación mayor de los padres, que es (está dicho) casar bien a sus hijas. Parecen prevenir, precisamente, contra el Arcipreste y sus secuaces.

IX. 3. *La Celestina*

En la portada de la edición de Luis Rodrigues, de Lisboa, de 1540, se ve, en el jardín de su casa, sentada a la orilla de la alberca, peinándose, a Melibea, y a Calisto entrando en él detrás de su halcón. Una mujer (¿la criada, la madre?) se está saliendo del cuadro, desamparando a la muchacha en cabellos. La Celestina los mira desde el umbral, con una madeja de lana en las manos, como urdiendo su suerte, o acaso la "ystoria o fición"[17] misma (191).

IX. 3. 1. *Ecce Celestina*:

A Celestina la saludan como <<*madre*>> o <<*tía*>> Calisto y Melibea, Pármeno, Sempronio, Areúsa, Elicia, Lucrecia, y la vieja se dirige a ellos llamándolos <<hijo>> o <<hija>>. Es, el de "madre", título de reverencia y respeto, y cariñoso, con que se declaran suyos. Pero es Celestina, sobre todo, madre o tía de Amor, Venus terrenal y aterrada por cuya intercesión se ayuntan los amigos, y madre de mancebía, o madrina.[18]

Como *"puta vieja"* <<es nombrada y por tal título conocida>> y representada por todas las criaturas vivas (bestias y hombres) y hasta por las piedras (I, VII, 239 - 241). Es <<la más antigua y puta [vieja] que fregaron sus espaldas en todos los burdeles>> (I, IX, 251). Prójima veterana, retirada forzosa, y "vieja" (carga con <<seys dozenas de años a cuestas…>> [II, IV, 277]), está de vuelta, lo mira todo, y más que ninguna otra cosa el amor, desde el otro lado.

---

[17] En la *Carta* de <<El autor a un su amigo>>, 185.

[18] Dice sonriéndose: <<Y también, como a las viejas nunca nos fallecen necessidades, mayormente a mí, que *tengo de mantener hijas agenas*…>> (IV, II, 301) Elicia, su pupila, la llama <<madre>> (III, II, 291, 292), y Celestina a ella <<hija> o <<fija>> (VII, IV, 381 y 382). Cuando Pármeno goza a Areúsa, Sempronio le dice: <<Dichoso fuiste. No hiziste sino llegar y recabdar. (…) Pero tal *padrino* toviste.>>, y éste le rectifica: <<*Di madrina*, que es más cierto.>> (VIII, III, 391).

Sempronio dice a su amo: <<Días ha grandes que conozco, en fin desta vezindad, una vieja barbuda que se dize Celestina…>> (I, IV, 233) Vive ahora, entonces, donde se termina el barrio de Calisto. Sin embargo, fue mucho más famosa su casa de antes. Pármeno, de cuando la sirviera, de niño, sabía dónde vivía y traficaba, <<al cabo de la cibdad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio caýda, poco compuesta y menos abastada…>> (I, VII, 241) Melibea también parece conocer su dirección primera: <<Dime, madre, ¿eres tú Celestina, la que solía morar a las tenerías cabe el río?>> (IV, V, 309)

Celestina tiene, o tuvo, habitación, farmacia, despacho y casa de camas en las afueras, en sitio apartado adrede, vergonzoso, pues la Ciudad estorba el avecindamiento de las que son de su especie.

La primera vez que oímos de ella es por boca de Sempronio, cuando dice a su amo que empleará, para que lo socorra en <<esta empresa de complir tu desseo>>, a <<una vieja *barbuda* que se dize Celestina>> (I, IV, 233 – 234). El torcido criado volverá a referirse a ella, murmurando aparte, como <<*la barvuda*>> (III, I, 279). Covarrubias cita a San Isidoro, que en sus *Etimologías* escribe que la barba es indicio de virilidad con que la naturaleza diferencia los sexos. Y dice:

> …La barba distingue en lo exterior el hombre de la mujer, porque a la mujer no le salen barbas, y si algunas las tienen, son de condición singular, como en nuestros tiempos hemos visto la *barbuda* de Peñaranda y otras algunas; por éstas dijo el proverbio: "*A la mujer barbuda, de lejos la saluda*" (COV).

La barbuda es mujer fallida: es menos que mujer, pero también más que mujer, es otra cosa, casi hombre. Es monstruo, engendro, rareza, criatura de circo, personaje de un mundo al revés que asombra, inquieta, hace reír.

Era una <<puta alcoholada>> (I, VII, 239). "Alcoholar [es] pintar o teñir alguna cosa con ungüento, o tintura compuesta de alcohol: lo que suelen estilar las mujeres para teñirse cejas, pestañas y cabello" (*AUT*).

Lucrecia, la criada de Melibea, la ve venir <<haldeando>> (IV, II, 301) y la apunta como <<aquella vieja *de la cuchillada*>> (IV, III, 302). También Melibea la reconoce por su rostro marcado: <<…no te conociera sino por *essa señaleja de la cara*>> (IV, V, 309). Mucho después Calisto preguntará <<si Celestina, *la de la cuchillada*, es la muerta>> (XIII, III, 492). Aquella cicatriz la nota como <<cliéntula>> de Plutón (III, III, 292 – 293)[19], o puede ser la huella del castigo de un jaque, testigo de su antigua profesión.

Celestina ejerce todos los empleos que las hijas de los hombres aprendieron de los ángeles estropeados en el Prólogo de nuestra Divina Tragicomedia, y sobre todo se dedica a facilitar el desahogo de los apretados, que su sociedad impedía. Pármeno enumera sus <<seys oficios (…) : labrandera, perfumera, maestra de fazer afeytes y de fazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera>>. Los tres primeros servían a la vieja para entrarse en las casas de <<las más encerradas>> (I, VII, 242), y, en efecto, con la excusa de vender hilados se mete en la de Melibea. Pármeno detalla sus brujerías, describiendo minuciosamente su laboratorio (I, VII), y la observamos elaborando el filtro amoroso y convocando al Señor de los Infiernos (III, III).

Tiene abierta tienda, y en ella a Elicia de meretriz fija (I, V; III, II), negocio que ha ido a mucho menos:

> <<Bien parece que no me conociste en mi prosperidad, oy ha veynte años. (…) Yo vi, mi amor, a esta mesa

[19] Russell (1993: 86) afirma "que los enterados [la] reconocen como la marca del Diablo…" Antes (74 – 75, n. 114) ha dicho: "No se trata de un mero defecto cosmético. Todo lector de la época de Rojas habrá debido reconocer en el rasguño la 'señal del Demonio' o marca que hacía éste con su garra en la cara de sus adeptos."

> donde agora están tus primas assentadas, nueve moças de tus días, que la mayor no passava de deziocho años y ninguna havía menor de catorze>> (IX, IV, 417).

Pero lo que más la adelantaba y aumentaba era que <<vendía>> a <<estudiantes y despenseros y moços de abades>> la <<sangre innocente de las cuytadillas>> más sueltas, y después, <<por medio de aquéllas comunicava con las más encerradas, hasta traher a execución su propósito>>, y enredaba a todas (I, VII, 242). Y así, en esta comedia, hace su tercería principal entre Calisto y Melibea, los enamorados guzmanes, dedica las tres primeras "cenas" del "auto" séptimo (aunque esto va encaminado a quitar trabas a su encargo mayor, pues se trae con ello a su lado al criado bueno de Calisto) a encamar a Pármeno con Areúsa, y también se encarga de la gana de Sempronio, dándole a Elicia.

Finalmente, si ayudó a que se deshiciesen en su vida muchos virgos, remendó otros tantos cuantas veces hizo falta (I, IV, 233 – 234).[20]

Por cualquiera de sus ejercicios pudo haber sido <<aquella trotaconventos (…) *tres veces emplumada*>> (II, III, 274): dicen que la <<*empicotaron* por hechizera, que vendía las moças a los abades y descasava mill casados>> (IV, III, 303).

Quitando el de la pereza, Celestina comete todos los pecados capitales, y sobre todo estos tres:

La vejez le ha dejado una concupiscencia melancólica, envidiosilla. Arrima a Pármeno y Areúsa, y los deja luego, suspirando: <<Quedaos a Dios. Voyme; que me hazés dentera

[20] <<Entiendo que pasan de cinco mill virgos los que se han hecho y des[h]echo por su auctoridad en esta cibdad.>> (I, IV, 234). Tenemos noticia de un caso en el cual observamos que la Vieja también trataba con los padres, que hacen de rufianes de sus hijas, sirviéndoles de mucho. Elisa, su criada, le dice: <<Que has sido oy buscada del padre de la desposada que levaste el día de Pascua al racionero; que la quiere casar de aquí a tres días y es menester que la remedies, pues que se lo prometiste, para que no sienta su marido la falta de la virginidad.>> (VII, IV, 381)

con besar y retoçar. Que aún el sabor en las encías me quedó; no le perdí con las muelas>> (VII, III, 381). En otra, después del festín, viendo a Sempronio acariciarse con Elicia y a Pármeno con Areúsa, dice: <<Y la vieja Celestina mascará de dentera, con sus botas enzías, las migajas de los manteles>> (IX, II, 414).

Es borrachina, y hace una larga alabanza del vino (IX, II, 405 – 406).

Su avaricia será la causa de su muerte. Por no querer partir beneficios con sus confabulados la acuchillará Sempronio dándole <<más de treynta estocadas…>> (XIII, III, 492)

IX. 3. 2. El cuento

Ya en el argumento general[21] se apunta alguna diferencia entre los que serán enamorados. Calisto estaba "dotado de muchas gracias", y "fue *de noble linaje* (…) *de linda criança*" [bien educado, instruido, dirigido, amaestrado y enseñado: *AUT*], pero también solamente "*de estado mediano*". Luego blasona a Melibea, pintándola hidalga y adinerada además. Como hija única, terminan en ella pergaminos y haciendas. Era "mujer moça *muy generosa*" (es latinismo: "de buena raza, de buen origen // de buena familia, de ilustre prosapia" [Segura Munguía]), "*de alta y sereníssima* [Serenísimo. Se usa también como título de honor, que se da en el tratamiento a los Príncipes, hijos de Reyes…: *Aut*] *sangre, sublimada en próspero estado, una sola heredera a su padre Pleberio*, y de su madre Alisa muy amada" (<<Argumento>>, 207). Calisto es consciente de la distancia que los separa: <<Miras la nobleza y antigüedad de su linaje, el grandíssimo patrimonio...>> (I, IV, 229) Es cierto que se dice que el padre de la chica conoció "bien" a su amigo, y "assí mismo *sus padres y claro linaje*" (X, III, 587). Pero esa limpieza probada de sangre no va acompañada necesariamente de oros.

Pensará, entonces, Calisto, cuando se enamore de Melibea, que no podrá alcanzarla por medios lícitos, siguiendo la costumbre, negociando con su padre.

[21] En la edición de Sevilla de 1501 de la *Comedia*.

"Entrando Calisto en una huerta empos de un falcón suyo, falló ý a Melibea"[22], y se prendó (y se prendió), y la cortejó, y ella ridiculizó de momento sus maneras de amador cortés y lo echó (I, I). Acudió entonces a su criado, Sempronio, y confesó que ya no era cristiano: <<Yo melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo>> (I, III, 220). Y éste[23] quiso <<tomar esta empresa de complir tu desseo>>, y prometió traerle a aquella Celestina…A ésta la conocía de lejos su otro criado, Pármeno, y aconsejó a su amo que la rehuyese. Entonces, para ganar la complicidad del *servus fidelis*[24], Celestina lo tentó con Areúsa. Puestos los tres de acuerdo, medrarían todos, holgarían todos, prometió la vieja.

Contrató, en fin, Calisto a <<aquella *trotaconventos*>> (II, III, 274). Pasaron tres días, y <<la barvuda>> tardaba (III, I, 279), conque Sempronio fue a meterle prisa. Ella se defendió: ir despacio era ardid, que la dejaran hacer, que tenía experiencia demostrada: <<Pocas vírgenes (…) has tú visto en esta cibdad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no aya sido corredora de su primer hilado. En naciendo la mochacha, la hago escribir en mi registro para saber cuántas se me salen de la red>> (III, I, 283). <<¿Pues crees que podrás alcançar algo de Melibea? ¿Ay algún buen ramo?>> La Celestina iría a calarla y tentarla, y aseguraba que, si participaba de la naturaleza de las demás mujeres, sabría desbravarla (III, I, 286 – 287). Melibea era pieza difícil de cobrar, que sus padres no tenían otra cosa, y la tenían puesta en seguro, a muy buen recaudo (III, I, 288 – 289). La bruja confeccionó, para romper sus encierros, un aceite amoroso (III, II), untó con él el <<hilado>> que llevaba como excusa para entrar en la casa de su padre, y conjuró al <<triste Plutón>> anunciándose como su <<más conocida cliéntula>> (III, III, 292 – 293), obligándolo con sus poderosas palabras secretas a envolverse en la lana mágica. Con eso burló la vigilancia de la madre de la niña, y pudo entrar en su casa y cebarla con su

[22] En el Argumento del primer auto, 209.
[23] "descendiente directo del *servus fallax* o falso siervo de Terencio, siervo astuto, hablador, atrevido, que controla la intriga…" Russell (1993: 41 – 42).
[24] El siervo leal o *servus fidelis* terenciano. Russell (1993: 42).

elocuencia. Melibea se resistió algo, pero Celestina estaba acostumbrada <<a sofrir *los ásperos y escrupulosos desvíos de las encerradas donzellas*>> (X, III, 438), y perseveró, y triunfó a la segunda, arreglando la primera cita: Calisto vendría esa noche, <<en dando el relox doze, a la hablar por entre las puertas>> (XI, III, 448). No pudo avanzar más en aquel negocio, y los chicos tuvieron que seguirlo por su cuenta. Y fue esto porque, cuando no quiso partir con ellos sus ganancias, mató Sempronio, jaleado por Pármeno, a Celestina (XII, X), dándole <<más de treynta estocadas>> (XIII, III, 492), y huyendo sus asesinos de los alguaciles <<saltaron de unas ventanas muy altas>>, quedando, el uno, con <<todos los sesos de la cabeça de fuera, sin ningún sentido; el otro, quebrados entrambos braços y la cara magullada>>. Los cogieron, y los degollaron en la plaza, <<como públicos malhechores, con pregones que manifestavan su delito.>> Calisto, cuando lo supo, sintió su "honrra". <<¡O mis secretos más secretos, quán públicos andarés por las plazas y mercados!>> (XIII, III, 491 – 493) Terminarán todos muy mal.

IX. 4. Epílogo

La suma de las cobejeras del *Libro de Buen Amor* y, sobre todo, (la) Celestina, transcienden su *máscara* transformándola en *mito*.

Y ¿qué mito cuentan? ¿Qué son, a qué vienen, qué pintan Urraca o Celestina? A falta de los astutos esclavos de la comedia clásica, y no siendo aún la hora de los *Zanni* de la *Commedia dell'Arte* o de los criados graciosos o las "damas tramoyeras" (ellas se lo guisan, ellas se lo comen) de la comedia nueva española, nuestras viejas son las que van y vienen entre los amigos, esquivando a los dragones que protegen la boca de la cueva donde la princesa sueña con su príncipe, facilitando zancadillas, sirviendo a Amor (el don Amor sinvergüenza de los antiguos, que no entendía de pecados) muy a pesar de las Autoridades (y, en representación de ellas, del Padre y de la

Madre) que pretenden estorbarlo hasta no tenerlo sujeto, pactado, dentro del matrimonio.

Aquellas “gentes perdidas” para el Cielo son necesarias en las estrechas Repúblicas de Padres celosos y Madres ceñudas e Hijas guardadas, encerradas.

X. Malas doñas

X. 1. Introducción

Las *malas doñas* del mito que han relatado los hombres de todos los tiempos, y aquí y allá, tienen la gana furiosa y la vagina dentada y colmilluda (y mellada), y son siempre (o las hacen) de fuera, de otro lugar (del *Otro* lugar). Delante de Lilith, la de Entre Ríos, delante de la africana Lamia o de las empusas griegas, delante de nuestras serranas, tiemblan de miedo y de amor él y Él.

Reúno aquí a diosas, diablesas y mujeres, todas de cuento, que fueron desnaturadas, extrañadas, echadas de lo suyo, enviadas noramala, borradas de la historia, y tuvieron que hacerse *madr*iguera (que no *patr*ia, las patrias son artificios del macho) en las soledades. No quisieron someterse, ni sufrieron que las señoreasen, y huyendo de los tiranos sólo hallaron descanso disimulándose entre la Palabra escrita, (masculina), buscando los márgenes del mundo (desiertos, sierras, peladeros) y de la realidad (donde más pueden, todavía, es en los sueños). A algunas les mataron (les matan a diario) a los hijos, y se vengan (o encuentran consuelo) robando recién nacidos. Todas reciben cierta satisfacción asaltando a los hombres desprevenidos y arrancándoles, después de gozarlos, la cabeza.

X. 2. Lilith

X. 2. 1. Isaías, XXXIV

Lo que Yahveh no alcanza a avasallar lo arrasa. Dando mandobles, escupiendo fuego, soltando diluvios, enredando las lenguas de los hombres. Lilith, la condenada, malvive en una de esas soledades malditas. Habló Isaías, vocero de Yahveh, y su saliva emponzoñó el país de Edom. Se enrollaron los cielos como un libro antiguo. Desde entonces los pastores desvían sus

rebaños, no plantan tienda los árabes, las caravanas pasan de largo. Humea aún la tierra quemada. El alquitrán y la sangre y la grasa de las reses y de los soldados embarran sus ríos. Los espinos, las ortigas y los cardos han invadido sus jardines maravillosos. Buitres, cuervos, pelícanos y bandurrias se han repartido el aire. En aquel derrumbadero son vecinos de Lilith la hiena, la víbora, el chacal, el cabrón, el erizo, el avestruz. Un mochuelo la acompaña. A Lilith, la lechuzona.

Lilith sólo asoma en la Biblia citada por Isaías, el agorero:

"*...también allí reposará* Lilith
y en él encontrará descanso."

(*Isaías*, XXXIV, 14)

Los autores del Libro procuraron evitar los nombres de las diosas que su severo y celoso señor venía a echar de sus templos, de sus ciudades sagradas. Éste se les coló. Luego, exégetas y traductores corrigieron la indiscreción, y donde decía "Lilith" dijeron "chillona lechuza".

Tenderá Yahveh sobre ella la plomada del caos
y el nivel del vacío.

(*Isaías*, XXXIV, 11)

Yahveh juraba (y se cumpliría) devolver a Edom y a Babilonia (como ya había hecho con Sodoma, Gomorra y las demás villas de aquella viciosa comarca) a la nada original, al *tohu* y *bohu* ("el desierto y el vacío" del *Génesis*, I, 2) del principio de los tiempos, de cuando todavía su aliento no había fecundado las turbias aguas primordiales, de cuando su Palabra no había aún nombrado (creándola mágicamente) la luz.

Pues en esas terribles parameras, en esos paisajes que repiten tanto el mundo anterior a El (Él, claro, siempre) como el

de su final catastrófico (*Apocalipsis*, XVIII, 1 – 3) se ha hecho huronera, huida, nuestra Lilith.

X. 2. 2. Diosa entrerriana[1]

Lilith fue, bajo otros nombres, diosa muy venerada en la Mesopotamia, con señorío en sus dos orillas, la izquierda de los desiertos infinitos y la derecha de las orgullosas cordilleras. Allí le rendía pleitesía toda la salvajina. A esta Lilith se encomendaban las comadronas, y como tal la consideraron, un poco, Madre o Madrina universal.

Vecina de una serpiente y de una pájara, la virgen Lilith vivió en el hueco de un sauce sagrado que Inanna (la Astarte que acorralarán los hebreos) había plantado en el Jardín de las Delicias hasta que Gilgamesh, el héroe de más solera de los cuentos, desalojó a los monstruos, pues secaban el árbol fantástico. Lilith huyó al desierto.

Lilith (si es ella) viene retratada en dos tablillas sumerias. La pintan alada, con garras de ave, la cabeza tocada con una tiara de cuernos retorcidos, con un haz de bichas en la mano, acompañada de búhos, apoyada, en una, sobre dos leones, y en la otra sobre dos íbices.

Vino Él (El, Yahveh) mucho más tarde, y era muy suyo y gran acaparador, y mandó que sus escribas borrasen de su Libro y de la memoria los nombres de todos los diosecillos oriundos de su Tierra Santa. A Isaías, sin embargo, se le pasó Lilith. El profeta puso a Lilith entre los restos de la asolada Edom, con otras alimañas. La Biblia inglesa del rey don Yago esconde a Lilith, traduciéndola por "lechuza chillona". Buscaba ocultarla, pero en cierto modo revela su aspecto primitivo, ha recordado sus garras, sus alas.

En el Midrash se cuenta que hubo *"una primera Eva"*, pero que Adán la encontró repugnante y Dios *"la devolvió al polvo"*.

El Talmud Babilónico, terminado hacia el año 650, ordena las notas que los estudiosos habían ido haciendo del

[1] Ver Anón., *La Reina de Saba*; Anón, *Poema de Gilgamesh*; *Encyclopaedia Britannica*; Kramer (1972); Graves y Pathai (2000).

Mishna a lo largo de varios siglos. El Talmud cita a Lilith. Dice que Adán, durante su penitencia, separado de Eva, engendró en sueños (sin querer) "ogros, demonios *y lilin*." Lilith, dice, se adueña de los hombres que duermen solos en sus casas. Lilith es peluda, dice, y tiene alas.

El *Zohar* ("el Libro del Esplendor") de Moisés de León (1250-1305) y la Cábala, que buscaban desvelar los misterios que la Letra ocultaba, recogieron noticias, tradiciones y consejas muy diversas sobre Lilith. Contaron que, mientras que a Adán lo hizo Elohim con barro de la tierra más sagrada, para Lilith empleó lodo. Que Adán y Lilith nacieron siameses, y cuando Dios los separó y Adán, hambrón, intentó montar a Lilith, ésta, pronunciando el nombre secreto de Dios, pudo escapar al desierto, donde se entregaba a los sátiros, de quienes tenía cada día cien hijos, o *lilin*. Que Dios le envió tres ángeles para obligarla a regresar con Adán, pero ella no quiso. Desde entonces los esclavos de Dios le matan a diario a sus hijos, y ella, *la demonia*, roba o estropea los niños de las mujeres más despistadas y se cuela en los sueños de los hombres, concibiendo así de ellos generaciones y generaciones de diablos.

Los que gustan garabatear en los márgenes de la Biblia han visto a Lilith en el Leviatán, en la serpiente del Edén, en la prójima de los proverbios, en la que deja a Job sin herederos, en la reina de Saba, en una de las madres del famoso juicio salomónico...

X. 3. Lamia[2]

Tanto por su pinta como por sus costumbres muchos hacen a Lamia hija o hermana de Lilith, o aseguran que se trata de la misma mala mujer, que, aburrida de Adán, vino a parar a Libia.

[2] Ver Graves (1991).

Clareaba cuando Baal eyaculó en Canaán: el levante llevó su blanco rocío hasta Libia y la empapó. Del barrillo que trajo aquella lluvia mañanera nació Lamia para reinar en el país.

Zeus, empalmado, iba pisándole las faldas a alguna ninfa, y al pasar por Libia se topó con su reina. El griego y la africana cruzaron amores. En su corte cirenaica Lamia criaba con mil mimos a la prole de Zeus. Hera se enteró. Los celos le revolvieron los humores. Entró en el serrallo del alcázar libio una tarde y pasó a cuchillo a todas las criaturas delante de la reina madre. Sólo se salvó Escila, la pobre.

--Cada vez que cierres los ojos, Lamia, mala puta, soñarás minuciosamente el horror de esta degollina. Se te habrán ido las ganas, supongo, de mi marido.

Lamia huyó de Cirene dejando abiertas las puertas del palacio y de la ciudad y a la pequeña Escila temblando en medio del recibidor, porque no quería que nada ni nadie estorbasen su venganza. Se hizo madriguera en una caverna. Allí dentro apaciguaba el hambre y la rabia devorando niños que robaba en los alrededores. Pero el espanto y la pena la seguían en sus pesadillas, y dio en no dormir. La vigilia la cansaba, la enloquecía. A Zeus le dio lástima su antigua novia. Hurtándose al espionaje de su esposa fue a verla un día.

--¿Cómo estás?

--De atar. Rota. Desvelada.

--Te haré un favor...

--¿Otro aún? ¡Malo...! De tus favores nacen mis desgracias.

--Te voy a traer un dormir dulce. Llamaré a San Dionisio, te plantará unas cepas, te enseñará a criar buen vino, te pondrá la bodega en el fondo de la cueva. Con ese vino y con este otro truco podrás soñar tranquila.

Y así fue que por gracia de Zeus Lamia podía ponerse y quitarse los ojos como mejor le cuadraba. Ciega, con las cuencas vacías y los ojos en una taza de aceite, se atrevía a buscar el sueño, y lo terminaba encontrando con la ayuda del caldo de San Dionisio.

No siempre llevó la troglodita una vida solitaria. De a poco se fue haciendo el ánimo. Primero se juntó con unas bandoleras de aquellos montes, ahijadas de Hécate. Como eran muditas tampoco

pedían mucha conversación, ni estaba Lamia para darla. Se agazapaban en la orilla de los caminos y con una canción silbada paraban al viajero; entonces se echaban sobre él y se lo comían allí mismo. Para Lamia era un cambio bienvenido: la carne del caminante estaba más prieta, menos tierna, pero eso iba en pagas de los afanes compartidos con las otras pandilleras, la furia del ataque, las carcajadas del festín. Dicen que asustaba su aspecto: con una máscara tan fea como su desgracia se ocultaba el rostro, y de la cintura para abajo parecía serpiente (así imaginaron también, acuérdate, a Lilith).

Luego se volvió fina, sibarita. De tarde en tarde se iba con las Empusas. Éstas asaltaban a los hombres dormidos, despreciaban su carne, los desangraban a colmilladas.

El *Diccionario de Autoridades* trae las distintas versiones de la lamia legendaria, y añade dos significados curiosos:

LAMIA. Se llama también la mujer pública o ramera...

LAMIA. Pescado cetáceo de desmesurada grandeza...Es muy cruel y tragador de carne...

Bajo esta acepción cita como autoridad a Plinio (IX, 46), en la traducción de Jerónimo de Huerta: "Ha sucedido hallarse en el vientre de una Lamia un hombre entero con su loriga y arnés: y por esta causa entienden algunos Autores haber sido *Lamia* la que tragó al Profeta Jonás." Lamia, como antes lo fuera Lilith, es el Leviatán, el pez de los comienzos del mundo, el pescado que servirán en el banquete último.

Covarrubias también habla de las lamias, describiéndolas como "fantasmas de malos espíritus, que en forma de mujeres muy hermosas atraían a sí los niños y los mancebos con halagos y últimamente los mataban y se los comían..." Las pone en África como "cosa vulgarmente recibida" y concluye: "Lo más cierto es ser cierta especie de monas." Sin embargo, lo más llamativo es la cita que hace de Isaías (XXXIV, 14):

"Ibi cubavit lamia, et invenit requiem"
"Allí reposa la lamia, y encuentra descanso..."

¡Pues traduce Lilith por Lamia!

X. 4. Empusas[3]

Las empusas son las damas de Hécate. A la patrona de las brujas y señora del Infierno de tributo le traen almas de varones descuidados. Ellas se quedan con la chicha.

La empusa gasta ancas de borrica y calza zuecos de bronce para disimular las pezuñas. Busca aposta los caminos empedrados, alborotando con su torpe trote y sus rebuznos.

Mientras el hombre duerme no hay modo de guardarse, está desamparado. Entonces se cuela en su sueño cualquier empusa, a medio vestir y guapísima, y muere despacito, con mucho gusto, desangrado.

"Cuando vuelva del País de las Empusas a la realidad..." Traigo la cita del Oxford English Dictionary. Es de 1799, de W. Taylor. El "País de las Empusas" parece aquí una suerte de Babia, tierra entresoñada...

X. 6. Serranas

X. 6. 1. Villanescas

"Serranas" y "serranillas" se desparecen de los cultos coloquios entre guardacabras sutiles, cursis, que cultivaron Teócrito, Virgilio, Garcilaso o Camoes, y también de las pastorelas provenzales, gallegoportuguesas o francesas. Menéndez Pelayo o Alfredo Jeanroy las creyeron hijas bastardas de estas últimas (Menéndez Pidal, 1957: 174). Se ha dicho que el Arcipreste de Hita quiso hacer, con sus coplas, una grosera

[3] Ver Graves (1991).

caricatura de esta poesía rústica. Es verdad que en unas y otras se tropieza un gentilhombre con una zagala, y que Amor los ronda siempre, aquí delicado, allá grosero. Sin embargo, los amenos prados, las deliciosas dehesas o las frescas fontanas, acomodados por una eterna primavera, son paisajes muy distintos de los inhóspitos cerros invernales por donde corren o brincan las montesinas. Nada tienen en común, tampoco, los corteses caballeros de unas con los bordes señoritos de las otras, y menos todavía las exquisitas borregueras de aquéllas (a menudo damas disfrazadas o escondidas) con las peligrosas brutas de éstas.

¿Tienen, entonces, madre las "serranas"? Valgan estas cuatro canciones[4] populares como muestra de algunas más que, aunque recogidas tarde, entre los siglos XV y XVII, nacerían mucho antes, y pudieron, según defendió Menéndez Pidal (1957: 180), ser "el tema inicial o el germen de la serranilla literaria".

--¿Por dó pasaré la sierra,
gentil serrana morena?
--Tururururulá,
¿quién la pasará?
--Turururururú,
no la pases tú.
--Turururururé,
yo la pasaré.
Di, serrana, por tu fe,
si naciste en esta sierra,
¿por dó pasaré la sierra,
gentil serrana morena?
--Tiririririrí,
queda tu aquí.
--Turururururú,
¿qué me quieres tú?

[4] Están sacadas de la edición de Francisco Torrecilla del Olmo (1997). Él, a su vez, las copia del libro de Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (1987).

--Tororororó,
que yo sola estó.
--Serrana, no puedo, no...[5]

El caminante desorientado pide a esta serrana tempranera que sea su rumbeadora. Ella quiere, en vez de guiarlo, darle dulce habitación, y él la aparta, espantado como delante de una demonia: "*¿Qué me quieres tú?*" Están con ello, ya presentes, los elementos esenciales del género.

Si de ésta escapo
sabré qué contar:
non partiré dell'aldea
mientras viere nevar.

Una moçuela de vil semejar
fízome adama de comigo folgar:
non partiré dell'aldea
mientras viere nevar.[6]

De nuevo el andarín (en ésta, un aldeano) recuerda el horror de la fea montañesa que le saltó encima haciendo gesto de holgarse con él. Le sirvió de escarmiento.

La más graciosa serrana,
que en el mundo no hay su par,
es Menga, la del boscar.

Con su çurrón y cayado
la vi ensomo la montaña,
que salía de su cabaña
para guardar el ganado.[7]

Tocaya de Menga LLorente, la del arcipreste, y serrana de ley, ésta ("la del boscar") tiene ya oficio de pastora.

---

[5] Torrecilla del Olmo (1997, Núm. 72).
[6] Torrecilla del Olmo (1997, Núm. 78, p. 70).
[7] Torrecilla del Olmo (1997, Núm. 79, p. 70).

A serra é alta,
fria e nevosa,
vi venir serrana
gentil, graciosa.
Vi venir serrana
gentil, graciosa,
cheguey-me para ella
com gram cortesia.
Cheguey-me a ella
de gram cortesia,
disse-lhe: --Señora,
quereis companhia?
Disse-lhe: --Señora,
quereis companhia?
Dixo-me: Escudeyro,
segui vossa via.[8]

Aquí se vuelven las tornas. Ya en la canción anterior el poeta se admiraba de la gracia de esa Menga. Este gallego con título, como el marqués de Santillana en algunas de sus canciones y el narrador de tantas pastorelas provenzales y francesas, busca engañar con pamplinas a la serrana, pero aquí es ella la que no se deja, doña Virtudes.

X. 6. 2. Serranas que dijo conocer Juan Ruiz

"Provar todas las cosas, el Apóstol lo manda:
fui a provar la sierra…" (950ab).

El Arcipreste ya había utilizado la cita paulina cuando empezó la relación de su carrera de buen amador: "Provar omne las cosas non es por ende peor…" (76c) Con su uso torcido del "*omnia probate*" (I, *Tesalonicenses*, V, 21) Juan Ruiz se hace de la escuela de los goliardos (Gybbon-Monypenny, 1990: 305,

[8] Torrecilla del Olmo (1997, Núm. 81, pp. 70 – 71).

nota a 950a). Salió, pues, a probar la sierra, a ensayarse en ella como caballero galán de cazurras. Su experimentación es (también) metapoética, puesto que hace (también) parodia de la *pastorela* (Gybbon-Monypenny, 1990: 19 – 20).

El Arcipreste de Hita (su *yo* real o fabuloso) se encontró en cuatro ocasiones con serranas. Escribió cada aventura primero en cuaderna vía, usurpando la estrofa del oficio de clérigos, puesto que él nos hablaba "en juglería" (1633b), y luego la glosó con una "cántica de serrana". Son, cualquiera que sea el metro que emplee, *serranas* o *serranillas* de mucha solera. Y también son *serranas*, digo, digo, las "cantigas" (1045d) que ofreció después a la Virgen del Vado.

En la primera iba para Sotos Albos (960b) y perdió "la mula, non fallava vianda" (950c). Marzo empezaba ceñudo en la cima del puerto de Malangosto, en el paso de Loyola. "Fazía nieve e granizava" (964a). Allí halló "una vaqueriza çerca de una mata; / pregunté le quién era, rrespondió me: ‹‹La Chata; / yo só la Chata rrezia que a los omnes ata›› (952bcd). Aquella "gaha [gafa, leprosa] rroín, heda [fea]" (961b) no lo dejaría pasar si no pagaba antes: ‹‹Yo guardo el portadgo e el peaje cojo…›› (953a) Al de Hita le arrojó la cayada y lo asustó con su honda pedrera (963). Encogido, prometió que le mandaría "una garnacha" y, "para el vestido" (966b) una "prancha con broncha, e con çorrón de coneja" (957d). La Chata se lo "echó (…) a su pescueço" para que no se cansara cruzando arroyos, subiendo y bajando las cuestas (958abc). En su "venta" (968b) hizo un buen fuego, y lo cebó con las cosas que sacaba a aquellos montes (968 – 969). Él empezó a desentumecerse, se calentaba, se "iva sonrriendo". "Oteó" aquello la Chata y dijo: ‹‹…Ya, compañón, agora / creo que vo entendiendo›› (970). Luego, "traviessa" (971a), quiso que luchasen un rato. Mandó que se desnudara. "Por la muñeca me priso, / ove de fazer quanto quiso; creo que fiz buen barato" (971efg).

Después de hacer turismo en Segovia y vaciar sus bolsillos, Juan Ruiz regresaba a su tierra, pero no por Lozoya, para evitar a la serrana, a la que debía cosas que no tenía, sino por el

puerto de la Fuenfría. Otra vez se perdió. El extraviado va a la buena o a la mala de Dios. Éste se topó con otra vaquera valiente cerca de la aldea de Riofrío, en un pinar espeso. Con Gadea.

Primero, con su "cayada" (976c) lo "derribó" por el barranco (978a), y luego se lo llevó "a la cabaña", aprovechando que no estaba "Ferruzo" (980a), su marido. Si escotaba, dándole gusto, lo metería ‹‹por camino›› y le daría ‹‹buena merienda›› (980b). Como estaba ‹‹ayuno e arreçido›› el Arcipreste dejó a Gadea a medias. Ella le "rogó (…) que fincase con ella esa tarde, / ca mala es de amatar el estopa, de que arde" (984ab), y él se excusó, tenía prisa. La serrana, decepcionada, lo acompañó hasta un cruce. Salían dos caminos, ambos usados. No le dijo cuál era el bueno. Juan Ruiz llegó con sol al pueblo de Ferreros, y de esta otra burla hizo otro cantar.

Era lunes y verano, pero el Arcipreste había salido antes del alba, con tal de pasar el puerto de mañana y llegar al pueblo antes de que oscureciese (993a; 996cd). Cerca de "la casa del Cornejo", lo encontró Menga Lloriente "descaminado" (998b). Él se fingió serrano, y le prometió matrimonio, y muchos regalos. Le dijo que corriese a convidar a sus parientes, y se largó, y la plantó (993 – 1005).

En la altura la escarcha se le coló en los huesos: por quitarse algo el frío bajó corriendo el puerto (1006 – 1007). En el fondo se llevó menudo susto: un "vestiglo" (1008b), "la más grande fantasma" (1008c), un monstruo que ni sacado del Apocalipsis de san Juan, una yegüeriza. Alda por nombre. Le pidió "posada" (1009b) y lo llevó a la Tablada. Alda era gigantesca en la talla y en los miembros, y horrorosa. "Dixo me la moça: ‹‹Pariente, mi choça. / El que en ella posa / Con migo desposa, / O me da soldada›› (1027). Él se excusó de lo primero, diciéndole que era ‹‹cassado / aquí en Ferreros››, y le aseguró que le pagaría a la vuelta, pero ella no le fió, no se fió (1006 – 1042).

Juan Ruiz nunca pagó sus favores a las montesas, aunque les había prometido mucho, trapitos de colores, cobres y estaños, que se casaría. Como no fuera con coplas burlonas, canciones, un baile...inventando todo un género, el de las cantigas de serrana.

El Arcipreste se encontró con la serrana de veras y en broma, en versos y en fantasía. Entonces declara que, harto de aquel "rroído" (1043c), se fue a guardar "vigilia" a "un logar onrrado, / muy santo e muy devoto, Santa María del Vado" (1044abc). En la misma ermita escribió unas cantigas para la Reina, su Señora (1043 – 1048).

Todas esas serranas, la Chata, la vaqueriza, Gadea, Menga Llorente o Alda, son contrahechuras de Lilith, mujeres malcasadas o por casar que van detrás del amor. En la Virgen del Vado ves el otro aspecto de Lilith: la Madre a la que le han matado el Hijo, la diosa casta de la montaña.

X. 6. 3. La Serrana de la Vera

Vistas las que conoció, o soñó que conocía, el Arcipreste, queda la serrana más tremenda, la de Garganta la Olla, en la comarca de la Vera de Plasencia. Aunque viene con retraso (en los romanceros nuevos peninsulares, en la comedia de los siglos de oro), conserva rasgos muy primitivos que le dan estatura mítica, emparentándola con sus hermanas mayores, la Lilith oriental, las lamias, las empusas.

X. 6. 3. a. Pintas

La Serrana de la Vera es siempre blanca y rubia, y con esto se señala que los montes no son su sitio natural, sino forzoso. Y lleva traje de cazadora. Cuando Lope de Vega va a sacarla a escena en el tercer acto de su comedia, acota: "Sale Leonarda, como serrana, con capote de dos haldas, y faldón de pellejo de tigre y montera de lo mismo, zapato y polaina, espada en tahalí y arcabuz." Cuatro villanos la cantan después "ojigarza, rubia y branca", y Juan la describe "blanca y rubia, zarca y bella. / (…) / El cabello en crespos rizos / debajo de una montera, / un arcabuz en el hombro / y una espada en la correa." En un romance es "...blanca, rubia, ojimorena. / Trae el cabello trenzado / debajo de una montera, / y porque no la estorbara, /

muy corta la faldamenta."[9] En otro "blanca, rubia, ojimorena; trae recogidos los rizos / debajo de la montera; / al uso de cazadora / gasta falda a media pierna, / botín alto y argentado / y en el hombro una ballesta; / de perdices y conejos / lleva la pretina llena."[10] En otro aún "se pasea la Serrana / bien calada su montera, / con la honda en la cintura, / y terciada su escopeta."[11]

X. 6. 3. b. El cuento

Esta serrana fue troglodita, y hacía y deshacía en una caverna que cerraba con la muela que hoy sirve de pila bautismal en la iglesia del lugar. Arrancaba robles de cuajo. Pueden verse las señales de sus pisadas enormes, y los monumentos megalíticos que levantaba. Era, se ve enseguida, de la raza condenada de los gigantes.

Se perdía uno en sus alrededores y ella te metía en su gruta. Fuera tenía amontonadas las calaveras de todos sus pobres convidados. O había un pequeño cementerio, lleno de cruces. Cebaba a los desviados y, después de la cena, venía, si se podía, el amor.

--Cierra la puerta –mandaba la serrana, y él, más astuto, la dejaba entreabierta.

El viajero, en unas, cansa a la serrana con la "lucha". En otras, toca él un rabelillo, y ella su vihuela, y el sueño derrota antes a la serrana. Entonces él sale de puntillas, con los zapatos en la mano, y echa a correr. La de la Vera se despierta y lo sigue saltando y brincando "de peña en peña". Primero tira con la honda y le quita la montera, o derriba, fallando, una encina. Cuando ve que se le va, vienen los ruegos:

---

[9] Esta versión la recogió Gabriel Azedo de la Berrueza en 1667. En Caro Baroja (1989: 271 – 272).

[10] Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, 1938, pp. 298 – 301. En Caro Baroja (1989: 274 – 276).

[11] Recogida por Julio Ateneo y dada, según su manuscrito, por Bonifacio Gil, *Cancionero popular de Extremadura,* II, en Badajoz, en 1956. En Caro Baroja (1989: 276 – 278).

--¡Eh, que te dejas la cayada! ¡La gorra...! ¿No la quieres? Aguarda un poco... ¿No le llevarás esta carta a mi padre? Le dices "que quedo buena...."

Pero él está sordo a la soledad de la serrana, y, como se ve seguro, contesta muy aliviado: <<Enviadla vos con otro, / o ser vos la mensajera.>> [12]

El romance tiene una continuación curiosísima: <<¡Anda –le dice--, villano, / que me dejas descubierta, / que mi padre era pastor / y *mi madre fue una yegua*, / que mi padre comía pan / y *mi madre comía hierba*!"[13]

La Alda que Juan Ruiz se encontró en la Tablada era una "yeguarisa trifuda" (1008d), o sea, robusta, y, quizás por la cercanía del ganado que cuidaba, "*era grand yegua cavallar*" (1010b). Quiere decir que parecía una yegua. A no ser que recordase vagamente el mito que sí conoció el romance mencionado.

En la acrópolis de Feneo Odiseo, cuando encontró sus yeguas allí, pagó, agradecido, para que hicieran una estatua de Poseidón Hipio y levantasen una capilla a Ártemis. Es que son, estos divinos, los patrones de los caballos.[14] Pausanias cuenta en dos lugares lo del dios del mar y Deméter:

> Dicen que Deméter, cuando andaba errante en busca de su hija, la siguió Posidón, que deseaba unirse a ella, y ella, transformándose en una yegua, pastaba con las de Oncio, pero Posidón comprendió que había sido engañado y se unió con Deméter tomando forma de caballo...*Dicen que Deméter tuvo de Posidón una hija, cuyo nombre no acostumbran a decir a los no iniciados*, y el caballo Arión. Por esto dicen que fueron los primeros arcadios que llamaron Hipio a Posidón (Pausanias, VIII, 25: 1 – 10).

---

[12] Esta versión la recogió Gabriel Azedo de la Berrueza en 1667. En Caro Baroja (1989: 271 – 272).

[13] Recogida por Julio Ateneo y dada, según su manuscrito, por Bonifacio Gil, *Cancionero popular de Extremadura,* II, en Badajoz, en 1956. En Caro Baroja (1989: 276 – 278).

[14] Pausanias, VIII, 14: 4 – 5.

> El otro monte, el Elaio, está unos treinta estadios más allá de Figalía, y allí hay una cueva consagrada a Deméter de sobrenombre Melena. Lo que dicen los de Telpusa respecto a la unión de Posidón y Deméter, de la misma manera lo creen los de Figalía, pero éstos dicen que Deméter dio a luz no un caballo, sino a la que los arcadios llaman Despena. Dicen que, después de esto, encolerizada contra Posidón y afligida por el rapto de Perséfone, se puso un vestido negro, fue a esta cueva y estuvo allí durante mucho tiempo...Las cosechas, como no las gobernaba ella, se perdían, y la hambruna diezmaba a los hombres. Zeus le envió a las Moiras, y Deméter depuso su cólera y cedió en su pena. Dicen los figaleos que por esto consideran consagrada la cueva a Deméter y en ella ofrendaron una imagen de madera. Hicieron la imagen de la siguiente manera. Estaba sentada sobre una roca y tenía el aspecto de una mujer, excepto la cabeza. *Tenía la cabeza y la cabellera de caballo*, con figuras de serpientes y otros animales que crecían de su cabeza. Vestía hasta los pies. Tenía un delfín en la mano y una paloma en la otra...Dicen que la llaman Melena porque la diosa tenía vestido negro (Pausanias, VIII, 42).

La Serrana de la Vera, en el final de ese romance, tiene algo, ¿no?, de la *misteriosa* (sólo los iniciados averiguan su nombre) hija de la Virgen Silvestre, o de esta otra Diana encovada, enlutada, rabiosa, asqueada del cachondo Posidón, que la montó a la fuerza, y que representan, recordando su mala hora, con cabeza caballuna y tocada con mitra de serpientes (¡igual que la Lilith de las tablillas sumerias!). Diana es la "reina de las selvas*"* (Séneca, *Hipólito*, 406), "dueña de los montes" (Catulo: *carmen ad Dianam*, 34, 9), "señora de las fieras" (*Ilíada*, XXI, 470)[15], cazadora y, sobre todo, virgen helada, muy enemiga de los hombres. Lo mismo que las otras criaturas que estamos estudiando.

[15] Caro Baroja (1989: 293, notas 110 y 111).

X. 6. 3. c. Ñublos

Julio Caro Baroja se ocupó de la Serrana de Garganta la Olla en varios trabajos, y dio en el clavo al pasar lista a su parentela. Es él quien, al encontrar el raro romance que termina haciendo a la serrana hija de una yegua, apunta a Diana. Dice también: "...se cree que llevó grandes masas de piedra de un sitio a otro y que dejó huellas de sus pies sobre determinadas rocas y peñascos. Recordaba, en fin, algunos de los rasgos que los campesinos vascos dan a 'Mari' o la 'Dama'" (Caro Baroja, 1989: 281). Y añade (1989: 280): "...ahora estoy más inclinado todavía a creer que la 'Serrana' es...un numen folklórico de las alturas, de las cuevas...(…) se le siguen atribuyendo ciertos rasgos físicos ciclópeos, como si fuera una especie de Polifemo hembra." Cita, además, a San Martín Dumiense[16], que explicaba así la presencia de estos seres femeninos, igualándolos: "en los ríos, las lamias; en las fuentes, las ninfas; en las selvas, las dianas: todas demonios o espíritus malignos, localizados después de su expulsión del cielo".

Es normal, entonces, que en la comedia de Vélez de Guevara avisen a Leonarda, la serrana: <<...y el cura / como ñublo te conjura / a la puerta de la ygrexa...>>[17] El nublo es indicio de tormenta, pero también, según trae el *Diccionario de Autoridades*, "vale la especie que amenaza algún riesgo o turbación en el ánimo". La serrana, en fin, imaginada en sus cavernas, en los oteros, en los estrechos pasos de las cordilleras, inventada, soñada, temida, deseada, es ese *ñublo* que nos *desgracia*, o sea, *nos pierde para Dios / para el Cielo*.

X. 7. Epílogo

[16] San Martín Dumiense, "De correctione rusticorum", 3. En *España Sagrada*, XV, Madrid, 1906, pág. 427. En Caro Baroja (1989: 292).
[17] Caro Baroja (1989: 290 – 291).

Lilith, Lamia, las empusas, las serranas, las vírgenes morenas de las cuevas...son aspectos de la misma brava señora que tuvo que echarse al monte para que no la sopearan. A servir se quedaron las mansas evas.

"Doñas", las he llamado, pues, antes de su desgracia, tuvieron todas título y fueron muy honradas. "Malas" les dicen ellos, porque se les malearon.

Los universos fantásticos tienen sus propias geografías. Éste tiene la suya, dura, desabrigada, la de la nada del Prólogo, la del vacío último. Y en él se apañan, lo mejor que saben, estas antiguas divinas.

Ninguna tiene padre, ni Padre. DesPadradas, sólo ellas no son hijas, y tienen, por ello, libertad para gozar. Por eso dan miedo.

XI. Cantar y villancico que hizo el Marqués de Santillana a sus hijas

XI. 1. Introducción

El marqués de Santillana hizo un "*cantar*" y un "*villancico*" a sus hijas. O eso dicen los títulos de las dos composiciones (aunque algunas versiones de la segunda se la atribuyen a Suero de Ribera). El encuentro, en ambas, del narrador (si no es del autor) con unas muchachas más o menos rústicas (son sus hijas) sólo se entiende bien comparándolo con las (demás) *serranillas* que Íñigo López de Mendoza escribió con gusto.

Se pone el marqués en el lugar del caballero desviado, perdido, y convierte a sus hijas en preciosas montesinas, y las espía, y las requiebra luego, y se llega a conocerlas. Que hagan sus hijas a unas serranas, ¿qué significa? Para saberlo hay que remontarse al principio de los tiempos, y recordar lo de las diosas desgraciadas, caídas, y después, ya en nuestro solar, seguir las transformaciones que han ido sufriendo las serranas en la literatura.[1]

XI. 2. Poética

En el "prohemio e carta"[2] a "*los dezires e cançiones*" que envió a don Pedro, condestable de Portugal, el Marqués de Santillana escribió la primera (corta) historia (casi universal) de la poesía, y una famosísima poética.

La poesía es "un zelo çeleste, una affección divina, un insaçiable çibo del ánimo" que "nunca (…) buscaron nin se fallaron sinon en los ánimos gentiles, claros ingenios e elevados spíritus". Enseguida da la definición más renombrada:

[1] Ver el artículo <<Malas doñas>>.
[2] Santillana (2003: Apéndice 2, 641 – 660).

> ¿E qué cosa es la *poesía*, que en nuestro vulgar gaya sçiençia llamamos, sino un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas e scandidas por çierto cuento, peso e medida?

Después defiende su moralidad. Como ha dicho más arriba, cada edad practica una especie de poesía, pero ninguna de éstas, ni siquiera la más ligera de la "nueva (…) de juventud", falta a la virtud:

> E çiertamente, (…) *yerran aquellos que pensar quieren o dezir que solamente las tales cosas consistan e tiendan a cosas vanas e lasçivas*: que, bien commo los fructíferos huertos habundan e dan convenientes fructos para todos los tienpos del año, assí los onbres bien nasçidos e doctos, a quien estas sçiençias de arriba son infusas, usan de aquéllas e de tal exerçiçio, segund las hedades.

Para don Íñigo López de Mendoza, la "poesía" o "gaya sçiençia" es arte mayor y principal, el primero, la llave maestra que abre las puertas de las demás ciencias, permitiéndonos entrar en ellas:

> E si por ventura las sçiençias son desseables, assí commo Tulio quiere, ¿quál de todas es más prestante, más noble, e más digna del honbre, o quál más extensa a todas espeçies de humanidad? *Ca las escuridades e çerramientos d'ellas ¿quién las abre?, ¿quién las esclaresçe?, ¿quién las demuestra e faze patentes sino la eloquençia dulçe e fermosa fabla, sea metro, sea prosa?*

Luego adelanta al verso, mejor y más antiguo:

Quánta más sea la exçelençia e prerrogativa de los rimos e metros que de la soluta prosa. (…) E, así, faziendo la vía de los stoicos, los quales con grand diligençia inquirieron el orígine e causas de las cosas, me esfuerço a dezir el metro ser antes en

tienpo e de mayor perfecçión e de más auctoridad que la soluta prosa.

Si la poesía, en el proemio del Marqués de Santillana, es la ciencia más noble, la que hace la hermenéutica de las otras ciencias, podremos pensar, al estudiar la suya, que ahí encontraremos, aunque sea fingida y hermoseada, la verdad.

XI. 3. Sus *serranillas*

Encabezando las guerras de los nobles contra el rey Juan II de Castilla, guardando o rompiendo las inciertas extremaduras que separaban a moros de cristianos, y a castellanos de aragoneses y navarros, cumpliendo embajadas o, simplemente, haciendo la ronda de su ancha finca, Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana (1398 – 1458), tuvo que recorrer mucha tierra española. Sus *serranillas* "jalonan buena parte de su itinerario" (Pérez Priego, 1983: 17 – 18).

Las mujeres montesas de Íñigo López son cruces mestizos de las rudas serranas del arcipreste de Hita y las finas pastoras de la poesía provenzal, francesa o galaicoportuguesa. Ninguna es tan fea, ni tan torpe, como la Chata, Gadea, Menga Llorente o Alda. De todas dice bien Santillana, y alaba sus gracias sencillas. Pero son de carne y hueso, mucho más cercanas que las damiselas ideales de las pastorelas. "Don Íñigo convirtió a la serranilla en poesía hidalga, pero de solar conocido" (Lapesa, 1979: 325).

A éstas las arrulla el marqués, aquéllas lo buscan a él, éstas le dirán que sí, que sí, aquéllas que nones, a éstas se rinde el señorito, de aquéllas huye como del diablo, y el encuentro unas veces se consuma felizmente, otras se malogra, otras aún queda suspendido, indeciso.

El Marqués de Santillana conoció muy bien el género de las *serranas*. Leía, en sus mocedades, las del Rey don Dionís de Portugal en un libro de su abuela:

> Acuérdome, señor muy magnífico, siendo yo en hedad no provecta, mas asaz pequeño moço, en poder de mi avuela doña Mençía de Çisneros, entre otros libros, aver visto un grand volumen de cantigas, *serranas* e dezires portugueses e gallegos; de los quales, toda la mayor parte era del Rey don Donís de Portugal – creo, señor, sea vuestro visahuelo--, cuyas obras, aquellos que las leían, loavan de invençiones sotiles e de graçiosas e dulçes palabras.[3]

Su composición era una práctica heredada. Tanto su abuelo como su padre[4] las escribieron.

> En este Reino de Castilla, [después del Rey don Alfonso el Sabio] vinieron (…) don Johán de la Çerda e Pero Gonçales de Mendoça, mi abuelo [1340 – 1385] (…) Usó una manera de dezir cantares así como çénicos plautinos e terençianos, tan bien en estrinbotes commo en *serranas*.[5]

Hasta había estudiado algo la poética de las *serranas*. En el prólogo a los *Proverbios de gloriosa doctrina e fructuosa enseñanza* declara haber leído "las regulas del trovar, escriptas e ordenadas por Remón Vidal de Besaduc, ome assaz entendido en las artes liberales e grand trovador". Este Raimon Vidal de Besalú aconsejaba sobre el género de la pastorela:

> Si vols far pastora, deus parlar d'amor en aytal semblan com eu te ensenyaray, ço es a saber, si t'acostes a pastora e la vols saludar, o enquerar o manar o corteiar, o de qual razo demandar o dar o

[3] *Prohemio e carta qu'el Marqués de Santillana enbió al Condestable de Portugal con las obras suyas*. En Santillana (2003: 654).
[4] "De Don Diego Hurtado de Mendoza, padre de don Íñigo, se conserva una breve <<serrana>> en el <<Cancionero de Palacio>> *(SC)* fol. 7r." Pérez Priego (1983: 20, nota 11).
[5] *Prohemio e carta qu'el Marqués de Santillana enbió al Condestable de Portugal con las obras suyas*. En Santillana (2003: 655 – 656).

> parlar li vulles. E potz li metre altre nom de pastora, segons lo bestiar que guardara.[6]

El marqués de Santillana escribió sus *serranas* con gusto, y mimó su edición. Ocho suyas (I – VIII) que quiso que quedasen para luego las incluyó en sus últimos años en el cancionero que le rogó que hiciese su sobrino Gómez Manrique.[7] Ahí faltan nada más la novena y la décima, escritas en colaboración (en divertida conversación) con otros poetas. Ya irían sus *serranas*, seguramente, entre "los dezires e cançiones" que "de unas e otras partes, e por los libros e cançioneros agenos, [hizo] buscar e escrevir", recogiéndolos en un "pequeño volumen" que envió a Pedro, condestable de Portugal. Él las juzgaba simples "obretas", "cosas alegres e jocosas [que] andan e concurren con el tiempo de la nueva hedad de juventud, es a saber, con el vestir, con el justar, con el dançar e con otros tales exerçiçios".[8] Así que eran las *serranas* juguetes juvenales de don Íñigo, los cuales remiraba sonrojándose con cariñosa nostalgia.

Serranilla I

La primera serrana, la que le sale al camino "ençima de Boxmediano", parece guerrillera. Iba a hacerle prisionero, creyendo que era de cierto "partido" enemigo suyo, pero cuando él explica que es "frontero" en Ágreda ella se disculpa, y enseguida lo convida a dejar "la montería" y a ser "parcionero" a su zurrón. Almorzados, pasarían a otras cosas, holgarían:

---

[6] Pérez Priego (1983: 21). Cita a Michel Zink, *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Age*, París, 1972, p. 26.

[7] De él derivó "el manuscrito 2.655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (SA8 en el sistema de catalogación de cancioneros de Brian Dutton)… (…) Se trata de un auténtico *codex optimus* emanado del escritorio del Marqués, una copia de lujo, en pergamino y papel, que porta las armas de don Íñigo, con su lema y divisa." Kerkhof y Gómez Moreno (2003: 79).

[8] *Prohemio e carta qu'el Marqués de Santillana enbió al Condestable de Portugal con las obras suyas*. En Santillana (2003: 641 - 642).

"*...me fallesçió Mingayo,*
que era conmigo ovejero.

Entre Torellas y el Fayo
passaremos el febrero."
Díxele: "De tal ensayo,
serrana, soy plazentero."

Viuda nueva, "clara" y "de buen donaire", hizo migas con el de Santillana. El marqués, que defendía la marca castellana de navarros y aragoneses, fue muy agradecido, y la canción que le hizo empieza pidiendo abundancias para todas sus iguales vecinas de aquellos montes:

Serranillas de Moncayo,
Dios vos dé buen año entero,
pues de muy torpe lacayo
faríades caballero.

Serranilla II

Don Íñigo sigue de frontero en Ágreda. "Partiendo de Conejares" encuentra, "allá suso en la montaña, / çerca de la travessaña, / camino de Trasovares, / (…) / poco más acá de Añón, / riberas d'una fontana", "moça loçana", y la admira ("En toda la Sumontaña, / de Trasmoz a Veratón, / non vi tan gentil serrana."), fijándose en sus vestidos, y la cita. Pero esta otra montesina, mañica, sí protegió su honra con "dardo pedrero", que tenía novio, el vaquero Antón.

Serranilla III

Ahora el marqués hace la cata de sus dominios, y va requebrando a las que cuidan de su ganadería. Aquí miraba su señorío de Buitrago.

Allá a la vegüela
a Mata el Espino,
en esse camino
que va a Loçoyuela,
de guisa la vi
que me fizo gana
la fruta temprana.

Otra vez describe su traje, y la requiebra. La conocía. Era una Illana. No dice si pasó adelante (si pudo tastar "la fruta temprana" de aquella Illana) después de los piropos.

Serranilla IV

Moçuela de Bores,
allá do La Lama,
púsom'en amores.

El marqués echa los tejos a una pastora. Ella, primero, lo aparta, que ya tiene quienes piden sus gracias, dos de los suyos, "pastores" "de Frama". Él, de todos modos, insiste, se hará zagal, si ella se lo pide, y la servirá muy bien, dejándose mandar en todo por ella ("mayores dulçores / será a mí la brama / que oír ruiseñores…"). El "tiempo de la brama" es el del celo de "toros, venados y ciervos" (*AUT*). Don Íñigo y la mozuela de Bores acaban avenidos:

E fueron las flores
de cabe Espinama
los encubridores.

Serranilla V

Menga de Manzanares, la "serrana más bella" de "todos estos pinares" y del "Val de la Gamella", sólo dejaba pasar por su llanada a su prometido, Pascual de Bustares, y empezó enseñándole los dientes al marqués cuando éste, saludando sus canciones, se puso a su servicio, aunque al poco, mirándoselo mejor, quiso "dentro en esta espessura (…) luchar dos pares" con él. Es escaramuza venérea la que dice. Don Íñigo, asustado, se la quitó de encima, y "con muy grand malenconía"…

Arméle tal guadramaña
que cayó con su porfía
çerca d'unos tomellares.

Serranilla VI

Entre Torres y Canena,
açerca des'allozar,
fallé moça de Bedmar,
¡Sant Jullán en buena estrena!

Pellote negro vestía
y lienços blancos tocava,
a fuer del Andaluzía,
e de alcorques se calçava...

Sin embargo, en esta ocasión el marqués tiene su "voluntad agena", y no intentará nada. Solamente la saluda, y le pregunta de dónde viene.

...Díxome que d'un ganado
que'l guardavan en Raçena,
e passava al olivar
por coger e varear
las olivas de Ximena.

Él le ofrece escolta, que había moros en aquellas costas, o montes. Pero ella ya tiene otros ángeles de su guarda, "Miguel de Jamilena / con los de Pegalajar". Y lo despide: "Vos tornad en hora buena."

Serranilla VII

"Faziendo la vía / del Calatraveño / a Santa María," "en la frontera", el caballero perdió "la carrera" y halló una pastora. La vio "tan graçiosa, / que apenas creyera / que fuese vaquera / de la Finojosa". No quiso estar rodeándola mucho, "porque me dexara / en mi libertad". Quiso saber, de todos modos, de dónde era. Ella lo esquivó simpática y helada: no era ella "desseosa / de amar, nin lo espera".

Serranilla VIII

En el camino de Alegría, “entre Gaona y Salvatierra”, vio “moça lepuzcana” “guardando ganado”, “qual tod’onbre la querría, / non vos digo por hermana”. Si hubo algo lo calla. En esta serranilla, que es la última de las ocho que son nada más suyas, describe a la alavesa y luego pasa lista a todas las otras, resumiéndolas, renovando sus alabanzas a “las de Moncayo”, a “la moçuela de Bores”, y a “la moça de Bedmar”.

Serranilla IX

La serranilla novena es un entretenimiento compuesto entre tres poetas señores. La empieza “el comendador de Segura”, Rodrigo Manrique, primer conde de Paredes, sobrino del Marqués, condestable de Castilla y maestre de Santiago. A él le toca describir la topada típica con la serrana, y el primer sabroso diálogo:

De Loçoya a Navafría,
açerca de un colmenar,
topé serrana que amar
tod’ombre codiçia avría.

A la qual desque llegué,
pregunté si era casada.
Respondió: “No, en buena fe,
nin tampoco desposada;
que aun hoy en este día
mi padre lo va fablar,
aquí çerca a un lugar,
con fijo de Johán Garçía.”

La continúa nuestro marqués. Siente celos por aquella serrana cuyo padre ya anda tratando su matrimonio. Le duele

verla “enagenar / en poder de quien mirar / ni tratar non vos sabría”.

Termina la serranilla García de Pedraza. Él se pone de parte del pretendiente ovejero, y se burla de sus dos amigos. Mejor le irá a la muchacha el “solar” del pastor, casarse “con fijo de Mingo Oveja”, que la sangre azul de los cortesanos.

Serranilla X

La décima la comenzó don Íñigo:

Madrugando en Robredillo
por ir buscar un venado,
fallé luego al colladillo
caça, de que fui pagado.

Vio, guardando “muy grand cabaña / de vacas”, “moça fermosa”, y la alabó como la “más graciosa”. No hizo sino eso, nada más. Y dice: si alguna de eso se ensaña, pues “lóela su namorado”.

Le respondió Gómez Carrillo de Acuña, maravillándose de que “este fecho tan poquillo” hubiese agradado tanto a un “galán” tan honrado.

XI. 4. *cantar* y *villancico* que hizo a sus hijas

XI. 4. 1. Introducción

Primero Gómez Manrique repasó las “bondades” y “virtudes” de su tío, poniéndolo de sabio, de fuerte, de justo, de

templado y de "limpia sangre", y luego (es a lo que él iba) alabó su prosa y su poesía. El propósito de su elogio en verso era éste: tenía "cobdiçia" de "haver" las "obras" de su tío, el marqués de Santillana, puestas "en un cançionero". Sería "merçed", "preçiado e rico presente". Don Íñigo se lo otorgó. Después de corresponderle, recomendándolo mucho como caballero y poeta, cumplió, y le enviaba el libro, pidiéndole que lo glosara, comentara y corrigiese.[9] Con el ruego del sobrino y la respuesta del marqués de Santillana, en rima, se abre "el cancionero *Sd*"[10] [11]. Mimaron su hechura.[12] [13]

El cancionero *Sd* debió de cerrarse en 1456. Don Íñigo murió el 25 de mayo de 1458. Ya en el siglo XVI se compuso el cancionero *Ma* (ms. 3.677 de la Biblioteca Nacional de Madrid), algo distinto. Éste empezaba con lo que Argote de Molina, que seguramente lo poseyó, llamó en su *Nobleza de Andaluzía*

[9] El poema de Gómez Manrique, con la contestación del Marqués de Santillana, pueden leerse en Santillana (2003: 600 ss).

[10] Pérez Priego (1983, Tomo I, 46 – 47) adopta, para la designación "de los cancioneros manuscritos e impresos que contienen obras del Marqués de Santillana (…) el sistema de siglas propuesto por Alberto Vàrvaro (…), *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Liguori-Napoli, 1964."

[11] "el manuscrito 2.655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (SA8 en el sistema de catalogación de cancioneros de Brian Dutton, *El cancionero del siglo XV*, Salamanca: Universidad de Salamanca [Biblioteca Española del Siglo XV], 1990-1991), que perteneció al Colegio de Cuenca y pasó, a comienzos del siglo XIX, a la Biblioteca Real de Madrid; allí estuvo hasta 1954, con las sucesivas signaturas VII-Y-4, 2-F-5 y ms. II-747." Kerkhof y Gómez Moreno (2003: 79).

[12] "…ostenta el lema del marqués <<Dios e vos>> y es una muy cuidada copia, que Amador de los Ríos describió en los siguientes términos: 'Está escrito en papel y vitela con sumo esmero; hállase exornado de ricas y vistosas iniciales de colores, con las armas, mote y divisa del autor, y muestra en frecuentes correcciones interlineares que, o hubo de cotejarse después de escrito con un original seguro, o corregirse por mano inteligente y conocedora de las obras en él contenidas' (*Obras de don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*, Madrid, 1852, p. CLIX)." Pérez Priego (1983: 6, nota 10).

[13] "Se trata de un auténtico *codex optimus* emanado del escritorio del Marqués, una copia de lujo, en pergamino y papel, que porta las armas de don Íñigo, con su lema y divisa." Kerkhof y Gómez Moreno (2003: 79).

(1588) "excelente discurso de la antigüedad de la Poesía" (el famoso *Prohemio e carta al Condestable de Portugal*), ordenaba los textos con un criterio diferente y llegó a incluir poemas posteriores a esa fecha. Ambos eran "descendientes de un antígrafo común –aquel supuesto cancionero de escritorio--" (Pérez Priego, 1983: 6 – 7).

Pues en uno y en otro faltan, además de algunas otras piezas menores, así el "cantar" como el villancico que el marqués de Santillana hizo a sus hijas (Pérez Priego, 1983: 7 – 8 y 8, nota 15). Eso quiere decir que, como no los quitasen quienes lo copiaron, don Íñigo López de Mendoza no les hizo sitio en aquel cancionero que preparó con tanta curiosidad. Parece extraño, ya que los dedicaba a sus hijas, y hubo de tenerles singular cariño. ¿Cuánto importa el no venir ninguna de las dos piezas en su cancionero? ¿Es que se ruborizaba mostrándolas? ¿Las consideraría demasiado personales, íntimas?

Muy cerca de las *serranas*, muy próximas a ellas, están el el *"cantar que fizo el marqués de Santillana a sus fijas loando la su fermosura"* y el *"villancico que hizo el marqués a tres hijas suyas"*[14]. Los editores suelen poner el uno y el otro a continuación de sus *serranillas*, y hacen bien, que pegan tanto por su asunto como por su forma.

XI. 4. 2. "Cantar que fizo el Marqués de Santillana a sus fijas loando su fermosura"[15]

El <<cantar que fizo el Marqués de Santillana a sus fijas loando su fermosura>>[16] se conserva nada más en el *Cancionero*

[14] Sigo los textos de Santillana (2003).
[15] Así reza la rúbrica del manuscrito.
[16] Utilizo la edición de Kerkhof y Gómez Moreno, quienes (2003: 101, nota introductoria al poema) afirman seguir "la edición de Menéndez Pidal ["Poesías inéditas del Marqués de Santillana" [1908], recogido en *Poesías árabe y poesía europea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1941, pp. 107-118], cotejada con la de Pérez Priego ["Composiciones inéditas del Marqués de Santillana", *Anuario de Estudios Filológicos*, 3 (1980), pp. 129-140]."

del Marqués de Santillana[17] de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (1865).

El poema consta de tres tiempos. En el primero el Marqués halla a las dos serranas. En el segundo las mira (las admira) muy despacio. En el tercero se saludan.

Va la ocasión, el pie o principio:

"Dos[18] *serranas he trobado*
a pie de áspera montaña…"

En el "cantar" llama enseguida a sus hijas serranas, y se las encuentra donde toca, según ordena la especie española, tremenda, del género que arranca con el arcipreste de Hita, "a pie de áspera montaña".

Sin embargo, inmediatamente se contradice:

"…segund es su gesto e maña
non vezadas de ganado."

El gesto puede ser "el rostro y semblante de cualquiera persona" y "significa asímismo semejanza, apariencia y parecer

[17] *SA1* en el sistema de catalogación de cancioneros de Brian Dutton, *El cancionero del siglo XV*, Salamanca, Universidad de Salamanca [Biblioteca Española del Siglo XV], 1990-1991. *Sa 63v-64v* según el sistema de siglas propuesto por Alberto Vàrvaro, *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Liguori-Napoli, 1964. Por primera vez lo dio a conocer R. Menéndez Pidal, <<A propósito de *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, por Mario Schiff>>, *Bhi*, IX-X, 1907-1908, pp. 497-411 [*sic*]; luego en <<Poesías inéditas del Marqués de Santillana>> [1908], recogido en *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, [Espasa-Calpe], 1941, pp. 107-118." Pérez Priego (1983: 84, nota introductoria al poema).

[18] "Tres hijas legítimas tuvo el Marqués: doña Leonor, casada en 1430, a los once años de edad; y doña Mencía y doña María, que aún no habían nacido en 1428 (…). Con toda probabilidad, estas dos últimas son las 'no avezadas serranas' que aquí celebra el poeta, y que aún eran doncellas, como indica el v. 12." Pérez Priego (1983: 84, nota 1. Lapesa (1957: 63 y nota) fecha el poema hacia 1444 o 1445.

a la vista" (*AUT*). La maña vale "habilidad, artificio y destreza para hacer alguna cosa. Díjose así del nombre Mano" (*AUT*). Estas dos que parecían serranas no tienen el gesto y la maña propias de esa condición, se ve que no están hechas ni acostumbradas al pastoreo.

El desarrollo empieza describiendo cómo llevan peinados y tocados sus cabellos, con gran riqueza, y dice sus pendientes de oro. Desde luego, tienen muy poco de rústicas montesas, está claro que son "doncellas de estado".

De esfilas[19] *trahen los velos*
e de oro las crespinas,
senbradas de perlas finas,
que le aprietan los cabellos;
ruvios, largos, primos, bellos,
e las trunfas bien posadas,
amas de oro arracadas,
segund donzellas d'estado.

En la siguiente estrofa hace el busto de sus hijas. Las pinta perfectas, bellísimas, en todo conforme exigía el canon de la hermosura, pero también a su grado, a su gusto.

Fruentes claras e luzientes,
las çejas en arco alçadas,
las nariçes afiladas,
chica boca e blancos dientes,
ojos prietos e rïentes,
las mexillas commo rosas,
gargantas maravillosas,
altas, lindas al mi grado.

A continuación se detiene, morosamente (no quisiera, parece, irse de ellos), en los senos, que compara con manzanas del Edén, de las falsas serranas, sus hijas, y pasa deprisa (pero elogíandola) por su cintura:

[19] Kerkhof y Gómez Moreno corrigen las "espinas" del manuscrito que mantienen los demás editores.

Carmiso blanco e liso
cada qual en los sus pechos,
porque Dios todos sus fechos
dexó, quando fer las quiso;
dos pumas de paraíso
las [sus] tetas igualadas,
en la su çinta delgadas
con aseo adonado.

Ahora, a las manos, exquisitamente vestidas:

Blancas manos e pulidas,
e los dedos no espigados,
a las juntas no afeados,
uñas de argén guarnidas;
rubíes e margaridas,
çafires e diamantes,
axorcas ricas, sonantes,
todas de oro labrado.

Después, el traje. Todo les asienta bien, y concuerda con "sus guisas", quiere decir, con su "calidad y estado" (*AUT*).

Ropas trahen a sus guisas
todas fendidas por rayas,
do les paresçen sus sayas
forradas en peñas grisas;
sus ropas bien asentadas,
de azeituní, quartonadas
de filo de oro brocado.

Las vio sentadas en sus alfombras, y con sus perrillos en sus faldas, añadiéndoles distinción:

Yo las vi, si Dios me vala,
posadas en sus tapetes,
en sus faldas los blanchetes,
que demuestran mayor gala.

Como en un sueño confuso, las serranas del primer verso se han transformado en altísimas dueñas, y se arrodilla humildemente ante ellas, cosa que no le consienten, haciendo que se levante en seguida, que son ellas muy mesuradas (modestas, graves, circunspectas) y él es su padre.

Los finojos he fincado,
segund es acostumbrado
a dueñas de grand altura:
ellas, por la su mesura,
en los pies m'an levantado.

XI. 4. 3. "Villancico hecho por el Marqués de Santillana a unas tres hijas suyas"

Seis lugares han guardado este poema. El *Cancionero de Palacio* lo trae como "*otro dezir de Suero de Ribera*". El *Pequeño Cancionero* o *Cancionerillo* o *Cancionero del Marqués de la Romana* lo copia así: "Avía en el mismo Cançionero *éstas de Suero de Ribera*". En el *Espejo de Enamorados* de la Biblioteca Nacional de Lisboa pone: "Aquí comiençan muchas maneras de romances con sus glosas e canciones e villancicos y motes…Nuevamente recopiladas y corregidas. Y estas primeras son *un villancico que hizo el Marqués de Santillana a tres hijas suyas*". El mismo "*Villancico hecho por el Marqués de Santillana a unas tres hijas suyas*" viene en dos pliegos sueltos. Por último, en el *Espejo de enamorados* de Barcelona puede leerse: "Aquí comiençan las obras del presente Cancionero: y *aquestas coplas primeras hizo el Marqués de santillana a unas damas*".[20]

[20] "Se ha conservado en *Sc* 31v-32v [Salamanca, Biblioteca Universitaria, 2653. <<Cancionero de Palacio>>. Editado por Francisca Vendrell de Millás, *El Cancionero de Palacio (Manuscrito n. 594)*, Barcelona, C.S.I.C., 1945] (<<Otro dezir de Suero de Ribera>>), *Md* 7r-7v [Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3788. <<Pequeño Cancionero>> o <<Cancionero del Marqués de la

Las versiones de los dos textos atribuidos a Suero de Ribera "son idénticas, a excepción de sendas variantes en las últimas cancioncillas"; las de los *Espejos* y los pliegos, que se dicen de Íñigo López de Mendoza, "aunque no iguales, son muy afines y coinciden en muchas divergencias importantes respecto a [las otras] (Lapesa, 1957: 322)."

¿Hubo dos fuentes, una de la que manaría el "villancico" que escribió don Íñigo López de Mendoza y otra que sería la madre del "dezir" de Suero de Ribera? ¿O hubo un solo texto original, y la versión que los impresores clasificaron como obra del Marqués de Santillana reescribía la "más antigua", la "primera" (Elia, 2002: 38), que los copistas atribuyeron a Suero de Ribera?[21]

Romana>>. Descripción e índice de José María Azáceta, <<El *Pequeño Cancionero*>>, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VII, 1, Madrid, 1957, pp. 83-112] (<<Avía en el mismo cançionero éstas de Suero de Ribera>>), *Esp* [<<Espejo de Enamorados. Guirnalda esmaltada de galanes y eloquentes dezires de diuersos autores>>, s.1., s.a. Ed. y estudio de Antonio Rodríguez-Moñino, Valencia, Castalia, 1951, pp. 61-62 (<<Aquí comiençan muchas maneras de romances con sus glosas, canciones, villancicos…Nuevamente recopiladas y corregidas. Y estas primeras son un villancico que hizo el Marqués de Santillana a tres hijas suyas>>)]. También se encuentra en un pliego suelto de la Biblioteca de la Universidad de Praga (s.1., s.a., siglo XVI) [ed. *Colección Joyas Bibliográficas*, VII-VIII, Madrid, 1960, 1, pp. 161-168 (<<Villancico hecho por el Marqués de Santillana a unas tres hijas suyas>>)]. Antonio Rodríguez-Moñino da también noticia de otro pliego suelto de hacia 1511-1515, *Romance de vn desafio q se hi- / zo en paris de los caualleros prin- / cipales de la tabla redonda…*, que contiene también el <<Villancico hecho por el Marqués de Santillana a unas tres hijas suyas>> (*Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos*, Madrid, 1970, núm. 1040)." Pérez Priego (1983: 87 – 88, en la nota introductoria al "Villancico…") La noticia del texto del *Espejo de enamorados* de Barcelona la da Simón Díaz 2824-2825, *Espejo de enamorados. Cancionero nueuo de romanças glosados: por muy gentil estilo* […], impreso en Barcelona. Cfr. *Seis pliegos sueltos barceloneses desconocidos c. 1540*, edición facsímil de Pedro Cátedra, Madrid, El Crotalón, 1983. En Elia (2002: 39, nota 47).

[21] Mientras que para Lapesa (1957: 322) "indudablemente [las versiones "firmadas" por uno y otro] proceden de las fuentes respectivas, hoy ignoradas…", Elia (2002: 39 – 41) opina lo siguiente: "Según nuestro parecer, las variantes que caracterizan la tradición impresa respecto a la

La paternidad del poema, en todo caso, continúa siendo dudosa.[22]

Varios *problemas*, por lo tanto, interesantes. Si lo tratamos aquí, si toca mucho en esto, es porque el *Espejo de enamorados* lisboeta y dos pliegos sueltos dicen que este "villancico" lo "hizo el Marqués de Santillana *a (unas) tres hijas suyas*". Ahora bien, el otro *Espejo de enamorados*, el de Barcelona, dice sólo que aquellas "coplas" las "hizo el Marqués de Santillana *a unas damas*". ¿Hay en esto descuido o censura? Por otro lado, puede que sea normal preferir dar al Marqués de Santillana, en vez de a Suero de Ribera, el poema, pero ya es más raro decir que se lo escribió a sus tres hijas. Y que acertase el número (pero en el poema salen tres damas…). A no ser que conociera, quien lo hiciese, el otro "cantar" (la *serrana*) que también hizo a sus hijas, y lo titulase así por su semejanza con aquél.

Sigo, como Pérez Priego o Kekhof y Gómez Moreno, el texto del *Espejo de Enamorados*. Y, para compararla con la versión mejor de las que atribuyen a Suero de Ribera, la del *Pequeño Cancionero* (en Elia: 2002: 38 – 41 y 100 – 101).

El villancico, villancejo o villancete es lo mismo que villanesca, en latín "*festivum carmen*, *cantilena*" (*AUT*).

---

manuscrita no pueden ser clasificadas entre los errores típicos de la transmisión, como si fueran errores involuntarios cometidos por los copistas. Todas las innovaciones comunes a los cuatro pliegos sueltos, que se remontan a un mismo autógrafo, se deben a un refundidor que varió conscientemente la lección de su modelo, aquélla atribuida a Suero de Ribera. No excluiríamos la posibilidad de que pudiera tratarse del erudito que preparó el texto para la primera impresión, que sirvió de texto base para las demás. (…) A la vista de la *varia lectio*, se puede resumir que MN15 conserva el texto poético de Suero de Ribera más antiguo y más correcto respecto al del *Cancionero de Palacio*. Además, dadas las innovaciones que los caracterizan, la familia de los pliegos sueltos deberían transmitir una refundición atribuida por los impresores a Santillana."

[22] Sobre la cuestión de la autoría ver Pérez Priego (1983: 87 – 88, nota introductoria al "Villancico…"), y Kerkhof y Gómez Moreno (2003: 27-28).

"Villanescas [son] las canciones que suelen cantar los villanos cuando están en solaz. Pero los cortesanos, remedándolos, han compuesto a este modo y mensura cantarcillos alegres" (COV). Éste de don Íñigo López de Mendoza es de éstos, y no de los navideños ni de los del Corpus. Es además, como el cantar que lo acompaña, lúdico, juega con ellos con sus hijas, les hace un divertido y tierno guiño. A ellas se los "hizo", se los compuso, de ellas (con ellas) tratan.

El marqués, ocioso, ve a "tres damas fermosas" (así se lee en el *Espejo…*, pero los otros dos cancioneros dicen "donzellas"[23]), "tres gentiles damas", tres "señoras d'estado", en un lugar ameno, "por una gentil floresta / de lindas flores e rosas". Ya no son, entonces, propiamente, serranas, y ni siquiera fingen serlo. Si son dueñas o doncellas no importa mucho en amor cortés. Tampoco se le daba mucho a don Quijote: "Le parecieron dos hermosas doncellas, o dos graciosas damas, que delante de la puerta del castillo se estaban solazando…" (I, 2) Son mujeres nobles en su recreo.

Las tres *"de amores han requesta"*. Requerir es "intimar, advertir, avisar…" (COV). "Requerir de amores [significa] intimar a la dama el galán una y muchas veces su pasión y el amor que la [*sic*] tiene" (COV). Reqüesta, o recuesta, "vale demanda o petición (…) y de allí reqüestar, y recuestar de amores" (*AUT*). "Reqüestar. Metafóricamente vale acariciar, atraher con el halago, u dulzura de amante" (*AUT*). Vienen entonces las tres con demanda o petición a don Amor, o contra don Amor.

"Yo, con voluntad muy presta,
me llegué a conoscellas…"

[23] "De las tres hijas del Marqués, doña Leonor estaba desposada desde 1433, fecha en que las otras dos, doña Mencí y doña María, no tenían aún cinco años; es por lo que el poema hubo de redactarse bastante después de 1433, cuando ya no era posible llamar a las tres hijas *donzellas*." Pérez Priego (1983: 89, nota al verso 3 del villancico).

Se acercó a ellas con "voluntad" ("potencia ciega" que a veces inclina contra aquello a lo que la ley de Dios obliga: COV) "muy presta" (presto significa "pronto, diligente, liberal y ligero en la execución de alguna cosa": *AUT*) para conocerlas, o sea, para verlas mejor y aprender de sus cosas (pero "conocer vale también tener acto carnal": *AUT*).

Primero las espía, oculto:

"Por mirar su fermosura
d'estas tres gentiles damas
yo cobríme con las ramas,
metíme so la verdura."

Y escucha, desde su escondite, sus "reqüestas" de amor. Son letras menos honestas de lo que su padre dice, que toman prestadas de la lírica tradicional, popular.

"La una d'ellas" se queja de estar demasiado vigilada (y a amor le cuesta entrar):

Aguardan a mí:
nunca tales guardas vi.

La segunda no consigue dormirse pues, enamorada, echa de menos al amigo.

"La otra, con gran tristura,
començó de suspirar
e dezir este cantar
con muy honesta mesura:

La niña que los amores ha,
sola ¿cómo dormirá?"

La tercera, enfadada, entona:

Dexaldo al villano pene:
véngueme Dios d'ele.

Él, viéndolas así, reblandecidas por el amor, salió "desconsolado, / como hombre sin abrigo". Busca, parece, el caballero, en las tres señoras "descanso y contento" (*AUT*) y calorcillo. Muy al revés (y ésta es la única diferencia significativa en las versiones atribuidas a Suero de Ribera), *"sosegado"*, asoma en el *Cancionerillo*.

"Ellas dixeron: "Amigo,
non sois vos el que buscamos,
mas cantad, pues que cantamos."
Dixe este cantar antiguo:

"Sospirando iva la niña
e non por mí,
que yo bien ge lo entendí."

Tocadas por Amor, sus hijas se han vuelto extrañas, no las reconoce, son, sobre todo y simplemente, mujeres en celo. Pero ellas buscan a otro, que no sea su padre, suspiran, sí, pero (ya) no por él. El padre, despechado, escoge para terminar una cancioncilla melancólica, pues ha perdido para siempre a sus hijas.

XII. La solución cómica

XII. 1. Introducción

XII. 1. 1. El «galán, dama y viejo»

En dos loas que entretuvieron su viaje más o menos fabuloso, y transtextual, Agustín de Rojas dio la clave de nuestra comedia. Otra vez uso la clave como metáfora múltiple: la llave que la abre, la piedra que cierra su bóveda, su esencia.

En una (y es la primera que le oyó su compañero Ríos en Granada) Rojas quiso «alabar / el uso de la comedia» (I: 147), y rimando su historia universal llegó a la particular nuestra, y mencionó a Juan de la Encina y a Lope de Rueda, y las «farsas de pastores», y dijo el principio de las comedias modernas españolas, y su hueso, con la médula:

> --Y, en efecto, poco a poco
> barbas y pellicos dejan,
> y empiezan a introducir
> amores en las comedias,
> en las cuales *ya había dama,*
> *y un padre que [a] aquesta cela*;
> había galán desdeñado
> y otro que querido era;
> *un viejo que reprendía*,
> un bobo que los acecha,
> un vecino que los casa,
> y otro que ordena las fiestas.
> *Ya había saco de padre,*
> *había barba* y cabellera,
> un vestido de mujer,
> porque entonces no lo eran
> sino niños…
>
> (I: 151 – 152)

El *saco* y la *barba* fueron los atributos del *padre*, los signos de su *parte*. La celosa y reñidora guarda de su hija, las máquinas con que la muchacha burlaba al viejo, y los dos galanes que se la disputaban bastaban para componer la comedia.

Más adelante Rojas y Mariquita recitaban la loa de la tienda de mercería que puso el autor <<cuando quitaron la comedia>> (II: 192). La actriz presumía (II: 198):

--Sepa que yo puedo hacer,
mientras de aquesta edad gozo,
el ángel, el niño, el mozo,
el galán y *la mujer*,
y *el viejo*, que *para hacerlo*,
y otras figuras que haré,
una *barba* me pondré,
y ansí habré de parecerlo.

Con aquello incorporaba "a tipos marcados por una caracterización prototípica en el teatro áureo" (Rodríguez Cuadros, 1998: 627). Y cumplió, representando de ángel, de dama, de galán, de rufián…

--Óigame, por vida mía,
¿qué falta más?
-- Falta *el viejo*.
--Déme *una barba*.
-- Aquí está,
que para mí la guardé.
--Enseñe y me la pondré;
¿está buena?
-- Buena está.

Luego, poniéndose y quitándose la barba, María representó, ella sola, una brevísima comedia que abreviaría todas (pero exagero) las comedias del mundo:

(Pónese la barba y representa de viejo.)

--*Hija* enemiga de honra,
de aquestos caducos días,
muévante ya mis porfías,
pues no te ablanda mi honra.
(De dama.)
Señor padre, no me afrente
con tan extraño rigor,
que siento más su dolor
que no él mis desdichas siente.
(De galán.)
Vuesa merced no me culpe,
que si a su hija he servido,
es para ser su marido,
y esto sólo me disculpe.
--*Epílogo bueno*, a fe.
--Ve aquí *el galán, dama y viejo*. (200 – 201)

Otra vez <<el galán, dama y viejo>> forman la trinidad cómica, tres *personas* distintas en un solo ser verdadero (y fantástico, y fantástico). A la *hija* la ha movido con más fuerza Amor que la *honra* que su padre depositaba en ella. El *viejo* sólo cesa en sus <<porfías>> y <<extraño rigor>>, que amagan la tragedia, tras la compasión de la niña (ya que no su arrepentimiento) y la restauración de su nombre y apellido con el asegurado matrimonio: habrá, entonces, final feliz, <<epílogo bueno>>.

XII. 1. 2. La historia (el *caso*) de *una* familia de *máscaras*

Alexander A. Parker (1983: 259 - 261) explica que el "drama español del Siglo de Oro" está estructurado jerárquicamente, de modo que "el desarrollo de los personajes" está subordinado a la "acción cabal", a la "trama"; ésta, a su vez, sirve al "tema", el cual, en fin, persigue "un propósito moral a través del principio de la justicia poética". El dramaturgo, por lo tanto, sólo esboza los personajes (el *viejo*, la *dama*, el *galán*), dejándolos reducidos (en el sentido alquímico) a poco más que

máscaras. Perdemos con eso mucho: echamos de menos a Polonio, a Hamlet, a Ofelia, a Lear y Cordelia… Algo ganamos: Pedro Crespo, el alcalde de Zalamea, vale por cualquier *padre*, la Belisa opilada de *El acero de Madrid* hace a todas las *hijas*, don Juan Tenorio al *galán* tramposo que los hombres, de pollos, han sido o han soñado ser. El *padre*, la *hija*, el *joker*: desde su perfección esquemática los tres *tipos* llamaron a Henry W. Sullivan[1] a elaborar "una *poética psicoanalítica de la comedia*", entendiendo ésta "como tragicomedia en cuanto lugar de *una dialectica entre el argumento 'cómico' del deseo y el argumento 'trágico' de la ley*" (Vitse, 2003: 747). El deseo es, claro, el de la hija; la ley, por supuesto, es la del Padre. Una vez convertido "el mundo del hombre en *drama*" los comediógrafos áureos pudieron "transformar todas las historias –todas las aventuras de los hombres y todos los eventos del mundo—en 'historias de familia', más precisamente en la historia variopinta de *una* familia" (Vitse, 2003: 744 [las cursivas, aquí, son suyas]).

XII. 1. 3. Espejos

Hurgo en el *Tesoro…* de Covarrubias y saco la comedia.

> Es cierta especie de *fábula*, en la cual *se nos representa como en un espejo*, el trato y la vida de la gente ciudadana y popular; así como en la tragedia las costumbres y manera de vivir de los príncipes y grandes señores, sus buenas fortunas y sus casos desastrados, y a vezes se introducen en ella las personas de los dioses.

Y hay una "*nueva*", continúa, donde…

> …con *fingidos* argumentos y marañas nos *dibujan* el trato y condiciones de hombres viejos, mozos, de todos estados, mujeres honradas y matronas, viejas

[1] Henry W. Sullivan, <<Ley, deseo y la acción desdoblada: hacia una poética psicoanalítica de la comedia>>, *Actas X Congreso AIH*, 1992, II, pp. 1121 – 1127.

> cautelosas, mozas, unas que engañan y otras que son engañadas. En fin *un retrato de todo lo que pasa en el mundo*.

He ahí, en fin, la naturaleza doble, paradójica, del teatro: repite exactamente la realidad, pero lo hace mediante simulaciones y ficciones artificiosas. "Concebido como un enciclopédico *speculum vitae*, como una *repraesentatio totius naturae*", aspira a fundar "una *Comoedia-Summa*" (Vitse, 2003: 737). En verso ya lo había dicho Lope de Vega, en su *Arte Nuevo de hacer comedias* (1007), de 1609:

> "Ya tiene la comedia verdadera
> su fin propuesto, como todo género
> de poema o poesía, y éste ha sido
> *imitar las acciones de los hombres*
> *y pintar de aquel siglo las costumbres*."

No obstante, más abajo (1010) el Fénix corrige su manifiesto naturalista, adoptando la preceptiva neoaristotélica: "Guárdense de imposibles, porque es máxima / *que sólo ha de imitar lo verosímil*." Y es que de lo real, de lo verdadero, se ocupa otra disciplina. Francisco de Bances Candamo, en su *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos* (35) (1689 – 1690), subraya que "*la poesía enmienda a la historia*, porque ésta pinta los sucesos como son, pero aquélla los pone como debían ser". Lo mismo pensaba Jusepe Antonio González de Salas (1633):

> Porque lo que los diferencia [a Heródoto y Homero] es que el historiador cuenta las acciones como sucedieron, y el poeta las representa y imita como era verisímil o necesario se obrasen mejor para que sirvan así de ejemplo y enseñanza a los hombres.[2]

Así pues, el teatro no *re-presenta* el mundo con fidelidad absoluta. De hecho, aguan su realismo no sólo la verosimilitud

[2] Citado por Vitse (2003: 733). En Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática*, 1972: 257.

(su apuntar hacia lo posible), sino también, y sobre todo, el decoro (su mostrar lo que debe ser, su esconder lo que podría intranquilizarnos), de forma que esa "vocación universal" (Vitse, 2003: 737) de las comedias de copiar el universo no es neutral. Así, Francisco Cascales les asigna una función reformadora, moral:

> nos descubren las rayas de la naturaleza humana, y nos avisan del mal y del buen suceso que nos aguarda, y nos traen a la memoria los varios acontecimientos de la vida, y de ellos nos hacen un *mapa universal*, donde cada uno conoce y ve como en un espejo sus costumbres, por las del otro que allí se representa, y aprende aquello que le ha de ser de provecho, y abomina aquello que le ha de ser dañoso y veneno mortal si lo toma y sigue, por el fin y paradero en que el otro vino a dar. (…) [Son] espejo de todas las edades, de todas las costumbres, de todas las naciones y de todos los estados (…) [un] entretenimiento no sólo lícito, sino necesario a la conservación de la república y el reino.[3]

Vitse (2003: 738) pone esto en cuestión: juzga que es arrogancia del teatro áureo su pretensión de trazar un "*mapa universal*", de constituirse en "espejo del mundo". En su opinión, "será primordialmente espejo del mundo contemporáneo, espejo de las costumbres *(speculum consuetudinis)* del siglo presente", y un espejo, por otra parte, falsificador y mágico, que en el proceso de su traducción de la realidad la (re)inventa.

Son, por todo ello, las *comedias* (lleva aquí la voz las ropas anchas que gastaba en aquellos años) *a la vez hijas y madres de su tiempo*. Tanto sus defensores como sus enemigos conocían el poder tremendo del teatro, y supieron que es arte que *corrige* el mundo, mejorándolo o estropeándolo, que

[3] <<Al Apolo de España, Lope de Vega Carpio. En defensa de las comedias y representación de ellas>> (p. 57), *Cartas filológicas*, ed. Justo García Soriano, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, II, pp. 38 – 70. En Vitse (2003: 725 – 726).

salimos de los corrales cambiados (según quién diga, purificados, más próximos a Dios o a nosotros mismos, o perdidos, extrañados del cielo).

Cuando *representó* lo que había entre el padre y su hija, y lo hizo tan a menudo que, si faltasen sus *partes*, se derrumbarían la mayoría de las comedias, el dramaturgo ¿qué trasladaba al escenario? ¿Eran así, en el *mundo*, en el *siglo*, los *padres* y sus *hijas*? ¿O eran sus obras viento, espejos de nada, ejemplos fabricados para que, mirándose en ellos, el padre y la hija de los corrales aprendiesen qué tenían ordenado hacer, qué no podían? Lo uno y lo otro, lo uno y lo otro. El teatro subió a las tablas a aquellas tres *personas*, <<viejo, dama y galán>>, que eran emanaciones maravillosas de los de carne y hueso y al mismo tiempo los engendraban.

XII. 1. 4. ¿Qué padre, qué hija?

El teatro barroco, ¿estuvo al servicio de la monarquía absoluta, o la minaba[4]? ¿Fue espejo indiferente, *oficina* del

[4] "Si nuestro teatro barroco constituye básicamente un domesticado organismo de domesticación colectiva [como propugnan J. A. Maravall y otros], ¿cómo se explica que su licitud se encuentre constantemente en entredicho, que su práctica se vea una y otra vez sometida a 'reformaciones', controles y limitaciones de toda índole, que su misma continuidad resulte amenazada e interrumpida reiteradamente? Porque esto es algo también incuestionable en cualquier análisis objetivo de la escena española durante su período áureo: los anatemas eclesiásticos, las restricciones legislativas, la censura policial e incluso las prohibiciones locales o nacionales acompañan el desarrollo del teatro desde los primeros tiempos de Lope de Vega hasta los últimos años de Calderón, y aún antes y después. ¿Son compatibles tales indicios de peligrosidad social, tantas prevenciones y condenas, con la finalidad conservadora, inmovilista, paralizadora que se atribuye al arte dramático del XVII? ¿Podemos considerar suficiente una interpretación que minimiza la hostilidad de la Iglesia y los recelos del estado, patentes a tantos niveles y de modo tan pertinaz?" (Sanchis Sinesterra, 1981: 102 – 103. Citado en García Berrio, 1981: 278) Más bien, piensa Sanchis Sinesterra, puede verse en el teatro clásico español "la imagen de una práctica artística en gran medida marginal –liminal, dirían los antropólogos—que se instala en los intersticios de un orden religioso y político tendente a la rigidez y al inmovilismo, que subvierte discreta o descaradamente sus cimientos, que

pecado, o agente catártico, purgativo? Su fuerza, ¿reformaba a los espectadores, o los corrompía? Si fuera verdad que la cultura barroca "ejercía una función de apoderamiento y dirección de las masas" (Maravall, 1980: 434), y puesto que el teatro era su "aparato ideológico" (por utilizar la terminología althusseriana) más eficaz, los padres y las hijas que pisan los tablados darían la ley, "regla y medida de lo que se puede y no se puede hacer" (*AUT*), que el Estado quiere que rija la conducta de los espectadores. Ahora, de ser así, ¿cómo es que se salen con la suya tantas de esas hijas ingobernables, desobligadas, ventaneras y correcalles, liantas, que escogen amigo a su albedrío, muy en contra de lo que sus padres les mandaban? ¿Y por qué nos resultan, encima, simpáticas? Es raro que pierdan, que sean castigadas, que tengan mal paradero...Aun en el peor de los casos, cuando las inocentonas se dejan desgraciar por algún *capitano*, entran al final a remediarlas sus padres (o quien haga sus veces), sacando a la vergüenza a su ofensor y desposándolas mejor (con un vecino bueno o, si no se encuentra, con Jesús). Más bien parecen estar escritas, ya que no por mujeres (que algunas también), sí para ellas (Wardropper, 1978: 234), pues constantemente advierten al padre que, cuando haga prospección de yernos, no mire dineros ni perejiles, y atienda primero a la felicidad (que va con el gusto) de su hija.

XII. 1. 5. Partes

El concepto de *parte*, que es la piedra fundamental de este trabajo, está tomado del teatro. En España el teatro, desde que empezó a gatear (con sus "primitivos") y, sobre todo, en su vigorosa juventud y en su rodada madurez, *dijo* e *hizo* las *partes* de nuestros padres y de nuestras hijas con una fuerza y un éxito que no tuvieron las demás formas literarias. Ello fue así porque el teatro se recibe con todos los sentidos. También

---

cuestiona sus principios fundamentales, que burla sus sistemas de control y se burla de sus dispositivos punitivos, que sobrevive, en fin –'hidra de siete abominables cabezas'--, a sus tentativas de aniquilación y renace una y otra ez, extendiéndose y propagándose como el fuego" (Sanchis Sinesterra, 1981: 105. Citado en García Berrio, 1981: 278).

porque era, además de arte, oficio, industria. También, porque era una fiesta, y una misa alegre.

Representó las *partes* del padre y de la hija el teatro español desde su cuna. Lo hizo en géneros *mayores* y *menores*, en las comedias *antiguas* y en las *nuevas* (aquellos *mistos poemas*), en palaciegas y villanas, mágicas y milagrosas, *de capa y espada* y *de cuerpo* o *fábrica*, *a noticia* y *a fantasía*, en pobres teatrillos portátiles, en corrales y en elegantes salones, llenando el Siglo de Oro y su fecundo prólogo. Claro está que no traen el tema (porque no cabe en ellos, ni pega) los autos (uno, que veremos, sí), como tampoco torneos o máscaras, o las tragedias de Jerónimo Bermúdez, Rey de Artieda y demás, que prefieren estudiar "casos" anormales sacados del mundo clásico o de la historia, o la *comedia de tramoyas*, favorita de cierto Barroco... Es interesante apuntar que la mayor parte de estas manifestaciones van ligadas a alguna fiesta religiosa, a los colegios o a la Corte. Y es que el teatro que saca a su palestra las cosas del padre y de la hija es el de corral, donde se daba lo que J. A. Maravall (1980) llama "promiscuidad estamental": allí, sobre el escenario, convergían las miradas de los mosqueteros, de las mujeres de la cazuela, o de los grandes que disimulaban sus groseras aficiones detrás de las celosías de sus aposentos.

XII. 1. 6. El *barba*

El título de la *Comedia intitulada Tesorina* (1528), de Jaime de Huete, dice su "materia": "es unos amores de un penado por una señora". A "*Timbreo*, padre de Lucinda", lo pone allí nada más entre las "otras personas *adherentes*". Pero ningún *padre* es mero pegote: si él faltara, no habría comedia. En el "costal" literal o metafórico del autor de comedias tienen que venir las "barbas" que dieron nombre teatral a su *parte* de *barba*.

XII. 1. 7. ¿Es *hijo* o *hija*?

En el *Auto llamado Clarindo* (II, I, 981 – 995) los *padres-de-las-novias* discurren sobre lo que significa engendrar varón (adelantándose a Freud) o hembra (repitiendo al común, y a los antiguos):

--Deseamos,
éstos que hazienda ganamos,
hijos por nuestra suerte;
ellos, si bien lo miramos,
nos desean ver la muerte.
--Las hijas son
para más *condenación*
de algunos que, por casallas,
vienen a gran *perdición*,
en pago de bien honrallas.
--Son brasa
con que *se quema la casa*,
acarrean mil ultrajes,
por ser hechas de vil masa,
dan menguas de sus linajes.

Tu hijo te desea muerto, para ocupar tu lugar, calzarse tus zapatos, esgrimir tu porra. Pues peor es tu hija, que te estropeará simbólicamente, enlodando tu apellido. Por ella te condenarás, te perderás, se incendiará tu casa, encogerá tu estirpe.

XII. 1. 8. La maraña

La maraña es el argumento, la parte narrable, la trama, el asunto de una *historia*. "Se llama en las Comedias y fábulas, el lance enredoso e intrincado, de que parece muy dificultoso poder salir" (*AUT*).

En los umbrales del laberinto el *padre* mira a su *hija* quinceañera y no sabe qué hacerse, ni qué hacer con ella. Le pone policías, o la encierra, para conservarla perfecta mientras negocia (casi siempre ratonil, y bruto) su matrimonio. Entra entonces el *galán* e inicia la seducción de la *dama*. Ésta, al

principio, lo rechaza: no quiere ofender a su padre, ni *perderse* (para el mundo y para el cielo) ella. Pronto la gana Amor, y "opilada de deseos" fabrica la tramoya de su fuga. Ahora, en el centro del dédalo, *a-mazed*, el *padre* se queja, que le han quitado el *nombre*, y ya no valdrá, y acusa a su hija primero e inmediatamente después escupe a todas sus hermanas. Regresan ahí los huidos, casados, y como suplicantes, y el *Viejo*, con tal de evitar la publicación de su deshonra, se encoge de hombros y da su *vale*, si no su bendición, a los novios, y habrá, saliendo ya de aquel castillo enmarañado, fiesta.

XII. 1. 8. a. Cuidados del *padre*

Llega la niña a "su punto y madurez", está ya sazonada para cogerla (la palabra *sazón* "viene del latino *satio*, que significa la sazón del campo para la sementera" [*AUT*]), y su padre se angustia. En el <<Introito>> de la *Filomena* dice el "Autor":

> ...bien creo que se holgarán
> de la oír,
> porque en ella hay qué reír
> *y passos para avisar*
> *cómo tienen de regir*
> *sus hijas y governar.*

Y, después de dar el <<argumento>>, añade:

> Por tanto avísoles yo
> dén enmienda
> en *ponelles freno y rienda*
> *a las que no son casadas*,
> que por ir desenfrenadas
> pierden la más alta prenda:
> esto cada cual lo entienda,
> que yo digo
> que de pariente ni amigo
> sus hijas no han de fiar,
> mas *contino las guardar*
> *baxo su amparo y abrigo*.

Está escrita, según declara Timoneda (el "Autor"), con la intención de "avisar" a los padres sobre el regimiento y gobierno de sus hijas solteras: ellas, si no las desbrava su padre y domador, se desviarán. Es trabajo largo.

En otra de Juan de Timoneda, la *Trapacera*, Facio, el padre de Licea, sale reclamando el alquiler a Rufina, que se retrasa. <<El que ha de sustentar / honrra, y hazienda adquerir, / no le es lícito dormir, / mas trasnochar y velar...>> Ya está retratado el Vejete: tacaño con su honra (que su hija guarda para él), celoso con su dinero, avaro con su sueño.

En una tercera suya, *Floriana*, "*farça de amores*", abren la obra Burgalés y su hija Floriana:

--¿Ya, hija, estás levantada?
--Señor, sí.
--Por mi amor,
sal presto acá.
-- Ay, señor,
¿para qué tal madrugada?
--Dime si estás desocupada
de labor.
--Siempre lo estoy yo, señor.
--Asiéntate, por tu fé.
--Mejor, señor, estó en pie.
--Siéntate, por mi amor.
--Que bien estó...
--Muy mejor
estás sentada.

Floriana es perezosa y algo desobediente. Su padre la preferiría sentada, y ocupada "de labor". Es consciente, además, de su vejez, y teme que, tras su muerte, quede ella desamparada:

--…No hago sino pensar
noche y día
por qué manera o qué vía,
hija mía, os daré abrigo,

que lo que tenéis conmigo
poco os será compañía.
La hedad más me desafía
en tal jornada
de la muerte atribulada,
que no he de bevir con reposo...

En la *Comedia del Viudo*, de Gil Vicente, un mercader de Burgos, tras perder a su esposa, casada perfecta, quedó con dos hijas, Paula y Melicia, cuya suerte lo inquietaba: <<Lo que más me desassegura / mi holgura, / temer daño que se os siga; esto haze mi fatiga / más escura>> (175 – 179). Pidió pues que se acordasen de <<la honestidad / y claridad / de vuestra madre defunta>> (185 – 187), y les advirtió que

tuviesen <<cuidado / en lo de acá: / estas puertas, bien cerradas; / y no estéis ociosas / en estrado…>> (713 – 717)

En *El galán de la Membrilla*, de Lope de Vega, Tello era "labrador viejo", y muy rico, y alguno lo pone de <<judío>> (I: 882), y miraba lo mejor para su hija, y sobre todo <<por la sangre>> (I: 885) de sus pretendientes. No haría, por lo tanto, de <<alcahuete>> de Ramiro, que es poco (I: 885). Toda su ocupación es darla a alguno que la merezca:

> --Mucho deseo que en *casarte* aciertes:
> *todas las ansias y congojas mías*
> *nacen deste cuidado*.
> (…)
> En él paso las noches y los días,
> con él, Leonor, me acuesto y me levanto,
> porque esto y regalarte me despierta
> más que del gallo velador el canto.
> Mientras que lo que espero se concierta,
> que te entretengas te suplico, y andes
> de un prado a otro, y de una en otra huerta.
> (…)
> ...*Mi deseo*
> *es de emplearte bien*, esto es seguro.
> --Guárdete Dios.
> -- *En tu virtud me veo*
> *como en cristal de espejo.*
>
> (I: 887)

Y es que el *padre vale* lo que la virtud de su *hija*.

XII. 1. 8. b. Guardias y encierros

Lucina es una "dama" muy vigilada por su esclava, la negra Margarita (Jaime de Huete, *Tesorina*, I, I, 267 – 268).

Prudente advierte a su amo Tideo que no será <<fácil de aver / con essa señora [Faustina] entrada, / porque (…) / está siempre acompañada / de privados, / sus palacios muy quajados / de gran copia de servientes, / que si viessen tus criados / avría escándalo de gentes>> (Francisco de las Natas, *Tidea*, I, II, 367 – 376).

En el *Auto de Clarindo* los enamorados encontraban <<mil enconvenientes>> (I, VI, 694), y todos arrancan de los padres de las damas. Los Viejos sospechaban que Clarindo y Felecín andaban tras sus hijuelas (II, I, 996 – 1005), y decidieron poner a <<ambas en un monasterio>> (II, I, 1015) mientras les buscaban <<dos hijosdalgo, con quien / a su honra las casemos>> (II, I, 1019 – 1020). Fueron a comunicárselo: <<Vosotras nos escuchá / lo que queremos dezir, / cada una callará / sin hablar y sin gruñir>> (II, III, 1207 – 1210). Pues hablaron, y gruñeron, las muchachas, enteradas de su mala suerte: <<Nos de grado / haremos vuestro mandado; / pero, señor, no sabemos / en qué hemos nos peccado / porque allí no[s] ençerremos>> (II, III, 1261 – 1265). <<…yo, señor, no os offendí / ni passé vuestro mandado, / ¿y queréisme meter allí / como si uviera errado?>> (II, III, 1282 – 1285) Uno de los *viejos* se explicó: <<*Dios puso en la muger / la honra del hombre*>> (II, III, 1277 – 1278). Las doncellas sólo lograron de sus padres licencia para salir del convento una hora a rezar (II, III, 1322 – 1338).

En *Medora* (I), de Lope de Rueda, Angélica manda a Paulilla que saque unas sillas a la puerta de su casa, buscando aliviarse algo de su cárcel:

> PAULILLA: ¿Por qué acá fuera, señora?
> ANGÉLICA: Porque mientras que mis padres me conceden un poco de descanso, *quiero salir de prisión y abrir los ojos*, y estender la vista por esta calle, pues es hora en la cual no podemos ser impedidas de ninguno.
> PAULILLA: Tenéis razón. Y maravíllome *de una guarda tan estrecha como vuestros padres os ponen. ¿De qué se recelan?*

ANGÉLICA: Tú tienes razón. Y estoy admirada, con *tanto encerramiento*...

En *El gallardo español*, de Cervantes, doña Margarita entra tarde, en la segunda jornada, y "en hábito de hombre", acompañada de su ayo, Vozmediano, huyendo de su hermano, detrás de su amigo. Óyela. Primero establece su hidalguía y fortuna: <<Nací en un lugar famoso, / de los mejores de España, / de padres que fueron ricos, / y de antigua y noble casta.>>

--Los cuales, como prudentes,
apenas mi edad temprana
dio muestras de entendimiento,
cuando *me encierran,*
y guardan,
em un santo monesterio
de la Virgen Santa Clara,
(...)
No me encerraron mis padres,
sino para la crianza,
y fue su intención que fuese,
no monja, sino casada.

Ha resaltado la sabiduría de sus padres, que la meten en el convento solamente para su educación, y para que se conservase entera y castísima para el matrimonio. Su vocación, desde luego, es de <<casada>>. Pero sus padres le faltaron <<*antes de tiempo*>>, y todo fue a peor. Quedó <<con sólo un hermano, / de condición (…) bizarra>>. <<Llegó la edad de casarme, / hiciéronle mil demandas / de mí, no acudió a ninguna, / fundándose en leves causas>> (II, f. 19rv). Uno de sus pretendientes hirió a su dragón de una cuchillada.

--Tardó mi hermano en sanar
mucho tiempo, y *no se acuerda*
en mucho más de su hermana,
como si ya muerta fuera.
Vi que volaban los tiempos,
y que *encerraban las rejas*

el cuerpo, mas no el deseo,
que es libre, y muy mal se encierra.
Vi que mi hermano aspiraba,
codicioso de mi hacienda,
a dejarme entre paredes,
medio viva, medio muerta.

(III, f. 21r)

Su hermano, que actuaba en nombre de su padre, con el nombre-del-padre, le falló, alargando la prisión de la muchacha, que ya estaba madura para el matrimonio, y se pasaba. Su indiferencia y torpeza primeras eran, se entiende ahora, interesadas, y empezaban en su condición miserable. Emparedada y encendida por el deseo, doña Margarita se sentía <<medio viva, medio muerta>>.

En la *Comedia famosa del laberinto de amor*, de Cervantes, Julia era también de las *hijas muradas* cuyas prisiones las encelan (II, f. 155v):

--*Teníame mi padre*
encerrada, do el sol entraba apenas.
Era muerta mi madre,
y eran mi compañía las almenas,
de torres levantadas,
sobre vanos temores fabricadas.
Avivóme el deseo
la privación de lo que no tenía,
que crece, a lo que creo,
la hambre que imagina carestía,
mas no era de manera
que yo no respondiese a ser quien era.

En *La entretenida*, de Cervantes, penan por Marcela Osorio don gentiles hombres. Ella no aparecía. Sus pretendientes imaginan <<que una noche la sacó / su padre, y se la llevó, / pero adónde no se atina>> (I, f. 170r). Averiguaron entonces que la tenía en Santa Cruz, <<un monasterio muy

santo>>. <<*¿Qué le movió llevarla / a tanto encerramiento?*>> <<No me metí en dibujos, / no le pregunté nada…>> (III, f. 186r) El padre la protegía mientras trataba su matrimonio.

XII. 1. 8. c. Matrimonios mal y bien tratados

En *La entretenida*, de Cervantes, tienen el matrimonio de Marcela Almendárez apañado con un Silvestre perulero primo suyo. Ella protesta: <<*¿O me compran, o me venden,* / decidme, qué es esto, hermano?>> (II, f. 180v)

Regresó el Viudo <<mucho contento / del casal, / porque dexo concertado / para Paula un casamiento / muy real; / y aun Melícia esta somana / le espero dar marido / de hazaña>> (Gil Vicente, *Comedia del Viudo*, 809 – 815).

Entre *Las quatro comedias y dos Coloquios pastoriles del excellente poeta y gracioso representante Lope de Rueda*, la *Comedia de Armelina*, la *de los engañados*, y el *Coloquio de Camila* suben a las tablas a *padres* que escogen muy desatinadamente marido para sus *hijas*.

En la *de Armelina* la pobreta del título ha tenido cinco dueños. En cierto modo todos la han ido ahijando. Ahora era cosa de aquel Pascual Crespo, herrero. Mencieta, la criada, sabe algo:

> MENCIETA: Est'otra mañana estaban hablando mi señor y mi señora muy en secreto, y no pensando que yo los escuchaba, dezían no sé qué de vuessa merced.
> ARMELINA: ¿De mí? ¿Y qué?
> MENCIETA: Pues dame albricias.
> ARMELINA: Buenas sean. ¿Qué hay?
> MENCIETA: Que según paresce *andan por casarte*.
> ARMELINA: ¿Todo esso era? En mi pensamiento están. ¿Y con quién, Dios en hora buena sea, si entendiste?
> MENCIETA: Con un hombre muy honrado.

> ARMELINA: ¿Y quién?
> MENCIETA: *Con el çapatero que enviudó est'otros días.*
> ARMELINA: Yo te creo, que mi ventura es tal, que aun para lo que yo merezco es muy alto casamiento aquesse. (II)

Toda la Escena Tercera está escrita para poner de ridículo a Diego de Córdoba, el zapatero que la pretende. Así nos da lástima Armelina, que lamenta su suerte:

> --Grandíssimo trabajo es vivir el hombre al descontento suyo y ser apremiado hazer alguna cosa que contraria sea de su voluntad. ¡Ay, mezquina! ¿Pues cuál otro mayor que en el que yo al presente estoy puesta, procurando este Pascual Crespo de darme por vía de matrimonio desdichado a un hombre a quien la Natura otra gracia no le ha concedido sino coser çapatos, y *que aquestos mis viejos tan acosada me traigan* a que yo lo acepte con toda brevedad?

Armelina, por huir del zapatero, tira para los montes, y hasta se asoma a un precipicio con idea de dar fin a sus días. ¡Todo lo arregla Neptuno, *ex machina*, que sirve de alcahuete y de padrino, casando mucho mejor, y por amor, a la chica!

Verginio abre la *de los engañados* apalabrándole su hija Lelia (todo lo que le queda) al viejo Gerardo.

> GERARDO: ¿Paréscete, Verginio, ser tiempo de darse conclusión en *aquel concierto que ya otras veces tú y yo hemos començado a texer*?
> VERGINIO: Señor Gerardo, no tengas pensamiento que esté yo con menos congoxa que tú podrás tener por no haber dado fin en *un negocio que para cada uno de los dos tan deseado tenemos*; mas no debes maravillarte, pues sabes que mi ausencia no ha dado lugar a que con más brevedad se efetuasse.
> GERARDO: Mira, señor Verginio. Si, como yo muchas veces he imaginado, no te hallas a tiempo ni con dineros para comprar atavíos a tu hija o para otras

> cosas que a este efeto conviene, dímelo; que de los que yo tuviere, te prestaré de muy buena voluntad.
> VERGINIO: Yo te lo agradezco, aunque por agora no faltan, señor. (I)

Marcelo, el amo de Lelia, hace de coro, y se dirige, solo sobre el escenario, al público: <<*¿Habéis visto el devaneo d'estos viejos podridos*, que querría reírme, sino que me falta la gana, que es lo mejor?>> (II)

> VERGINIO: Marcelo, ya vistes a Gerardo cómo estaba hablando conmigo sobre el casamiento de mi hija Lelia: por esso, abrevia en ir por ella porque se efetúe... (…)
> MARCELO: Plázeme. (¡Oh, desdichada de ti, Lelia!) Por Dios, señor, más estimara verla baxo tierra que no casada con esse diablo, que creo que tiene más años que yo el doble, y agora se quiere casar con una mochacha que la podría tener por bisnieta.
> VERGINIO: Ya yo lo veo. Mas, ¿qué queréis que haga, pecador de mí? Ya veis cuánto estremo van hoy día las cosas del mundo, y *este negocio viéneme a mí muy a cuenta*.
> MARCELO: *¿Cómo muy a cuenta?*
> VERGINIO: Yo os lo diré. Está concertado que yo le dé a mi hija Lelia por mujer, dotándomela en mil florines de su propria moneda, con tal condición que, si mi hijo paresce, dentro de cuatro años le case con su hija Clavela, dotándola en la misma cantidad.
> MARCELO: Bien está, señor, pero *yo más querría un rato de contentamiento que cuantos tesoros hay en el mundo*... (I)

Verginio, ¿ves?, va a feriar a su hija. Marcelo prefiere a su pupila feliz antes que rica. Por eso tapará, conchabado con la niña, su descocada fuga, y retrasa como puede la boda. Casará Lelia bien, y enamorada, y la hija de Gerardo con el chico de Verginio, quedando con eso <<consuegros>> (X) y conformados.

Verginio y Gerardo hacen de *barbas* ("quatro barbas" contaba Cervantes entre los "aparatos" teatrales que cargaba el autor en su "costal"), partes graves muy ridiculizadas que se

parecen muchísimo al Mercader Veneciano o al Doctor Boloñés de la *Commedia dell'Arte*, padres burros o viejos verdes.

En el *Coloquio de Camila* el cabañero Socrato perdió un chico y encontró una niña en su puerta que llamó Camila y tuvo "*en posesión de hija*". "Cuando Camila estuvo ya de edad proporcionada, de muchos y diversos pastores fue servida, y muy más aventajadamente de Quiral, polido y agraciado pastor. Y como a Socrato no le conviniesse ninguno destos zagales, determinó de casalla secretamente con uno que se decía mase Alonso el barbero" (<<Introito y Argumento…>> En Canet, 2003: 452). Camila, claro, se entendía con el pastor Quiral. ¿Y quién era el zagal? ¡Pues el hijo extraviado de Socrato! Entonces, ¿todos se han de alegrar menos el viejo barbero? No, que es comedia: se descubre que el barbero es el padre de Camila... Se repite lo de tantas otras veces: la fortuna corrige el error de juicio del que hace de padre, que nunca acierta con el novio que hará feliz a su hija. Aquí por muy poco se evita el incesto (y el barbero, en todo caso, soñaría a menudo, dormido y despierto, con la chica de su vecino).

Ya en la *Comedia Nueva* van dos en las cuales el Viejo escoge para marido de su hija a un *tipo* ridículo, fantástico, el *figurón* que da título a esta especie de comedias. Ella no se dejará casar tan mal, y se buscará esposo mucho mejor.

Entre bobos anda el juego (Don Lucas del Cigarral), de Francisco Rojas Zorrilla, va directa al caso:

Isabel: Llegó el coche, es evidente.
Andrea: Y la litera también.
Isabel: ¡Qué perezoso es el bien,
y el mal, oh, qué diligente!
¡Que mi padre, inadvertido,
darme tal marido intente!
Andrea: Marido tan de repente
no puede ser buen marido.
Jueves tu padre escribió
a Toledo, ¿no es así?

Pues viernes dijo que sí,
y el domingo por ti envió.
Cierta esta boda será,
según anda el novio listo,
que parece que te ha visto
en la priesa que se da.

Isabel: *A obedecer me condeno*
a mi padre, amiga Andrea.

(I: 17)

El <<informe>> sobre don Lucas, su repentino prometido, lo pasa su resentido criado, el gracioso Cabellera:

--Don Lucas del Cigarral,
cuyo *apellido moderno*
no es por su casa, que es
por un cigarral que ha hecho,
es un caballero flaco,
desvaído, macilento,
muy cortísimo de talle,
y larguísimo de cuerpo;
las manos, de hombre ordinario;
los pies, un poquillo luengos,
muy bajos de empeine y anchos,
con sus Juanes y sus Pedros;
zambo un poco, calvo un poco,
dos pocos verdimoreno,
tres pocos desaliñado
y cuarenta muchos puerco...
come como un estudiante
y bebe como un tudesco,
pregunta como un señor
y habla como un heredero...

(I: 18)

Por su nacimiento, por su pinta, por sus costumbres, don Lucas da asco. La descripción se alarga, empeorándolo.

Conociéndole tantas groserías, Isabel protesta, y su padre no oye sus razones, e impone su erradísimo criterio.

--Doña Isabel, ¿qué es aquesto?
--Es que yo no he de casarme,
mándenlo o no tus preceptos,
con don Lucas.
-- ¿Por qué, hija?
--Porque es miserable.
-- Eso
no te puede a ti estar mal
siendo su mujer, supuesto
que vendrás a ser más rica
cuando él fuere más atento.
--Es porfiado.
-- No porfiar
con él, y te importa menos.
--Es necio.
-- Él te querrá bien,
y el amor hace discretos.
--Es feo.
-- Isabel, los hombres
no importa que sean muy feos.
--Señor, es puerco.
Limpiarle.

(I: 19)

Don Lucas envió a don Antonio <<carta de pago>> por Isabel. Ella se ofendió, y su padre también: <<…este caballero / ¿piensa que le doy mujer, / o piensa que se la vendo?>> (I, p. 20). Sin embargo, poco antes había reñido a su hija: <<¿Cásoos con un caballero / que tiene seis mil ducados / de renta, y hacéis pucheros?>> (I, p. 19) Pero Isabel y otro, un don Pedro, se querían de atrás y de veras. Habrá muchos enredos, y muchos celos, y don Lucas será puesto de fachoso constantemente, y por fin don Antonio entenderá que no puede ser, enmaridar a su hija con aquel espantapájaros, e Isabel casará por amor y por su cuenta.

En la de *El lindo don Diego*, de Agustín Moreto, ya ha apalabrado don Tello las bodas de sus dos hijas sin contar con ellas. Es que puede.

Don Tello: ...A Mendo,
hijo de hermana menor,
le quiero dar a Leonor;
y a Inés, en quien yo pretendo
fundar de mi honor la basa,
para don Diego la elijo,
porque de mi hermano es hijo
y cabeza de mi casa.

(I, I)

Ya las daba por desposadas, y contentas, con aquellos sobrinos suyos, con lo que todo quedaba en familia. Sucede, como en tantas otras ocasiones, que los relojes de las niñas corren más deprisa que los de sus padres, y su favorita, Inés, estaba enamorada de don Juan, y don Juan de ella. Las muchachas refunfuñaban, con filosofías muy contrarias a las que predicaban los moralistas.

Dª Leonor: ...en la elección del estado
dan fuero humano y divino
la proposición al padre
y la acetación al hijo.
Las dos (...) nos casamos,
aunque él nos busque el marido;
que la elección no ha de ser
de quien no fuere el peligro.
El riesgo de un casamiento,
que si se yerra es martirio,
ha de ser el escogello
de quien se obliga a sufrillo.

(I, IV)

Llegó Mosquito, su gracioso, con las estampas de sus novios, riéndose de aquella <<sobriniboda>>:

Mosquito: El don Mendo (que es el tuyo),
galán, discreto, advertido,
cortés, modesto y afable;
menos algún revoltillo
que se le irá descubriendo
con el uso de marido.
(…)
Dª Inés: ¿Y don Diego?
Mosquito: Ése es un cuento
sin fin, pero con principio;
que *es lindo el don Diego*…
(…)
Él es tan rara persona,
que como se anda vestido,
puede en una mojiganga
ser figura de capricho.

(I, V)

Con eso está todo dicho. Don Mendo vale, don Diego no. Don Diego, <<el lindo>> del título, es un mentecato, un narciso de Burgos que no suelta el espejo. Por eso Inés parecerá peor mandada:

Don Tello: Pues ¿podéis las dos hacer
a mi gusto resistencia?
Dª Leonor: Yo, señor, no sé tener
voluntad, y si ha de ser
alguna, ésa es mi obediencia.
Dª Inés: Contigo también, señor,
es mi voluntad ajena:
sólo tu gusto es mi amor;
mas este mismo primor
tu resolución condena.
Porque cuando yo he de estar
pronta siempre a obedecer,

no me debieras mandar
cosa en que puedo tener
licencia de replicar.
Y si me da esta licencia
el cielo, y tu autoridad
me la quita con violencia,
casaráse mi obediencia,
pero no mi voluntad.

(I, XI)

Inés iba a su boda forzada, como gorrino a la matanza. Menos mal que estaba Mosquito, que como sus antepasados, los esclavos listísimos de las comedias griegas y romanas, remediará a su amita. Mosquito chuleará a su amiga Beatriz, la pondrá delante de don Diego, excitándolo, y don Diego, por merendarse el pastel, se pringará. Don Tello conoció a la postre las necedades del lindo, y casó mejor a sus hijas, con quienes ellas querían, a don Mendo con Leonor y a Inés con don Juan, un caballero templado.

Leonor e Inés son, encima de damas *tramoyeras*, teóricas de la emancipación de la hija. No sólo hacen y deshacen, como sus compañeras cómicas; también dicen y desdicen. Y Agustín Moreto, que se lo consiente (él las ha creado) y premia su rebeldía, parece muy avanzado en esto.

No todos son torpes y miserables. Juan Ruiz de Alarcón dibujó padres sabios y prudentes. Entre otros, los de *La prueba de las promesas* y *El examen de maridos*.

En *La prueba de las promesas* don Illán, mandamás de los Toledos, muy reñidos con los Vargas, quiso poner paz entre los dos bandos casando a su hija con don Enrique, cabeza del partido de sus enemigos. No sería <<la primera vez que Hymeneo / aplacó el furor de Marte>> (I: 274). Blanca, cuando se lo dijo su padre, disimuló (mal, que él lo notó): <<La mayor fuerça conmigo / será ser ésse tu gusto>> (I: 274). Don Illán quiso saber <<qué galanes de Toledo / solicitan su fauor, / y a quál tiene inclinación / de todos Blanca, que *es justo / que se*

haga con su gusto, / si puede ser, la elección>> (I: 274), y averiguó que prefería a un don Juan de Ribera. Aquí, al contrario que en la mayoría de comedias, acierta el *viejo*, y la muchacha se corrige. Don Illán jamás había <<sufrido / vn escrúpulo en [su] honor>>, y era <<prudente y sabio>> (III: 285). Probó que don Juan era un imbécil, y que don Enrique quería a Blanca de veras, y ésta, cuando cayó en las cuentas de sus dos novios, eligió el marido que le daba su padre, haciendo además que cesasen enemistades antiguas.

En *El examen de maridos* doña Inés, de luto, atiende a su criada. Había quedado, tras la muerte de su padre, sola, y era <<forçoso>> <<tomar estado>>, pues había <<sucedido>> en su casa (en su Casa), <<y vna muger principal / parece en la Corte mal / sin padres y sin marido.>>

--Ni más puedo responderte,
ni puedo más resoluer,
de que a mi padre he de ser
tan obediente en la muerte
como en la vida lo fuy;
y con este justo intento
aguardo su testamento
para disponer de mí.

(I: 371)

Con esto comienza la comedia. Desde el otro lado la sombra del marqués traerá instrucciones exactas y concisas para su hija, tan bienmandada. Doña Inés abre el pliego de sus últimas voluntades, y lee: <<Antes que te cases, mira lo que hazes.>>

--¿No dice más?
-- No, Mencía.
--Su postrer disposición
cifró toda en vn ringlón.
--¡Ay, querido padre! Fía
que no exceda, a lo que escriues,

mi obediencia vn breue punto,
y que aun después de difunto
presente a mis ojos viues.

Inés es una niña buena, y seguirá aquel consejo póstumo paterno, tan lacónico, que es el motor de la pieza:

--Venid conmigo, a saber,
Beltrán, lo que auéys de hazer;
que elegir esposo quiero
con tan atentos sentidos
y con tan curioso examen
de sus partes, que me llamen
el *Examen de maridos*.

(I: 372)

Y va de eso. Opositarán a la plaza de esposo de la marquesa varios galanes, presentando sus merecimientos. Doña Inés mirará y remirará, y ganará don Perfecto, que, además de sacar la cátedra con nota, la quiere bien. Y el padre de la niña, fantasma viejo, queda contento, descansa tranquilo.

XII. 1. 8. d. Aprensiones de la *hija*

En la *Comedia del Viudo*, de Gil Vicente, Paula ruega, en nombre suyo y de su hermana, a su enamorado, príncipe disimulado, que, <<por tan poca contía / sin provecho>> (648 – 649) como sacaría de ellas no los arruinase a todos, y más que a ninguno, a su padre: <<La merced que nos haréis, / que somos huérfanas, señor, / y sin madre, / *que os vais y nos dexéis: / no matéis al pecador / de mi padre*>> (638 – 643).

Tampoco en la *Tragicomedia de don Duardos*, de Gil Vicente, sabe Flérida, apretada por otro príncipe escondido, qué hacer: <<*Queréis que pierda ell amor / a mi padre* y a mi señora / y al sossiego, / y a mi fama y a mi loor / y a mi bondad, que se desdora / en este fuego>> (1920 – 1925).

XII. 1. 8. e. "Opilada de deseos"

<<Fuera es ido>> (Gil Vicente, *Comedia del Viudo*, 747). Por papá lo dice la Niña, dando paso al galán.

<<*Yo me tengo de casar / por mi gusto y por mi mano*…>> (Lope de Vega, *El villano en su rincón*, I, X: 1180) Palabra de Lisarda, la hija del infeliz pueblerino de Lope. Y se saldrá con la suya.

En la *Tragicomedia de don Duardos*, de Gil Vicente, Flerida, probada la calidad de su aficionado, se da <<a la Ventura, / mi señora… / (…) / que *el amor es el señor / deste mundo*>> (1980 – 1981 ; 1986 – 1987), y se embarca con su hortelano, vestido ya de príncipe, pero desconocido aún, hacia <<tierras estrangeras>> (2006). <<*Si mi padre me buscare, / que grande bien me quería, / digan que amor me lleva*>> (2008 – 2010). Estos tres versos resumen la desventaja del *padre de la novia*.

En la *Tesorina*, de Jaime de Huete, Citeria, granjeada por Pinedo, el criado del galán, acerca a su ama a la ventana. <<¡Ay mezquina! / Cierra essa ventana aína. / ¿Quién pasea por allí?>> (II, IV, 776 – 777) La ventana, y la calle paseada, comunican a la niña encerrada con sus sueños más húmedos. Lucina hace ademán de entrarse, se ve <<puesta en balança>> (II, IV, 790), teme que <<alguno [los] viesse hablar…> (II, IV, 793), duda, recela (II, IV, 797 – 798). En la escena siguiente admite ya, asegurada por el hecho de haber <<tierra entre medio>> (II, IV, 794), la conversación del joven, aunque se mofa de sus maneras corteses y lo acusa de <<burlador>> (II, VI, 855). Tesorino, no obstante, la convence sin tardar. <<¡Baste, baste!>> (II, VI, 871), lo interrumpe la muchacha, y se afirma ya de su propiedad y dominio (<<…si eres mío, yo soy tuya>> [II, VI, 882]; <<tuya es mi libertad… / (…) yo soy tu sierva, Lucina, / tú mi señor, Tesorino>> [II, VI, 882 y 894 – 895]), y le da aún más <<licencia>> de la que él le pedía: <<Dexa andar, / que si el

tiempo da lugar, / a fe, señor, te prometo / de presto te contentar / con que vengas muy secreto>> (II, VI, 901 – 905). Sólo la detenía la opinión. Faltaba la ocasión, y llegó. <<Es de ver / qué forma podré tener, / pues quedó el campo por mí, / para en casa me meter, / qu'esto es lo que cumple aquí; / ciertamente, / *yo sé que el padre está absente*…>> (II, VIII, 936 – 942) Tesorino, en hábito de fraile, pudo colarse en casa de Lucina, y se la llevó consigo.

En *Tidea*, de Francisco de las Natas, es Faustina, para empezar, <<muy honesta, / *recogida como Vesta / todo el tiempo de su vida*>> (I, II, 382 – 384). Y qué. <<Pero andar, / bien se puede negociar…>> (I, II, 412 – 413) Se pudo, con el buen oficio <<de aquella vieja barbuda>> (I, II, 478), <<puta vieja>> (I, II, 546) <<que bivía / a la calle Guijaruba>> (III, I, 1261). Esta celestina Beroe entra en casa de Faustina, como la otra, primera, con la excusa de vender hilo. Y la muchacha la saluda como <<madre mía>> (III, II, 1264) y <<madre amorosa>> (III, II, 1325), o sea, segunda Venus. Faustina se defiende algo, preocupada por la fama y por la diferencia de estados, pero la alcahueta la tranquiliza, igualándolos (<<Que si eres / hermosa, rica en averes, / de linage esmerado, / él lo es como tú eres, / y en azañas muy nombrado>> [III, II, 1499 – 1503].) y asegurando discreción. Con eso se rinde Faustina, y cita a su <<galán>> <<a mi ventana / a las doze…>> (III; II, 1580 – 1582) Ahí, con premio, terminan los trabajos de la tercera, y sus noticias. Ella deja, en fin, <<la ventana (…) abierta>>, y él la pasea (IV, I, 1782; IV, II, 1784), la requiebra, y vence: <<Digo ansí: / *si consientes tú aquí / de tomarme por muger, / holgaré hazer por ti / todo quanto mi poder, / porque en esto / mi error paresce honesto, / so color de no sé qué*>> (IV, II, 1913 – 1920). Tideo jura entonces <<ser marido verdadero>> (IV, II, 1935).

En *El gallardo español*, de Cervantes, los <<fabulosos intentos>> de <<esta comedia>> (III, f. 29r) son los de la brava Margarita, la cual, por quitarse de su cárcel, se embarca detrás de su amigo, vistiéndose primero de hombre y luego de mora, mudando en apariencia primero de género, luego de religión.

Margarita sabe que <<*el deseo*>> alcanza mucho, se deja sujetar muy mal:

--*Quise casarme yo misma,*
mas no supe en qué manera,
ni con quién, que pocos años
en pocos casos aciertan.
Dejóme un viejo mi padre,
hidalgo, y de intención buena,
con el cual me aconsejase
en mis burlas, y en mis veras.

(III, f. 21r)

Habla de su ayo, Vozmediano, que hace aquí al *barba* justo, y ayudará a su pupila.

En *La entretenida* de Cervantes se representó un entremés con una seguidilla que daba aviso y adelanto:

--Madre la mi madre,
guardas me ponéis,
que si yo no me guardo,
mal me guardaréis.

(III, f. 189r)

Al poco llegaba don Ambrosio, el buen galán, con un papel, torciéndole el día a su rival: <<Ya Marcela ha parecido, / y con esa letra y firma / todos mis bienes confirma: / ya, cual veis, soy su marido>> (III, f. 192v). Traía el papeleo hecho, y no le importaba que su padre la tuviese casada <<en otra parte>>, pues <<*la mujer determinada / pone a todo trance pecho*>> (III, f. 192v).

Embutida en *El marqués de las Navas*, de Lope de Vega, hay una pequeña comedia, más ligera, que queda truncada, sin resolver. Hay fiesta en el Prado, y han ido a ella, embozadas y

secretas, Laurencia y Gerarda. Allí las cortejan don Felipe de Córdoba y don Enrique (I, IV: 861 - 862):

--Suplico a vuesa merced
no trate de conocerme,
que no soy la que parezco,
porque *sólo un padre ausente*,
que mañana ha de venir,
causa ha sido de atreverme
a ver el Prado: que somos
codiciosas las mujeres
de ver lo que nos alaban,
y mucho más las que tienen
una madre que las riña
y un padre que las encierre.

Desde el principio Laurencia y Gerarda se muestran desmadradas y despadradas, aficionadas a las músicas y demás diversiones del Paseo madrileño, y demasiado fáciles con sus galanes. Saben desde luego quién impide el gozo de las hijas: la madre reñidora, el padre carcelero. La suerte de Laurencia era peor: trataba de casarla su padre, <<y es matarme, / sin haber visto con quién>> (I, VI: 864). Serían sus actos, entonces, <<notable atrevimiento / para una mujer que está / como en las vísperas ya / deste negro casamiento>> (I, VI: 864). Al otro día aún no había vuelto su padre, y había toros, donde podía verse <<cifrado el mundo en breve espacio>> (I, V: 863). Las hermanas enviaron a sus garzones un billetito, citándolos: "Hoy no viene mi padre, y hemos determinado mi hermana y yo ver a vueseñoría valiente en la plaza, como galán en el Prado, *si tenemos coche y ventana, que las de nuestra casa caen a las tapias, y en el nuestro no podemos ir donde quisiera el deseo*" (I, X: 866). <<*¡Ah, quién tuviera ventana!*>>, había suspirado ya antes Laurencia (I, IV: 862). Laurencia y Gerarda viven (no es vivir) tapiadas, emparedadas. La ventana representa la libertad de ver el mundo, lo que hay más allá de la casa paterna; el coche, el vehículo de su deseo.

Los enamorados siempre van con prisa. Leonor se escapó con Félix, el *galán de la Membrilla* del título de la comedia de Lope de Vega, a las guerras de Granada, haciéndose pasar por paje suyo. Antes de saltar las tapias de su casa dio cifradas la

fuerza de Amor, la debilidad del Padre: <<*adiós, padre, adiós, que amor / es padre de cuanto vive*>> (II: 902).

XII. 1. 8. f. Lamentos e imprecaciones del *padre*

En la *Comedia del Viudo*, de Gil Vicente, el Viudo se había ausentado, y a su regreso vio venir a sus dos hijas emparejadas, y se querelló:

> --Señores, ¿qué cosa es ésta?
> ¿Qué hazéis en *mi posada*
> *dolorida y quebrantada,*
> *descompuesta*?
> ¡Qué cosa tan deshonesta
> para señores reales!
> Guardar las *huérfanas* tales
> ¿qué os cuesta?
> (…)

Un triste viejo matastes
y hundistes:
flaca casa destruistes,
sacastes triste tesoro;
y para vos, hijas, lloro
consentistes.

(977 – 984; 995 – 1000)

En *Tesorina*, de Jaime de Huete, Timbreo, el padre de Lucina, se encontró a su vuelta su casa vaciada, y sospechó (<<¡*Oh desventurado viejo*, / oy mi vida y fama es muerta!>> V, II, 2215 – 2216), e hizo gesto de matarse. Su lamento, dicho en soliloquio, dice mucho de su *parte*. Primero acusa al <<mundo malo>>:

--…¿cómo, y éste es el regalo
de tus cautelosas mañas,
con tal desbarar de palo
que me llega a las entrañas?
¿Qué pudieras
hazer, aunque más quigeras?

(V, III, 2273 – 2278)

No cabe más pena al padre de la fugada. Sigue maldiciendo a todas las hijas:

--Por no errar
Ni estos tragos aguardar,
debrían los tristes padres
a las hijas soterrar,
mientres mortajan las madres.

(V, III, 2282 – 2286)

El viudo nunca puede con hija desmadrada, no sabe qué hacer con ella.

--*¿Qué aprobecha*
tenerles la rienda estrecha?
Que quando en un tal comedio,
sueña el padre la sospecha,
y[a] en la hija no ay remedio.

(V, III, 2287 – 2291)

Continúa con el tópico de que es imposible ‹‹meter guardas a muger›› (V, III, 2293) y se dirige, en ausencia, a su hija:

--Di, *traidora*,
de mi fama robadora,
de tu linaje desprez,
de tu alma matadora,
cuchillo de mi vegez,
si tus ganas,
ya que eran tanto livianas,
te sacaban de compás,
contemplaras estas canas
y la infamia que me das.

(V, III, 2302 – 2311)

Las “ganas”, el apetito de Lucina, la descompasaron con tanta fuerza que no curó si arruinaba su alma y su apellido, que es el de su padre. A Timbreo le parecen ‹‹muy más tristes (…) sus hados›› que los de otros padres ‹‹*por sus hijas amenguados*››, como ‹‹Minos, Niso, Cyniras›› (V, III, 2312 - 2316). Escila traicionó a su padre, Niso, ayudando a Minos, que sitiaba su reino. Ariadna faltó al suyo, ayudando a Teseo a entrar en el Laberinto, matar al monstruo, y salir de él, y fugándose luego con el héroe (que la abandonó en la isla de Naxos). Esmirna, con engaño, se acostó muchas noches con su padre, Ciniras.

En *Tidea*, de Francisco de las Natas, pilla a los fugados el Alguacil, y mete preso en San Gil al atrevido, y devuelve a su casa a la atrevida. Ahí Rifeo, el padre de Faustina, se entera, y protesta contra el mundo y contra la vejez, y se querella delante de Dios: <<*Yo pedí, Señor,* a vos, / por limosnas y ayunos, / *un hijo para con nos* / como usas con algunos; / *concediste / mis plegarias y me diste / una hija heredera*, / por la qual bivo tan triste / que holgara no nasciera>> (V, I, 2118 – 2126).

En *El laberinto de amor*, de Cervantes, el Duque Federico de Novara casaba a su hija Rosamira con Manfredo, Duque de Rosena.

--Y Rosamira, la Duquesa vuestra,
¿pone de voluntad el yugo al cuello?
--Nunca al querer del padre fue siniestra,
cuanto más que se ve que gana en ello,
siendo el Duque quien es.

(I, f. 138v)

Rosamira le parece a su padre hija dócil e interesada. Pronto lo van a desengañar. En vísperas de la boda entró Dagoberto, príncipe de Virino, avisando al de Novara:

--Tu honra puesta en deshonrado trance
está, por quien guardarla más debiera…
(...)
Tu hija Rosamira en lazo estrecho
yace con quien pudiera declarallo
si a la grande importancia deste hecho
tocara con la lengua publicallo:
impide una ocasión lo que el derecho
pide, y así es forzoso el ocultallo
(...)
Digo, que *en deshonrado ayuntamiento*
se estrecha con un bajo caballero,
sin tener de tus canas miramiento,
ni a la ofensa de Dios, que es lo primero…

(I, f. 139r)

Dagoberto retaba a quien osara defender, contradiciendo su acusación, la limpieza de costumbres de Rosamira. Ahí mismo un embajador del novio cancelaba el matrimonio arreglado, <<*...que no es prenda, la honra, tan ligera, / que se deba tener en opiniones.*>> (I) Rosamira callaba, no contestaba:

--*¿Qué dices, hija? ¿Cómo no respondes?*
¿Empáchate el temor, o la vergüenza?
Sin duda quieres, pues el rostro escondes,
que tu contrario sin testigos venza.
Mal a quien eres, hija, correspondes.
(...)
Culpada estáis, indicio es manifiesto
tu lengua muda, tu inclinado gesto.
¿Quién fue el traidor que te engañó, cuitada?
¿O cuál la honra me ha llevado,
o qué estrella, en mi daño conjurada,
nos ha puesto a los dos en tal estado?
¿Do está tu condición tan recatada?
¿Adónde tu juicio reposado?
¡Mal lo tuviste, con el vicio a raya!
--¡Señores, mi señora se desmaya!

(I, f. 140r)

Así que el Duque de Novara, afrentado, encerraba a su hija en una torre, <<...hasta que alguna espada o pluma borre / la mancha que en la honra lleva puesta>> (I, f. 140r).

En *La entretenida*, de Cervantes, don Pedro Osorio, que nada sabía aún de las travesuras de su hija, saludaba a don Antonio como a yerno suyo, muy contento, y orgulloso de la labor que había desempeñado en la custodia de la niña de sus ojos:

--Daré al señor don Antonio

(...)
mi alma, pues le daré
a mi hija en matrimonio.
En ella le daré esposa
bien nacida (...)
...hermosa,
una niña a quien apenas
el sol ni el viento han tocado,
un armiño aprisionado
con religiosas cadenas,
una que son sus cuidados
de simple y tierna doncella,
y ofrezco en dote con ella
de renta dos mil ducados.

(III, f. 192v)

Don Antonio se excusó, pues…

--…la señora Marcela
ha ganado por la mano
a vuestro intento, tan sano,
que en honrarla se desvela.
Ella se ha escogido esposo,
que es el que salió de aquí.
--*¿Mi hija Marcela?*
-- Sí.
--*Padre triste, viejo astroso,*
¿qué escuchas? ¿cómo es aquesto?
--Una cédula le ha dado
de su mano, donde ha echado
de lo que es amor el resto (...)
--¡Que venga un embustero
con sus manos lavadas,
y no limpias por esto,
y el alma os robe, y saque de las carnes!
Mitades son del alma
los hijos, mas *las hijas*
son mitad más entera,

por cuyo honor el padre ha de ser lince.

(III, f. 192v – 193r)

Don Pedro Osorio se va echando pestes de todas las hijas del mundo: <<*Hijas inobedientes, / que al curso de los años / anticipáis el gusto, ¡destrúyaos Dios, los cielos os maldigan!* (III, f. 193rv)

En *El galán de la Membrilla*, de Lope de Vega, Félix, paseando la calle de Leonor, la enamoró, y ya le decía ella por dónde saltar las paredes de su casa, sin paciencia para que su padre terminase sus conciertos. El billete donde lo citaba lo interceptó Tello, y recordó el lugar común, que la vigilancia de tu hija es dificilísima: <<*¿Podrá guardar el cuerdo, el sabio, el justo / una mujer que de su honra tiene / las llaves en las manos de su gusto?*>> (I: 888) Arruinado su padre con eso, maldijo a las mujeres todas, que el peor hijo valía más que la mejor hija: <<Hijas, en fin, ¡plega a Dios / que quien os desea os tenga! / *¡Perdí mi hacienda y mi honor!* / El más mal hijo en efeto / es hijo>> (II: 904). Desde ahí a Tello lo incordiaban los mozos del pueblo, celosos, porque se había llevado a la más guapa un forastero, cantándole letrillas a su puerta:

--Que de Manzanares era la niña,
y el galán que la lleva, de la Membrilla.
El galán hidalgo, bizarro y libre,
llevóse la niña de los melindres:
ella fue la Circe de nuestra villa,
y el galán que la lleva, de la Membrilla.

(III: 904)

Tello, doblada la vergüenza, rabiaba:

--...poned recado y ensillad mi yegua:
no he de vivir un hora en Manzanares.
Pasar quiero el verano en mi cortijo,
allá me quiero estar, que aqueste infame,

con estas coplas que ha compuesto, ha hecho
que canten mi deshonra hasta los niños.

(III: 905)

XII. 1. 8. g. Vale, que es comedia

En la *Comedia del Viudo*, de Gil Vicente, Paula tranquiliza a su padre: <<*¡Oh, no riñáis, padre, no!* / Mas devéis mucho holgar, / pues Dios nos quiso amparar / y nos casó>> (1001 – 1004). Cuando se lo confirmaron Gilberto y Rosvel, los príncipes galanes, el Viudo se dio por <<*dichoso / y descansado*>>, y juzgó su <<caso bienaventurado>> (1011 – 1013). Siguió fiesta, con cantiga, y boda con clérigo.

En la *Tesorina* de Jaime de Huete hubo lo que hubo, y Lucina rogó a su amante que buscara <<remedio>> para su <<profanado error>> (III, III, 1408 – 1409). Tesorino usará a su confesor <<como medianero fiel>>. Él hará <<*que quadre* / quando viniere tu padre, / porque creo que holgará / *y, si está fuera de madre, / lo hecho le forçará*>> (III, III, 1423 y 1430 – 1434). Fray Vegeçio los desposa (III, IV), y los novios se refugian en casa del marido. Luego, cuando vuelva el padre de Lucina de su viaje, el cura <<le contará / cómo *en lo hecho no ay remedio*, / y él le aconsejará / que use de aqueste medio; / y ello es tal / *que dissimule su mal / dixiendo qu'es muy contento, / pues no se puede hazer ál, / el dárteme en casamiento*>> (IV, V, 1861 – 1869). Va entonces fray Vegeçio a hablar con Timbreo, y lo encuentra <<ageno (…) / fuera de sentido, / de tantos cuidados lleno / y en tal perplexo metido>> (V, VI, 2464 – 2466), y su consejo, por decirse ceceando, queda ridículo: <<Puez, çeñor, / porque no cienta rumor / el pueblo de aquezta coza, / paréceme qu'ez mejor…>> (V, VIII, 2562 – 2565) A lo hecho pecho, y ahora importaba el disimulo, que sus vecinos pensaran que Timbreo ya tenía negociado el matrimonio de su hija con Timbreo antes de su viaje, y que se había <<casado, / mucho a [su] contentamiento>> (V, VIII, 2595 – 2596). Así se salvaba su nombre, y todos felices, y tendrían comedia.

Comedia o, como sabe el criado de Tesorino, casi entremés: <<*¡Qué entremés!*>> (IV, IV, 1820)

En *Tidea*, de Francisco de las Natas, Trecia anima a su marido a que su <<prudencia>> amatase (usa ese verbo) <<*esse íntimo dolor*>> (V, II, 2135 – 2136), y no lo publicase mientras se informaban sobre la calidad del ladrón de su hija. Rifeo preguntó a Prudente: <<Su linage / es muy limpio de ultrage, / natural puro greciano>> (V, IV, 2297 – 2299), y visita España por curiosidad, secreto. Rifeo se conforma, y manda venir al novio:

> --Sei atento:
> he sabido y an contento
> de tu gran linage y nombre,
> tus virtudes muy sin cuento,
> tus hazañas y renombre..
> *Por quitar*
> *lo qu'el vulgo puede hablar*,
> según suele acontescer,
> vengo en este pensar:
> que la tomes por muger.
> *Desta vía,*
> *la tu honra con la mía*
> *quedarán asseguradas*;
> darte he en dote y valía
> las mis rentas y heredades.
>
> (V, V, 2447 – 2461)

Tideo se lo concedió: lo tendría <<por padre>> (V, V, 2470). Recibió las bendiciones de sus suegros, y abrazó a su esposa delante de ellos, y al otro día se harían <<las bodas>> (V, VI, 2523).

La de *Medora*, de Lope de Rueda, termina con <<*perdonanças* (…) generales>> y la particular del <<*pecado*>> de su hija (VI). Con lo cual la niña se salió con su gusto. Y como es comedia, y es de Rueda, el gracioso termina convidando a todos:

<<Ea, señores. Cada uno se vaya a su possada, que si toda la gente que está allá dentro y vuessas mercedes han de comer en casa, bien podemos echar a cocer la mula y su gualdrapa y todo. Y, por tanto, perdonen>> (VI).

En la *Trapacera* de Juan de Timoneda Rufina, que hace casta a Celestina, ha <<dotrinado>> muy bien a Licea, y ya <<labra mejor que yo>>. Puteaba Rufina a su pupila, y cuando Facio, su *padre*, aprende que tiene amigo…

> --...Señor, sabrá
> que Flavio y Licea...
> -- *Cé,*
> *no des voces, ya lo sé.*

No sacarán al foro las travesuras de nadie: Facio e Hilario negociarán discretamente el matrimonio, que ya está consumado, de sus hijos, y todos contentos, pues es farsa.

En *El laberinto de amor*, de Cervantes, la virtud de Rosamira se juzgaría con mucho teatro. La sacaban a la plaza vistiendo un manto de tafetán, la mitad negro, la mitad verde, que así servía para el duelo o para la fiesta, según el veredicto. La flanqueaban el verdugo, con un cuchillo en la mano, y un niño con una corona de laurel.
Dagoberto desafiaba a dos campeones que le habían salido a la muchacha. Iban a darse cuando los interrumpió un correo. Federico de Novara leyó en voz alta la carta (III, f. 166rv):

> "La presta resolución que tomaste de entregar a Manfredo por esposa a tu hija Rosamira me forzó a usar de la industria de acusalla, por evitar por entonces el peligro de perdella. La mejor señal que te podré dar de que es buena, es el haberla yo escogido por mi legítima mujer. Considera, señor, antes que del todo me culpes, que soy tan bueno como Manfredo, y que tu hija escogió lo que quizá tú no le dieras, casándola contra su voluntad. Si con ella usares término de piadoso padre, usaré yo contigo el de obediente hijo…"

Tu hijo Dagoberto.

El Duque de Novara, perplejo, contestó: <<*Si esto permite el cielo, y lo consiente, / ¿qué puedo yo hacer? Ello está hecho: / gócela en paz*>> (III, f. 166v). Sin embargo, ahora que estaba probado que Rosamira era decente, sus defensores se la demandaban a su padre. Pero éste ha aprendido la lección: <<*Escoja mi hija, y haga / su gusto*, que todos tres / son iguales>> (III, f. 167v). Y Rosamira se quedó, claro, con Dagoberto, a quien amaba, y que la conquistó con inteligencia.

XII. 2. Antología

XII. 2. 1. Índice

Ensayos

En esta primera sección del artículo asistiremos a los *ensayos* del teatro español. Hunde sus raíces en la tierra vieja, seca, del medievo, florece en el Renacimiento chupando, goloso, los zumos del fértil, legamoso suelo italiano, y, en sus últimas manifestaciones, abona con sus frutos podridos los campos de pan de oro que le seguirán. Ahí, ahí, ahí, mientras se prueba como *arte*, también va haciendo cala y cata de lo que hay entre el *viejo* y su *hija*. El paseo será por lo que Mercedes de los Reyes Peña (1980) llama "teatro prelopesco", asignando al Fénix una posición liminar, en el portal del Siglo de Oro, y que abarca todo el Renacimiento, y entraremos en cuatro de sus casas, las que, en sus habitaciones, enseñan mejor cómo manejaron en los guiñoles españoles más tempranos a los muñecos que figuraban al *padre de la novia* y a *la niña de sus ojos*. Visitaremos, así, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, de Fernando de Rojas, la *Primera Égloga* de Lucas Fernández, la *Comedia Ymenea*, de Bartolomé Torres Naharro, y la de *Pedro de Urdemalas*, de Miguel de Cervantes.

La Comedia Nueva

Terminados los *ensayos* nuestro teatro se estrenó, dorándose, al doblar el siglo. Lope de Vega, después de hacer su aprendizaje en la Vieja, construyó la *Comedia Nueva*, el *Drama Nacional*, inventando un arte que es *manera* pero también *materia*. Primero Lope, con los dramaturgos de su "*ciclo*" (Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón y Tirso de Molina), y después, tomando el "relevo hacia los años treinta" y conduciéndolo "ya sin soltarlo hasta la casi conclusión del siglo XVII", cuando inicia su decadencia, Calderón de la Barca, con los del suyo (Rojas Zorrilla, Agustín Moreto), se reparten los triunfos del Siglo (Madroñal Durán y Urzáiz Tortajada, 2003: 611). Con algunos más, ellos fabricaron *de Oro* este siglo de teatros en España. Estudiaremos tres comedias de capa y espada: *El acero de Madrid*, de Lope de Vega, y dos mellizas de Calderón de la Barca, *Casa con dos puertas mala es de guardar* y *La dama duende*.

La gente *de teatro* (los que *hacían* teatro, los que *eran* teatro, los que el teatro iba construyendo de función en función), en un siglo tan aficionado a desmontar sus juguetitos para escudriñar sus entrañas mecánicas, conoció muy bien el género, o subgénero, de la comedia de capa y espada[5]. Francisco de Bances Candamo, en su *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos* (1689 – 1690), las definió como "aquéllas cuios personages son sólo Caualleros particulares, como Don Juan, y Don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo..."[6]

<<Y nos hemos de casar / en la tercera jornada.>>[7] Esto dice, con un guiño metateatral, barroco, postmoderno, uno que se sabe personaje de una comedia de capa y espada cualquiera de Calderón y que, en calidad de tal, ha leído en su estrella este

[5] Ver las marcas del género en Arellano (1992: 165 – 171).
[6] Ed. Duncan W. Moir, Londres, Támesis, 1970. Citado en Arellano (1992: 166).
[7] Citado por Valbuena Prat en Valbuena Prat y Wardropper (1983: 769).

final "feliz", domesticado. Cristóbal Suárez de Figueroa, en *El Pasajero*[8] (1617), da más detalles, que incluyen al *viejo*: "En tiempo de tantas veras, quitaránse los amantes las máscaras (…). Así, cuando entiendan los padres tener ya conclusión el matrimonio, remanecerán casados los que riñeron. El padre tomará el cielo con las manos; mas, al fin, se aplacará con ruegos de los circunstantes." Estas bodas anunciadas, ¿indican la victoria de la *hija* o su derrota? Bruce W. Wardropper (1978: 222 – 224) señala cómo la niña, a primera vista, ha vencido. Su "meta (…) coincide con la meta de la propia comedia: 'casarse'. Es decir, levantar una casa o una familia". El autor, y su público, toleraron, y saludaron con alegrías, las travesuras del chico y de la chica, porque en el tiempo de las perdices reingresaban en el "seno de la colectividad a través de la institución social del matrimonio. Con ello se tienen dos resultados: los huidos se reintegran a la disciplina de la sociedad, y ésta gana con ese acrecentamiento." No obstante, Wardropper advierte que "este doblar al final la rodilla ante [el Sistema] no parece muy sincero".

Cristóbal Suárez de Figueroa calificaba las comedias de capa y espada de "gentil quebradero de cabeza". Pero ni siquiera esta especie de comedias, que han puesto de tontas, superficiales, son simple *manera*[9], ingeniosos enredos, poca cosa más. No es todo fábula, fingimiento. Va de veras, que "…la comedia es alegre, ligera; pero en España no es, en modo alguno, intrascendente" (Wardropper, 1978: 235). Lo supo Ortega:

> [La] comedia es siempre, siempre parodia, burla de una tragedia, una tragedia que se vacía, que se deshincha. La musa cómica punza, como un insecto, el volumen de la tragedia: la materia interior se

[8] Ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, Renacimiento, 1913, pp. 79 – 80. Citado en Rey Hazas y Sevilla Arroyo (1989: x).

[9] "...la comedia quedó pronto configurada como *manera*, como conjunto de elementos disponibles para infinidad de combinaciones." (Jauralde Pou, 1983: 215)

> desvanece en el aire, y delante de nosotros queda sólo un mascarón. La comedia fabrica desilusiones.[10]

Si acertaba Maravall (1980), y la cultura del Barroco, "dirigida", "masiva", "urbana" y "conservadora" sofocaba a sus súbditos exigiéndoles "por encima de todo, acatamiento…"

> …la necesidad de una intimidad (…) absoluta (…) tuvo que adoptar la improductiva forma del ensueño: se soñaba en un mundo diferente (…) en el que los pensamientos íntimos prohibidos pudieran exteriorizarse. El fantaseo tenía que ser saturnal, orgiástico, de "mundo al revés", del mismísimo mundo de la comedia. (Wardropper, 1978: 232)

Yendo a ver y oír estas comedias, las mujeres soñarían con un *bravo nuevo mundo*: sólo en los corrales podía ponerse "el mundo patas arriba" (Wardropper, 1978: 221 – 222). Sólo allí sus damas de cuento lograban algo. Para empezar, "con suavidad" se mostraba "la imperfección y fosilización de estas instituciones" y la necesidad de reformarlas radicalmente y aun de darles la vuelta (Wardropper, 1978: 227 y 235). Y los hombres soñarían también seguramente con aquellas *bravas* mujeres que pisaban tablas.

En la comedia de capa y espada no hay, como en la tragedia, *partes graves*. El *viejo*, la *dama* y el *galán* "desempeñan activas funciones cómicas (ingeniosas y ridículas)" (Arellano, 1992: 171). "Rasgo característico del género es, creo, precisamente la ruptura del decoro en variadas dislocaciones" (Arellano, 1992: 169). Y el más peligroso retorcimiento del decoro lo lleva a cabo la chica. Esta *dama donaire* o *tramoyera*, ayudándose de su ingenio y valentía hace su voluntad, sigue su gusto (vale decir, se casa con quien le da la gana) a pesar de su padre (avariento celador de su tesoro) y en contra, si hace falta, de todo cuanto los manuales obligan a *la perfecta casadera*. Ella no se parará a mirar honras ni honrillas, castigos ni opiniones, que su señor es don Amor. Ella comprende además, mucho mejor que los hombres, cómo su

[10] José Ortega y Gasset, <<Azorín: Primores de lo vulgar>>, en *Obras completas*, II, Madrid, 1954, p. 182. Citado en Wardropper (1978: 228).

parte la constriñe (Wardropper, 1978: 226), y no sólo *actúa* para escapar de lo que es y transformarse en una persona más capaz y libre, sino que *dice* su condición, especulando sobre la misma.

Dos dramaturgas

Después veo cómo escribieron las *partes* del *padre* y de la *hija* dos mujeres, en la *Comedia famosa de la traición de la amistad*, de María de Zayas, y en *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz.

Viragos

Por último analizo el *Auto de la Sibila Casandra*, de Gil Vicente, contrastando su suerte con las de la bachillera Nise de *La dama boba*, de Lope de Vega, la de la Diana de *El desdén con el desdén*, de Agustín Moreto, y la de la doña Sancha de *Las famosas asturianas*, también del Fénix.

XII. 2. 2. Ensayos

XII. 2. 2. a. Pleberio y Melibea

Introducción

La solera de la *de Calisto y Melibea* (la *Comedia* de 16 actos, publicada en Burgos, puede ser de 1499; la *Tragicomedia* de 21 actos, perdida, la sacan en Sevilla entre 1502 y 1504), la fama que alcanzó en España y en su vecindario, su calidad y singularidad, y el hecho de que se construya en ella uno de nuestros personajes de talla mítica (el de la *vieja*), ganan a esta obra la primería entre los *ensayos* del teatro español.

Fernando de Rojas alabó los trabajos de "su inventor"[11]. Había sido más primoroso que Dédalo.[12] "Jamás no vi sino [en] terenciana, / después que me acuerdo, ni nadie la vido, / obra de estilo tan alto y sobido / en lengua común vulgar castellana"[13]. Y Alonso de Proaza, su corrector, rimó[14]:

> "No debuxó la cómica mano
> de Nevio ni Plauto, varones prudentes,
> tan bien los engaños de falsos sirvientes
> y malas mugeres, en metro romano.
> Cratino y Menandro y Magnes anciano
> esta materia supieron apenas
> pintar en estilo primero de Athenas,
> como este poeta en su castellano."

No es soberbia lo de Fernando de Rojas: lo que compara en los acrósticos con Terencio es esa *Celestina* empezada, del "primer autor"[15], que él quiso acabar[16]. Alonso de Proaza se

[11] En la séptima octava de su acróstico: 191
[12] En la octava octava de su acróstico: 191.
[13] En la novena octava de su acróstico: 192.
[14] En la tercera octava de la edición que corrigió: 612 - 613.
[15] Prólogo: 202.

atrevió a más: para él, "este poeta" es mayor que los comediógrafos antiguos. Si *La (Tragi)comedia* deriva de forma indirecta de la comedia nueva romana o de la comedia elegíaca que nace de ésta en el siglo XII, y arranca más o menos inmediatamente del Terencio que (des)conoció su época y de la comedia humanística italiana[17], tantas cosas la apartan de ellos (su prosa maravillosa, el dibujo de sus personajes, su remate triste) que podría decirse que es hijuela monstruosa suya. Por otro lado, la numerosa y variada descendencia que tuvo la obra de Rojas salió, toda ella, rana. Como explicó Ruiz Ramón (1996: 75), se perdió su "gran lección":

> El teatro español corrió por derroteros distintos y (…) quedó dentro de [su] historia (…) como una obra maestra, cierto, pero aislada, señera, sin dar nacimiento a esa nueva dimensión del fenómeno dramático que ella portaba en sí y que no se convirtió en escuela ni en tradición dentro de la literatura dramática española.

Hija, entonces, verdadera de nadie (pero tuvo muchas tías), madre de nadie (aunque tuvo muchas sobrinas), es difícil situar a la *Celestina* dentro de una historia, o *historia*, del teatro español, o universal.

Fernando de Rojas escribió: "Assí que, quando diez personas se juntaren a oýr esta comedia..."[18] Alonso de Proaza, que corrigió su impresión, escribió unas octavas, y en la cuarta (613 – 614) "dize el modo que se ha de tener leyendo esta (tragi)comedia":

> "Si amas y quieres a mucha atención
> leyendo a *Calisto* mover los oyentes,
> cumple que sepas hablar entre dientes,
> a vezes con gozo, esperança y passión.
> A vezes ayrado, con gran turbación.

---

[16] En la séptima octava de su acróstico: 190.
[17] Sobre su género, naturaleza dramática y fuentes ver Salvador Miguel (2003: 149 – 155). También, Russell (1993: 37 – 52).
[18] Prólogo a la edición de la *Tragicomedia…* de Valencia de 1514: 201.

Finge leyendo mill artes y modos,
pregunta y responde por boca de todos,
llorando y riendo en tiempo y sazón."

Sí fue teatro, y por eso cabe aquí, *La Celestina*. Teatro íntimo, que irían "a oír" "diez personas", y que "leía" uno, al "modo" de bufones como el famoso *Cimador* que en el primer Renacimiento italiano sabía contrahacer "una brigata di voci"[19], llevar a cabo, sin más compañía que la de su *arte*, un "vertiginoso scambio di maschere" (Tessari, 1981: 44).

A la *de Calisto y Melibea* la titularon *Comedia* en las ediciones primeras, que traen 16 actos, y *Tragicomedia* en las engordadas luego, de 21 o 22 actos. En el Prólogo a la edición de la *Tragicomedia* de Valencia, de 1514 (que copiaba seguramente la primera de ¿1502-1504?), dice:

> Otros han litigado sobre el nombre, diziendo que no se avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamase tragedia. *El primer autor* quiso darle denominación del principio, que fue plazer, y *llamóla comedia*. *Yo*, viendo estas discordias, entre estos estremos partí agora por medio la porfía, y *llaméla 'tragicomedia'* (202).

Sin embargo, "Comedia" la llama también Fernando de Rojas, su segundo autor, en el acróstico donde (des)cubre su nombre. Y el íncipit de las ediciones de Zaragoza de 1507 y de Valencia de 1514 empieza: "Síguese la Comedia *o Tragicomedia*…" (205) Es, en cualquier caso, la primera "tragicomedia"[20] española, comedia de acabar muy desastrado, mixtura de farsa y desgraciados accidentes, tragedia con chulos, putas, alcahuetas y señoritos.

Como especie teatral *La Celestina* es un fenómeno único (no cuentan sus aprovechadas continuaciones), casi una

[19] Pietro Aretino, *I ragionamenti*, citado en Tessari (1981: 43).
[20] Ver la historia del término, desde Plauto, en Russell (1993: 202, nota 32).

aberración. Tres cosas la alejan, en lo que toca a mi tema, de las demás obras. Primero, el oficio de alcahueta prospera porque los padres intentan contener, o desviar, los amores torrenciales de sus hijas, para los que no valen presas ni cauces. En Menandro, Plauto o Terencio lo ejercía el esclavo del amito, en la *commedia dell'Arte* era *il primo servo* o *Zanni*. Los terceros sólo se arruinarán con la *comedia de capa y espada*, donde las damas, "tramoyeras", fabrican su libertad sin otra ayuda que su inteligencia (sus criadas son, en eso, poco más que metesillas, sacamuertos). En segundo lugar, sólo aquí la madre vela por su hija, es su carcelera más próxima, cosa curiosísima, pues, en aquellos gineceos forzosos, ¿no sería la relación entre madre e hija la más corriente, por mucho que *la porra* (entendida a la letra, a lo grosero y simbólicamente) la llevase el padre? Por último, lo patético aquí, me parece, no es el accidente estúpido de Calisto, ni el suicidio histérico de Melibea, sino la pena franca de Pleberio.

El cuento

Yendo detrás de un halcón Calisto se entró en la huerta de Pleberio, y halló en él a Melibea, su hija, y olvidó su religión antigua y se hizo ‹‹melibeo›› (I, III, 220). Pagó entonces a Celestina para que mediase entre él y su ángel encerrado. Sempronio, el criado malo de Calisto, avisó que sus padres la tenían muy bien atesorada, como que era todo lo que tenían: ‹‹Madre, mira bien lo que hazes... (…) Piensa en su padre que es noble y esforçado; su madre celosa y brava; tú, la misma sospecha. Melibea es única a ellos; faltándoles ella, fáltales todo el bien›› (III, I, 288 – 289). La vieja está al tanto, como reconocerá más adelante: ‹‹Visto el gran poder de tu padre, temía…›› (X, III, 438)

Engañada con el truco de la venta del hilado (ya tenía con él ‹‹caçadas más de treynta de su estado››: VI, II, 341) Alisa, la madre de Melibea, conociendo y todo a Celestina (‹‹¡Una buena pieza!››: IV, III, 304), y aunque su buena criada Lucrecia se lo había desaconsejado, recordándole que ‹‹aquella vieja de la cuchillada›› era ‹‹la que empicotaron por hechizera,

que vendía las moças a los abades y descasava mill casados>> (IV, III, 302 – 303), le abrió la puerta, para mal de lo suyo, y aún hizo peor, que la dejó a solas con su hija (IV, III - IV). Cuando la Vieja apuntó su tercería Melibea se subió por las paredes: <<...¿Querrías condenar mi onestidad por dar vida a un loco? ¿Dexar a mí triste por alegrar a él y llevar tú el provecho de *mi perdición*, el galardón de *mi yerro*? ¿*Perder y destruyr la casa y la honrra de mi padre*, por ganar la de una vieja maldita como tú?>> (IV, 5, 315) Va cosido, como bien sabe Melibea, el nombre (el apellido, la Casa) de su padre al suyo, y lo defiende mientras puede.

No mucho. La vieja la enterneció poco a poco. <<Quebróse mi honestidad, quebróse mi empacho, afloxó mi mucha vergüença…>> Melibea se declaró discípula nueva de Celestina, y suya en todo: <<*Venida soy en tu querer*>> (X, III, 437). En eso las interrumpió su madre, recelando: <<¿En qué andas acá, vezina, cada día?>> Nada más marcharse la alcahueta, dijo:

> <<Hija Melibea, ¿qué quería la vieja? (…) *Guarte, hija, della*, que es gran traydora, que el sotil ladrón siempre rodea las ricas moradas. Sabe ésta con sus trayciones, con sus falsas mercadurías, mudar los propósitos castos. Daña la fama; a tres vezes que entra en una casa, engendra sospecha. (…) Por amor mío, hija, que si acá tornare sin verla yo, que no ayas por bien su venida, ni la recibas con plazer.>>

<<*¡Tarde acuerda nuestra ama!*>>, nos dice, aparte, Lucrecia, que hace al Coro: Alisa, la Madre, que tenía la custodia inmediata, física, de Melibea, ha fallado (X, III, 440 – 441).

Celestina corría (torpemente, que se lo estorbaban sus largas faldas), iba, decía. Óyela con Calisto (XI, III, 446): <<...la dexo a tu servicio.>> <<¿Qué es esto que oygo?>> <<*Que es más tuya que de sí misma, más está a tu mandado y querer que de su padre Pleberio.*>> Va dicha la caída de Melibea, que, por prestar obediencia y amor a Calisto, se ha olvidado de sí misma y desconoce a su padre.

Melibea citó a Calisto a medianoche, a hablar por entre las puertas. Ellas impedían por ahora su <<gozo>>, y el chico quiso romperlas. La chica no le dejó, pendiente de su padre: <<…conténtate con venir mañana a esta hora por las paredes de mi huerto. Que si agora quebrasses las crueles puertas, aunque al presente no fuéssemos sentidos, *amanescería en casa de mi padre terrible sospecha de mi yerro* [y] en un punto será por la cibdad publicado>> (XII, IV, 466 – 467). Pleberio, el padre de Melibea, tenía puestos centinelas, sus <<escuderos>> (XII, V, 468), gente suya, que encogían a los flacos criados de Calisto. Aunque nadie cuidaba la flor de su hija mejor que él: <<Señora muger, ¿duermes? (…) *¿No oyes bullicio en el retraimiento de tu hija?*>> Claro que se oía, literal y simbólicamente. Y Melibea sabía que su padre la velaba, y que rabiaría si conociera su pasión: <<*No ay tan manso animal que con amor o temor de sus hijos no asperee. Pues, ¿qué harían si mi cierta salida supiessen?*>> (XII, VII, 473)

A la otra (ya habían padecido sus horrorosos finales la alcahueta y los chulos) Calisto fue con escaleras al huerto de su amiga, y entró en su habitación, y se gozaron. Melibea no ignora los alcances de su traspaso: <<¡Oh mi vida y mi señor! ¿Cómo has querido *que pierda el nombre y corona de virgen* por tan breve deleite? ¡Oh pecadora de ti, *mi madre*, si de tal cosa fueses sabidora, cómo tomarías de grado tu muerte y me la darías a mí por fuerça! ¡Cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre! ¡Cómo sería yo fin quexosa de tus días! *¡O mi padre honrrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa!*>> (XIV, IV, 502 – 503) Se ha estropeado ella, y ha manchado a los de su casa.

Después de tanto, Pleberio y Alisa creían a su hija virgen aún, y trataban entre ellos su matrimonio. Pleberio empezó acordándose de su vejez:

> <<Alisa, amiga, el tiempo, según me parece, se nos va, como dizen, entre las manos. Corren los días como agua del río. (...) La muerte nos sigue y rodea, de la qual somos vezinos, y hazia su vandera nos acostamos, según natura. (…) …devemos echar nuestras barvas en remojo y aparejar nuestros fardeles

> para andar este forçoso camino. (…) Ordenemos nuestras ánimas con tiempo...>>

Los apretaban los años y las prisas:

> <<Demos nuestra hazienda a dulce sucessor, *acompañemos nuestra única hija con marido qual nuestro estado requiere, por que vamos descansados y sin dolor deste mundo.* Lo qual con mucha diligencia devemos poner desde agora por obra, y lo que otras vezes avemos principiado en este caso, agora aya execución.>>

Era lo que tocaba:

> <<No quede por nuestra negligencia nuestra hija en manos de tutores, pues *parescerá ya mejor en su propia casa que en la nuestra*. Quitarla hemos de lenguas del vulgo... (…) No hay cosa con que mejor se conserve la limpia fama en las vírgenes, que con temprano casamiento.>>

Ellos valían mucho, y podrían escoger el mejor marido para Melibea, su hija:

> <<¿Quién rehuyría nuestro parentesco en toda la ciudad? ¿Quién no se hallará gozoso de tomar tal joya en su compañía, en quien caben las quatro principales cosas que en los casamientos se demandan, conviene a saber: lo primero, discrición, honestidad y virginidad; lo segundo, hermosura; lo tercero, el alto origen y parientes; lo final, riqueza. De todo esto la dotó natura. Qualquiera cosa que nos pidan la hallarán bien cumplida.>>

Su esposa le contestó:

<<Dios la conserve, mi señor Pleberio, por que nuestros desseos veamos complidos en nuestra vida. Que antes pienso que faltará ygual a nuestra hija, según tu virtut y tu noble sangre, que no sobrarán muchos que la merezcan.>>

Y se sometió a la voluntad de su esposo en ese negocio, asegurándole que su hija también lo haría: <<Pero *como esto sea officio de los padres y muy ageno a las mugeres*, como tú lo ordenares, seré yo alegre, y nuestra hija obedecerá, según su casto bivir y honesta vida y humildad.>> Calisto y Melibea se juntaban lo más a menudo que podían, pero los padres de la antigua niña no estaban enterados de aquellas furtivas lunas de miel. Su criada (el Coro, ya está dicho) sí:

> <<*¡Aun si bien lo supiesses, rebentarías!* ¡Ya, ya, perdido es lo mejor! *¡Mal año se os apareja a la vejez!* Lo mejor Calisto lo lleva. No hay quien ponga virgos, que ya es muerta Celestina. *¡Tarde acordáys! ¡Más avíades de madrugar!*>>[21]

Pleberio y Alisa conocían exactamente lo que correspondía a su oficio de padres celadores, pero fueron patosos y lentos al ejercerlo.

Melibea, claro, no quería ni oír que sus padres ya concertaban su cambio de estado. Que ella prefería <<ser buena amiga que mala casada. Déxenme gozar mi moçedad alegre si quieren gozar su vejez cansada; si no, presto podrán aparejar mi perdición y su sepultura>> (XVI, II, 535 – 536). Espió su conversación (XVI, II, 538 – 539). Discutían cuestiones teóricas sobre la elección de marido para su hija. El padre vacilaba, parecía dispuesto a que Melibea, según derecho, escogiera libremente. La madre iba más atrasada, y muy desviada de lo que su hija era y quería.

> Pleberio: Pues, ¿qué te parece, señora muger? *¿Devemos hablarlo a nuestra hija? ¿Devemos darle parte de tantos como me la piden, para que de su voluntad venga, para que diga quál le agrada? Pues en esto las leyes dan libertad a los hombres y mugeres, aunque estén so el paterno poder, para elegir.*

[21] Toda la escena, en XVI, I: 531 – 534).

> Alisa: ¿Qué dizes? ¿En qué gastas tiempo? ¿Quién ha de yrle con tan grande novedad a nuestra Melibea que no la espante? ¡Cómo! *¿Y piensas que sabe ella qué cosa sean hombres, si se casan, o qué es casar?* ¿O que del ayuntamiento de marido y muger se procreen los hijos? ¿Piensas que su virginidad simple le acarrea torpe desseo de lo que no conosce ni ha entendido jamás? ¿Piensas que sabe errar aun con el pensamiento? No lo creas, señor Pleberio, que *si alto o baxo de sangre o feo o gentil de gesto le mandáremos tomar, será su plazer, aquello avrá por bueno. Que yo sé bien lo que tengo criado en mi guardada hija.*

Melibea, ¿ves?, tenía burlados a sus padres, y los desengañaría a la tremenda. En una de ésas se le ha caído Calisto de la escala por la que trepaba hasta su habitación, descalabrándose, y lo llora. <<¡Mi bien y plazer, todo es ydo en humo!>> (XIX, VI, 576) Pleberio la quiere consolar, pero no sabe qué tendrá, desterrado del corazón y de los sueños de la niña de sus ojos. <<*¿Qué es esto, hija mía?* (…) *¿Qué novedad es ésta?* (…) *Mírame, que soy tu padre.* (…) *¿Qué has? ¿Qué sientes? ¿Qué quieres?*>> (XXI, I, 580) Es que ya no la conoce. Y Melibea, claro, no podía responderle. Con una excusa se desvió, se subió a la azotea y citó a su padre al pie de la torre. Sólo desde allí, teniendo bien aderezada <<la manera>> de su morir, se atrevía a sumar, para Pleberio, a quien titulaba con mucho retraso su <<*señor*>>, sus penas: si le dolía acabarse, era nada más por él: <<*Gran sinrazón hago a sus canas, gran ofensa a su vegez, gran fatiga le acarreo con mi falta, en gran soledad le dexo*>> (XX, II, 583). Esto se decía para sí, y, luego de publicar todas sus equivocaciones, se despedía de su padre: demasiado pronto iba a empezar su <<*tiempo de soledad*>> (XX, III, 585). Le confesó cómo Calisto <<quebrantó con escalas las paredes de tu huerto; quebrantó mi propósito. Perdí mi virginidad. Del qual deleytoso yerro de amor gozamos quasi un mes>> (XX, III, 588).

> <<*Toma, padre viejo, los dones de tu vegez...* (…) *¡Recibe las arras de tu senetud antigua, rescibe allí tu*

> *amada hija!* Gran dolor llevo de mí, mayor de ti, muy mayor de mi vieja madre, Dios quede contigo y con ella. A él ofrezco mi alma. *Pon tú en cobro este cuerpo que allá baxa*>> (XX, III, 590 – 591).

Melibea sabe muy bien que con su "deleytoso yerro de amor" se ha perdido ella y ha perdido a su padre, y se ha perdido su padre. En ese trágico mundo al revés que ha fabricado con su pecado la hija deja a su padre de dote su deshonra y muerte. Y le devuelve, para que lo guarde en su epílogo, el cuerpo que no supo guardar.

Dicho esto se tiró. El privilegio de las últimas palabras es de Pleberio, el padre de la novia de la muerte. Ocupa casi por entero la única cena del auto XXI. Primero se dirige a su esposa: <<...¡Nuestro gozo en el pozo! ¡Nuestro bien todo es perdido! (...) …ves allí a la que tú pariste y yo engendré hecha pedaços... (…) Ayúdame a llorar nuestra llagada postrimería. (…) *¡Oh mi hija y mi bien todo!*>> (594 – 595) Pero Alisa se desmaya, si no es que la mata la tristeza, y tendrá que pasar él <<todo>>. <<¡Oh duro coraçón de padre! ¿Cómo no te quiebras de dolor, que ya quedas sin tu amada heredera? ¿Para quién edifiqué torres? ¿Para quién adquirí honrras? ¿Para quién planté árbores? ¿Para quién fabriqué navíos?>> Todos sus trabajos habían ido enderezados a casar bien a su hija. <<¡Oh tierra dura! ¿Cómo me sostienes? ¿Adónde hallará abrigo mi desconsolada vegez?>> (596) Dice mal de la fortuna, y del mundo, y sigue con su querella: <<...¡qué solo estoy! Yo fui lastimado sin haver ygual compañero de semejante dolor, aunque más en mi fatigada memoria rebuelvo presentes y passados>> (600). Compara sus penas con las de otros, y le parecen mayores <<porque mi Melibea mató a sí misma de su voluntad, a mis ojos, con la gran fatiga de amor que la aquexava>> (601). Sólo un momento se acuerda de su honra, y de cuánto lo había desvelado que se perdiera por algún descuido de su hija. Desde ahora, al menos, andaría <<sin temor, como quien no tiene qué perder…>> (598 – 599)

<<Y yo no lloro, triste, a ella muerta, pero la causa desastrada de su morir. Agora perderé contigo, mi desdichada

hija, los miedos y temores que cada día me espavorecían; sola tu muerte es la que a mí me haze seguro de sospecha>> (602).

Pero enseguida se ve cuánto va echando de menos a Melibea:

> <<¿Qué haré quando entre en tu cámara y retraymiento y la halle sola? ¿Qué haré de que no me respondas si te llamo? ¿Quién me podrá cobrir la gran falta que tú me hazes? *Ninguno perdió lo que yo el día de oy...*>>

Y acusa a Amor: <<*¿A dó me pones mi hija? ¿Quién acompañará mi desacompañada morada? ¿Quién tendrá en regalos mis años que caducan?*>> (602 – 603) Pleberio cierra con su plañido la historia desgraciada de los amores de su hija Melibea con Calisto.

Alisa es pájara extraña a nuestro solar. Sin contar la ruidosa ausencia de madres en los teatros, ésta hace al dragón puesto a la entrada de la cueva de Melibea. Se equivoca Alisa permitiendo la entrada en su casa de la Celestina, y otra vez cuando piensa tan virginal a su hija. Es verdad que, de boquilla al menos, deja a su marido que se ocupe (es "oficio" de "hombres") de arreglar su matrimonio, pero, cuando Pleberio sugiere dar libertad a su hija, que escoja a su gusto, su esposa le para los pies. En cuanto a Pleberio, no es el viejo ridículo, o tieso, que se ha paseado por todos los teatros, sino una figura trágica. No sólo le preocupa la honra de su hija: también (más, más) su felicidad. Y, a su muerte, aunque se acuerda brevemente de los desvelos que ha pasado (ésa es su suerte de *padre cómico*) por ella, su dolor es verdadero, muy sentido, y su soledad nueva, irremediable, nos conmueve.

Más que *tragicomedia*, *La Celestina* es *comitragedia*. Echa a andar como comedia, pero lleva plantados huevos que, al ir rompiéndose, sueltan gusanos que la van corrompiendo. La *vieja*, los criados malos, el amor demasiado de Calisto y Melibea, la condición del mundo que habitan, y que los habita,

el tropiezo idiota, de payaso, del galán, son los cancros que terminan devorando a la comedia, cambiándola en tragedia.

XII. 2. 2. b. Lucas Fernández, *Primera égloga*

> …en el tiempo deste célebre español [lo dice por Lope de Rueda] todos los aparatos de un autor de Comedias se encerravan en un costal, y se cifraban en quatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en *quatro barbas*, y cabelleras, y quatro cayados poco más o menos. Las Comedias eran unos coloquios como Églogas entre dos, o tres pastores, y alguna pastora…[22]

Lucas Fernández (1474? – 1542) fundó (aunque llegó un poco detrás), con Juan del Encina (1468 – 1529/30), la "escuela salmantina". Éste "sí es, realmente, el <<*patriarca del teatro español*>>" (Ruiz Ramón, 1996: 32). En sus obras, compuestas en su juventud, entre 1492 y 1513, han visto "el *arranque* de una tradición continuada de teatro profano tanto como religioso en lengua castellana" (Deyermond, 1980: 452 - 453). Pero no me sirven. Juan del Encina no tocó, en ninguna de ellas, lo que hay entre un padre y su hija. Voy entonces al otro *padre* "de la escena en España" (López Morales, 2003: 190), y a la primera de las *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano hechas por Lucas Fernández, salmantino* (1514). Es "quasi comedia" serrana, de la especie que hizo famosa Juan del Encina, hablada en el dialecto sayagués que se usaba (o no, que era convención de los dramaturgos) en los montes de Salamanca. No son, sus personajes, cabañeros de cuento, finos señoritos que han dado en rusticar, sino verdaderos (o, por lo menos, posibles), concretos borregueros groseros y graciosos.

Teatro "de conversos" pareció el de Torres Naharro, Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz, Juan del Encina y Lucas Fernández a Américo Castro y a Alfredo Hermenegildo, escrito con una "intención de ridiculizar a la masa campesina cristiano-

[22] Miguel de Cervantes, <<Prólogo>> a las *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos…*

vieja" (Reyes Peña, 1980: 541 – 542). Por ahí irán los tiros de la divertida relación que hace Bras Gil de su linaje, que Juan Benito, el abuelo de Beringuella, aprueba. Pero estos pastores son siempre simpáticos y, si se hace burla de exámenes de casta y, aquí, de todo el proceso (ronquidos del macho, gustosa rendición de la hembra, querella del padre de la dama, pleito, con información de los apellidos del sátiro, y trato entre ambos, matrimonio y bodas) que hay que seguir para aparearse como es de ley, en este espejo deformado deben mirarse otros de estados más elevados.

Va <<de cerro en selva, en montaña>> (10), envarándose <<de rato en rato / (…) como tras perra el perro>> (21 - 22), buscando Bras Gil a Beringuella. La <<zagala>> (49) se defiende de momento del ganoso pastor, quitándoselo de encima con aprensiones vagas (<<No estemos más aquí yuntos / que los campos tienen ojos, / llenguas y orejas rastrojos, / y los montes mil barruntos.>> [115 – 118]) y concretísimas (<<*Vayte, que verná mi abuelo.*>> [120]), que su perseguidor intenta espulgarle (<<Ño tengas esos ahuncos. / (…) / Ñi de eso tengas recelo.>> [119 y 121]).

Apretándola con requiebros rimados y una <<sortija>> (169), luego la vence. Ella le corresponde con un <<orillo de color>> (192). Después de cambiarse estas prendas van cantando y bailando hacia la majada, donde se holgarán. "Aquí entra de improviso el abuelo de Beringuella llamado Juan Benito."

--¡Oh! que ñoramala estéis
en gran grolia y prazentorio.
¿Qué es aquéste? ¿Es desposorio,
que tal regolax tenés?
--*Ay, mi padre señor es.*
Dime, dime, di, ¿qué haremos?

(237 – 242)

Juan Benito, el abuelo de Beringuella, que hace, en efecto, a su "padre" y "señor", se huele que su nieta ha perdido la flor, y él, con aquel extravío, su honra: <<*¿Que ño, ño? Bien*

vos barrunto. / (...) / *Pues quizás, quizás, quizá...*>> (259 y 265) Sospecha el Viejo, pero quiere asegurarse:

--Mal criado en ti crié,
pues me diste tal vejez;
criéte desde niñez
y verés ya para qué.
Dime, dime cómo fue,
dime si te sobajó.
--¡Ño os digo que ahora llegó?
--Dilo, dilo, ¡dilo, ahé!
Verá la cara de cabra
rabiseca y sobollona,
la cachinegra y putona
y ño echa de sí habra.
¡Habra ya, boca de tabra!
Di ¿qué hacíades aquí?

(269 – 282)

Juan Benito quiere llevar a Bras Gil a jurar, pero éste no se deja, respondón. El abuelo afrentado llama al otro <<don hideputa *rapaz*>> (292), <<hideputa mestizo, / hijo de cabra y de erizo>> (338 – 339), y el burlador le contesta poniéndolo de <<*don viejo cano*>> (349) y <<*viejo y bobo*>> (355). Hacen y dicen dos *máscaras*: la del "rapaz" y la del "viejo". Habrían reñido a cachiporrazos, como guiñoles, si no hubiese mediado Miguel Turra. Éste los convence de evitar meterse en juicios, que los empobrecerían. Lo que deben hacer es desposarse los descuidados, <<y aun ansí atajaremos / todo el mal que pudo ser>> (436 – 437).

Al abuelo le parece bien, pero primero averiguará la sangre y otras calidades del novio. El diálogo es largo, pero merece copiarse entero:

--Buen consejo es comunal,
mas la casta ño se yguala
de él, con la de la zagala,
en valer ni en el caudal.

--Nieto so yo de Pascual
y aun hijo de Gil Gilete,
sobrino de Juan Jarrete,
el que vive en Verrocal.
Papiharto y el Zancudo
son mis primos caronales,
y Juan de los Bodonales
y Antón Prabos Bollorudo,
Brasco Moro y el Papudo
también son de mi terruño,
y el crego de Viconuño,
que es un hombre bien sesudo.
Antón Sánchez Rabilero,
Juan Jabato el sabidor,
Asienso y Mingo el pastor,
LLazar Allonso el gaytero,
Juan Cuajar el viñadero,
Espulgazorras, Lloreinte,
Prabos, Pascual y Vicente
y otros que contar no quiero.
--No digas más por agora,
que ya harto asaz asbonda.
--Pues allá en Navarredonda
tengo mi madre señora.
--¿Allá vive?
--Allá mora.
--¿Y quién es?
--La del herrero.
--¡Dios, que estoy muy prazentero;
ello sea mucho en buen ora!
Yo y ella gran conocencia
tenemos de lluengo tiempo.
--Lluego ¿en este casamiento
no abrá ya más detenencia?
--Digo ya, pues su nacencia
fue tan buena, y los sus hados,
para que sean desposados
yo de aquí les doy licencia.

(438 - 479)

Miguel Turra confirma, como testigo, y el abuelo de la niña advierte, que desde ahora no se podrán <<ni quitar ni aun apartar, / según ley de matrimoño>> (492 – 493).

Quedaba la cuestión económica. Juan Benito aportará, para dotar a su nieta, el siguiente <<*patrimoño*>> (494):

--Yo les mando un tomillar
de buen tomillo salsero,
y un cortijo y chivitero,
y una casa y un pajar,
y un arado para arar;
dos vacas con añojales,
y dos yeguas cadañales,
y un burro muy singular.
Ténme punto en lo passado:
cuatro machorras y vn perro,
y el manso con su cencerro,
y el cabrón barbillambrado,
y el morueco tresquilado;
y darle he una res porcuna,
y aun otra alguna ovejuna,
y el buy bermejo bragado.

Darle he vasar y espetera,
y mortero y majadero,
y su rallo y tajadero,
y asadores y caldera,
y gemella y ralladera;
cuencas, barreñas, cúchares,
duernas, dornajos y llares,
encella, tarro y quesera.

Y un recel todo llistado,
y un buen almadraque viejo,
y un alfamare vermejo,
y un arquibanco pintado.

Cama y escaño llabrado
y aún, si quieres más alhajas,
también les daré las pajas.

--Ño, que harto le has dado.

(496 – 527)

Bras Gil, por su parte, dará estas <<*donas*>> o arras, que vestirán a su mujer (528):

--Sus toquejos y tocados,
todos sus paños dobrados
le pienso de endonar.

Darle he alfardas orilladas
y capillejos trenados,
cercillos sobredorados
y gorgueras bien llabradas,
y sortijas prateadas,
camisas de cerristopa,
su mantón y aljuba y hopa,
faxa y mangas colloradas.

Darle he del tejillo y filetes
y bolsa de cuatro pelo;
saya azul color de cielo,
froncida con sus marbetes,
y gujetas con herretes,
zuecos, zapatos, zapatas,
más tela porné que pratas
bruñida con repiquetes.

(533 – 451)

Todo acaba con danza, <<zapatetas>> (636) y alegrías.

Beringuella y su abuelo Juan Benito, con Bras Gil, el morueco de la zagala, hacen esta obra en la cual encontramos

ya, en caricatura, tanto el núcleo argumental como los elementos básicos que determinarán tanto la semántica como la sintaxis de muchos entremeses y comedias.

XII. 2. 2. c. Bartolomé Torres Naharro, *Comedia Himenea*

Bartolomé de Torres Naharro debió de nacer en Torre de Miguel Sexmero, en la provincia de Badajoz, entre 1475 y 1485. Aprendió su *arte novísimo* (que también lo era) *de hacer comedias* en la escuela salmantina, pues en la ciudad estudiantil conoció, seguramente, a Juan del Encina, a Lucas Fernández y a Diego Sánchez de Badajoz, y lo mejoró en Italia, donde "ya a partir de 1508" sirvió, como autor (en su sentido más completo) teatral a "poderosos señores romanos, entre ellos Giovanni y Giulio de Medici, los futuros papas León X y Clemente VII respectivamente, y el cardenal español Bernardino de Carvajal", y desde 1517, en Nápoles, a "don Fernando Francisco de Ávalos, marqués de Pescara, a quien dedica la *Propalladia*, en que se incluyen todas sus obras escritas hasta entonces". En Roma estudiaría a Plauto y Terencio, y discutiría "las teorías literarias clásicas que por aquel entonces se estudiaban en los círculos intelectuales italianos". En 1520 ya estaría de regreso en España, y murió antes de 1533 (Zimic, 2003: 349 – 350).

Su *Ymenea* es comedia, y esto "no es otra cosa, sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado", comedia "*a fantasía*, de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea…"[23] Será entonces, ya que no verdadera, verosímil, y terminará bien. Más dice de ella el grosero pastor que dice el Introito y Argumento. Empieza jaleándonos hacia el jolgorio (<<¡Ahuera, ahuera pesares! / Sús d'aquí, tirrias amargas! / Vengan praceres a cargas / y regocijos a pares…>> [7 – 10]), aunque más abajo se corrige (<<que es un poco de fatiga / sacada

[23] En el <<Prohemio>> a la *Propalladia*. Citado en Ruiz Ramón (1996: 77 – 78).

del intelecto / y envuelta en mil liviandades>> [172 – 174]) y avisa incluso que <<no es comedia de risadas>> (175).

Himeneo ronda la calle de Febea que vigila muy descuidadamente, porque sus mujeríos trasnochados no se lo permiten, el hermano de la muchacha, el Marqués. Aunque ya sospecha de ella, su centinela se va a almorzar y dormir a las habitaciones de <<aquella escopetera>> (I, 309): <<Quédese con Dios Febea; / mañana podré venir / a *tentar su fantasía*.>> (I, 304 – 306). El *padre* busca siempre "tentar" la "fantasía" de la *hija*, calar sus sueños, hacer cata de su deseo… Himeneo se adelanta a su guardián: atrae hasta la celosía a su dama con unas músicas, declara su pasión y consigue, tras algunos ruegos, concertar que a la próxima le abra. El Marqués y su criado Turpedio espían la entrada del enamorado y rompiendo de <<una *coz* (…) la puerta>> (IV, 148) se meten en la casa con <<*la rodela*>> y <<*arrancadas las espadas*>> (IV, 158 y 161). Himeneo escapó, Febea no. <<¡O mala muger, traidora! (…) ¿Para tan gran deshonor / habéis sido tan guardada?>> (V, 1; 5 – 6) El Marqués apremió a su hermana a confesarse, pues la tenía que matar, que había ensuciado <<tan antiguo linaje>> (V, 9 – 10). Febea aceptó su autoridad (<<*Vos me sois señor y hermano.* / (…) / *Yo me pongo en vuestra mano*…>> [V, 13 y 16]), pero inmediatamente defendió su inocencia: <<Gozará la sepultura / lo que no pudo Himeneo>> (V, 21 – 22). Febea hizo más, mucho más aún: en una atrevida reivindicación del deseo femenino, echa de menos el gusto que podía haber logrado de su amigo, lamenta acabarse insatisfecha, y haber dejado en ascuas a Himeneo. Le fastidia, sobre todo, morir <<ansí como ansí>> (V, 67 – 84):

> --No me queda otro pesar
> de la triste vida mía,
> sino que cuando podía,
> nunca fui para gozar,
> *ni gocé*
> *lo que tanto deseé*.
> Muero con este deseo,
> y el corazón me revienta
> con el dolor amoroso;

mas si creyera a Himeneo,
no moriera descontenta,
ni le dejara quejoso.
Bien haya quien me maldice,
pues lo que él más me rogaba
yo más qu'él lo deseaba.
No sé por qué no lo hice,
¡guay de mí!
Que muero ansí como ansí.

Otra vez, de todos modos, declara que su hermano, detrás de su padre, que les faltaba, tenía plena potestad sobre ella:

--Haced, hermano, con Dios;
que *yo no paso la raya*,
pues mi padre, que Dios haya,
me dejó subjeta a vos,
y podéis
cuanto en mí hacer queréis.

(V, 91 – 96)

Febea va y viene entre el aparente sometimiento y el desafío más osado. Forzada a examinar su conciencia, proclama de nuevo su derecho al placer, y lo hace, nada menos, ante su hermano (que hace la parte de su difunto padre) y ante Dios (su Padre celestial):

--*Confieso que peca y yerra*
la que suele procurar
que no gocen ni gozar
lo que ha de comer la tierra,
y ante vos
yo digo mi culpa a Dios.

(V, 199 – 204)

El Marqués la oye escandalizado: <<*No es ésa la confisión / que vuestra alma ha menester; / confesaos por otra vía*>> (205 – 207).

Llegará a tiempo Himeneo, dando fe de que Febea es su mujer, y propone al Marqués esta solución:

> --…hágase de aqueste modo:
> que si Febea dijere
> que me quiere por marido,
> pues lo soy, testigo Dios,
> que pues la razón lo quiere,
> *no perdiendo en el partido,*
> *lo tengáis por bueno vos.*
> Pues sabéis bien que en linaje
> y en cualquier cosa que sea,
> la condición de Febea
> me tiene poca ventaje.
>
> (V. 240 – 250)

Ha apelado a la codicia del Marqués, y ha vencido: <<Bien veo que sois iguales / para poderos casar>> (V, 253 – 254). Aunque el hermano protesta todavía, pues no han permitido que haga su parte, tratando el matrimonio de Febea, que tenía a su cargo: aquello se debería <<negociar / por otra mejor manera>> (V, 257 – 258). Ahora Himeneo primero y Febea después de él lo contradicen (y, con él, a casi todos los *padres*), sosteniendo su libertad para encontrar compañero por su cuenta y riesgo, sin que otros, en su nombre, arreglen su matrimonio: <<*Ya sé yo poner tercero / donde fuere menester / pero si tomo mujer, / para mí solo la quiero*>> (V, 259 – 262). <<Porque *paréis mientes / que me quisistes matar / porque me supe casar / sin ayuda de parientes, / y muy bien*>> (V, 271 – 275). El Marqués, ya que no había otro remedio (<<No haya más, pues qu'es ya hecho.>> [V, 283]), se conformó, y los desposó con sus manos, aplazando las bodas para después de la representación (V, 305 – 306).

Pega que el dios que invocan los epitalamios para que bendiga a los novios dé su nombre a la comedia (y a su galán). Porque Bartolomé de Torres Naharro, con su *Ymenea*, es el abogado de una doble cuestión muy mal tolerada. Por un lado Febea, doncella de calidad (de muy <<antiguo linaje>>), *desea, y dice su deseo, y suspira por no haberlo hartado*. Su hermano (que hace a su padre), oyéndola, se santiguaría, temblaría. Por otro, Himeneo y Febea se acogen a un fuero nuevo cuya letra ordena que el amigo y la amiga busquen su felicidad sin que metan mano, ni pies, ni pezuñas, en ella, <<tercero>> ni <<parientes>>. Con eso (¡y es tanto!) vacían la *parte* del *padre de la novia*.

El Marqués (que hace de *padre* de su hermana), golfo nocherniego y rijoso, rompe la puerta de la casa a <<cozes>>, como burro, abrazada la rodela, blandiendo espada, y amenazando, ofendido en su tonta honrilla, a Febea: es *parte* ridiculísima, una mezcla de las que representarán el *Capitano* y *Pantalone* en la *Commedia dell'arte*.

En conclusión, la obra presenta un modelo mucho más moderno que el de la *Comedia Nueva*.

XII. 2. 2. d. Cervantes, *Pedro de Urdemalas*

El año 1615 Cervantes recogió en un libro *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Eran, sí, nuevos, al menos en cuanto que no los habían subido a las tablas. Los empresarios habían rechazado sus obras, y tuvo que darlas a conocer en forma de libro. Esto tenía dos ventajas. Por un lado, "no van manoseados, ni han salido al teatro" (*Dedicatoria* al Conde de Lemos); por otro, como decía el *Prólogo*, pueden leerse "de espacio" y, así, comprenderse mejor.

Haciendo teoría del teatro, don Quijote defendió

> --…a los que las representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos *un espejo* a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al

> vivo *nos represente lo que somos y lo que habemos de ser* como la comedia y los comediantes. (*Don Quijote*, II, 12: 183)

Representación, entonces, de lo que padres e hijas son y han de ser, de padres e hijas reales e ideales, serán sus comedias. Lo de los padres con sus hijas no asoma en ninguno de los entremeses cervantinos, pero sí en siete de las ocho comedias. Los padres (o quienes hacen de tales) usan mal a sus hijas en todas las comedias donde salen, y ellas (y Amor) les ganan siempre la mano con su industria o la de sus novios (lo de *La casa de los celos* es otro cantar). Su autor está siempre del lado de la hija.

La comedia de *Pedro de Urdemalas* empieza con un entremés de alcaldes. Martín Crespo estrena vara en Junquillos. Martín Crespo es un simple, la persona más necia de su villa, pero honradísimo. Los alcaldes eran en aquel tiempo también jueces. Martín Crespo tiene mucha voluntad y poco seso, conque pide a su criado, Pedro de Urdemalas, que le chive las sentencias.

Pedro de Urdemalas tiene otros oficios. Va y viene, por ejemplo, entre Clemente y Clemencia. Estorba el éxito de sus tercerías el padre de la niña, precisamente Martín Crespo, que prefiere como yernos a Llorente o a Pascual, <<que son ricos>> (I, f. 196r).

Hoy juzga Martín Crespo, el alcalde de Junquillos. Tiene a sus espaldas, dictándole los fallos, a Pedro de Urdemalas. El segundo pleito de la mañana lo traen un zagal y una zagala embozados.

> --En fin, esta pastora,
> así como la adoro, ella me adora.
> *A hurto de su padre,*
> *que es de su libertad duro tirano,*
> *que ella no tiene madre,*
> *de esposa me entregó la fe, y la mano*,
> y agora, temerosa
> del padre, no confiesa ser mi esposa.

Teme que el padre rico
se afrente de mi humilde medianía…

Pero él aventajaba, dice, al otro en virtudes, y pedía que la chica, quitándose el miedo que le tenía al padre, confirmase su matrimonio, <<pues que no aparta el hombre / a los que Dios juntó en su gracia y nombre>>. El alcalde tenía, archivadas en su capilla, diversas sentencias que su secretario había preparado, que podían o no venir a sus casos.

Alcalde: Pedro, sácala al punto.
Pedro: Yo sé que ésta saldrá pintiparada,
porque a lo que barrunto,
siempre fue la verdad acreditada,
por atajo, o por rodeo,
y esta sentencia lo dirá, que leo:
"Yo, Martín Crespo, Alcalde, determino
que sea la pollina del pollino."

El Alcalde acató la suerte, pues estaba escrita mágicamente.

Clemencia: *Pues con ese seguro, padre mío,*
el velo quito, y a tus pies me postro.
Alcalde: *Mal haces en usar deste desvío.*
Clemencia: *Pues soy tu hija, y no espantable monstro.*
Tú has dado la sentencia a tu albedrío,
y si es injusta, es bien que te dé en rostro,
pero si justa es, haz que se apruebe…
(...)
Alcalde: Lo que escribí, escribí, bien dices, hija,
y así, a Clemente admito por mi hijo,
y el mundo deste proceder colija
que *más por ley que por pasión me rijo*...

(I, ff. 199v - 200v)

Pedro de Urdemalas (mejor Urdebuenas) coloca, con su artimaña, al *padre* en el lugar de *lector*, o *espectador*, de una

comedia: así situado, el Alcalde, olvidando su <<pasión>>, y acogiéndose a lo que era justo (<<ley>>), tuvo que condenar la dureza del *padre-de-la-novia* y bendecir el matrimonio de quienes de todos modos llegaban casados ya por don Amor.

XII. 2. 3. La Comedia Nueva

XII. 2. 3. a. Lope de Vega, *El acero de Madrid*

Lisardo ha ido a misa para calar a Belisa, y ahora la espera a la salida de la iglesia (I, I). Vigila a la chica Teodora, caracterizada desde la acotación a I, II (962): "es *tía* de Belisa, y ha de traer un *hábito de beata*, manga en punta, con una imagen de la Concepción en el escapulario". Enseguida, con sus palabras y gestos, parecerá tragasantos, pendiente de que su sobrina no tontee, y ésta ya, desde el primer momento, en sus actos y contestaciones, graciosas, insolentes a veces, proclama que se dejará sujetar con muchas dificultades:

Teodora: Lleva cordura y modestia:
cordura, en andar despacio;
modestia, en que sólo veas
la misma tierra que pisas.
Belisa: Ya hago lo que me enseñas.
Teodora: ¿Cómo miraste a aquel hombre?
Belisa: ¿No me dijiste que viera
sólo la tierra? *Pues dime:*
aquel hombre ¿no es de tierra?

(I, II: 962)

Belisa es de la tierra, mujer muy carnal. Su tía se escandaliza: <<¡Qué palabras de doncella! / Por el siglo de tu madre, / que yo te quite esas tretas>> (I, II: 962). Pero Belisa no se corrige, mira aún al galán, tropieza adrede con él, cayéndose casi, para que él la coja de la mano, deja care un guante, y volverá la cabeza hacia <<el mancebito>>. Teodora le manda que

se entre <<en casa>>. <<¡Oh, lo que harás de quimera!>>, suspira la niña. Lisardo, luego, abunda en la representación monstruosa de Teodora: <<Una tía (…) / (…) / …entre fraila y dueña; / águila, de media arriba; / de medio abajo, culebra.>> Y la resume, como centinela feroz de su amiga: <<Todos mis intentos muda; ni hablarla ni verla deja; escribir es imposible; con más ojos que Argos, vela>> (I, II: 963).

Se había atrevido a mucho más, Belisa, a sacrilegio: <<Llegó a la pila del agua, / fingiendo quererla tomar, / y, volviéndome a mirar / *(mira el enredo que fragua)* / metió un papel en un guante, / y de la cruz le colgó, / como perdido….>> Lo recogió, como si fuera suyo, Beltrán, el criado gracioso y listo de Lisardo. En el papel Belisa escribió que se pudría con la vigilancia de <<*un padre tan celoso* / y una tía tan mal intencionada>>. Con tal de burlarlos, dice, se fingiría <<descolorida y opilada>>, y avisó a Lisardo, su noviete furtivo, que le mandase un médico que quisiera recetar, para su remedio, <<acero>>, <<jarabes de livianas / cosas>>, y sobre todo muchos paseos por Atocha, el Prado y el Soto. <<*Esto me enseña Amor*, que mis temores / vence con su poder, *que amar aprisa / no sufre espacio*…>> (I, III: 963 - 964)

Y eso hicieron. Fue Beltrán, en <<hábito doctoral>> (I, III: 964), con su parte muy ensayada, y convenció a Prudencio (nombre elegido con sarcasmo), el padre de Belisa, de que su hija estaba enferma, y de que aquél era su único remedio. Por que aprovechasen más a Belisa aquellos garbeos madrileños, y siguiendo sus instrucciones, un amigo de Lisardo distraía a Teodora, que era solterona, con requiebros. Así, la tía pasó, de ser guardiana estrecha, a celestina.

Hay una escena metateatral, acertada y curiosísima. Belisa mejoraba despacísimo, y su padre, al oír a unos músicos cantar eso de "Niña de color quebrado, / o tienes amor, o comes barro", reflexionando sobre la utilidad pedagógica del arte dramático, cayó en la cuenta de la verdadera enfermedad de Belisa:

> --¡Oh, cuando a un hombre avisan y aconsejan
> las canciones süaves y poesías,

para enseñar los hombres inventadas!
No en balde se inventaron las comedias,
Primero en Grecia que en Italia y Roma:
Allí se ven ejemplos y consejos,
Porque son de la vida los espejos.
Ya puede ser que esta muchacha mía
estuviese opilada de deseos,
que no están ya los tiempos de manera
que puedan descuidarse con las hijas
los padres que profesan honra y fama.
Ya fue otro tiempo, que con años treinta,
llamaban niña una mujer, y andaba
jugando con los mozos en cabello.
mas hoy, por los pecados de los hombres,
cierta señal de que se acaba el mundo,
de diez años aspira a casamiento,
a trece es madre, y a veinte y uno abuela.
Yo quiero, con ejemplo de estos músicos,
casar mi hija, que es el mejor medio
para desopilarla...

(II, VII: 976 – 977)

Su diagnóstico era exacto. <<Opilada de deseos>> estaba su hija. Desde Hipócrates por lo menos se sabía que la virginidad alargada también hinchaba, envenenaba humores, traía melancolías. Prudencio comprendió que eso era lo que padecía su hija, y procuró, para sanarla, casarla con un sobrino, Octavio, que se hospedaba en su casa. A Octavio le gustaba su prima, y pidió dispensación a Roma. Mientras ésta llegaba se inquietaba Prudencio, y reprochaba a su hermana su descuido:

--...*yo he sospechado* de estas estaciones,
sotos, huertas, paseos, quintas, prados,
que alguna vez que te dormiste, hermana,
dejó Belisa el coro de Diana...
(…)
que hay varas de Mercurio, sabio,
que aduermen ojos de Argos veladores.

(III, I: 985 - 986)

Mercurio mágico, vagabundo, musical, sirve a los amantes distrayendo a la perrada infernal que guarda, para el Padre, a la Niña.

Prudencio, en fin, descubrió las mañas de su hija:

--¿Luego no es tuya la traza
para engañar a Belisa,
recogida un tiempo y casta,
y a la hipócrita Teodora,
con el que aquí te acompaña?
¿De fingir la opilación,
que ya en cuatro meses anda,
y que un lacayo o Beltrán
con gorra y guantes de ámbar,
se finja doctor y mande
que salga por las mañanas
al Prado, *con el acero*
que vida y honra me pasa?

(III, XII: 994)

Fue a peor. Belisa, bajo la apariencia y con la libertad de un hombre, "con capa, espada, sombrero y vaquero" (acotación a III, XIV: 994), se escapó con su amigo. El mal estaba hecho, y demasiado adelantada la vergüenza, así que Prudencio consintió que se casase su hija con quien quisiese, y perdonó a todos menos a Teodora, la tía: a ella la dio a Dios (V, XVI).

Parece más esta comedia un larguísimo entremés. Belisa es ya dama donaire, tramoyera, que, poseída por Amor, <<opilada de deseos>>, escribe desde dentro la comedia con su ingenio y <<divina discreción>>, los cuales enamoran a su galán tanto o más que su hermosura. Prudencio es el *Vejete* ridículo de las *comedias antiguas*.

XII. 2. 3. b. Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*

En el *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* (1689 – 1690), de Francisco Antonio de Bances Candamo, vale ya menos Lope de Vega que Calderón de la Barca. Fue éste, se dice, "quien dio decoro a las tablas y puso normas a la Comedia española" (Bances Candamo, 1970: 28). "Los argumentos de Lope ni son todos decentes ni honestos, ni la locución de sus primeras comedias es la más castigada en la pureza" (Bances Candamo, 1970: 29 – 30). Calderón, en fin, mejoraba a Lope en la materia que trataba, y en la forma que daba a la misma. Y, respecto al género de las comedias "de capa y espada", su apóstol proclamó que habían "caído ya de estimación, porque pocos lances puede ofrecer la limitada materia de un galanteo particular que no se parezcan unos a otros, y sólo Don Pedro Calderón los supo estrechar de modo que tubiesen viueza y gracia, suspensión en enlazarlos, y travesura gustosa en deshacerlos" (Bances Candamo, 1970: 33). Por ahí anda Ruiz Ramón (1996: 216) cuando señala una transformación casi alquímica: "…el 'arte' teatral de Lope se hace 'ciencia' teatral en Calderón". Rey Hazas y Sevilla Arroyo (1989: xi) acuden a una comparación semejante. Para ellos, sus comedias están armadas sobre una perfecta "álgebra dramática". Otra aún usa Ruiz Ramón (1996: 256). Las llama "de ingenio", y le parecen matemático ajedrez. El propio dramaturgo es consciente de lo que se trae entre manos, y hace guiños continuos a su arte, o ciencia. En *No hay burlas con el amor*

oímos: <<¿Es comedia de don Pedro / Calderón, donde ha de haber / por fuerza amante escondido / o rebozada mujer?>>[24]

En *Casa con dos puertas*...Celia, la criada de Laura, habla en nombre de las mujeres: <<¡Ay bobillos, y qué fácil, / a la casa de su dama, / es de llevar un amante!>> (I, 702 – 704) <<¡Ay, cuánto nos sirve una / casa que dos puertas tiene!>> (I, 1015 – 1016) Fabio, el "viejo", dice su *parte*, que es la opuesta: <<…¡Oh, mal haya / casa con dos puertas, pues / tan mal el honor se guarda!>> (III, 2865 – 2867)

El "marañado retrete" de *Fineza contra fineza*, la alacena portátil de *La dama duende*, las puertas segundas o excusadas de *Casa con dos puertas…*, como el ir tapadas, o embozadas, sirven a las bravas de Calderón para escaparse un ratito, secretas, de las prisiones donde las tienen encerradas los administradores de sus honras, y buscar el alivio de los teatros, los toros o el Prado, y les facilita el arrimarse furtivamente a sus galanes. Son, técnicamente, la <<*linda tramoya*>> (*Casa con dos puertas…*, I, 141) que dará lugar a entretenidas equivocaciones, celos de "bultos" tentados en el fondo de un armario o entrevistos saltando por una ventana, confusiones, etcétera.

El padre, o quien haga su papel, intenta clausurar a su hija, quitarla del mundo, desviarla del demonio, templar su carne, pero la muchacha aprende a desembarazar la entrada a Amor, o salirse ella al Niño Gamberro, y con eso logra la "desestabilización de un sistema sustentado por mistificaciones del honor, sumisiones filiales e hipocresías" (Aparicio Maydeu, 2003: 1123).

La dramaturgia de Calderón tiene, entonces, un fondo moral, ideológico. Sus comedias de capa y espada caminan "hacia su desenlace feliz sobre el inestable hilo de un funambulista" (Rey Hazas y Sevilla Arroyo, 1989: xxii). Terminan bien

[24] Citado en Rey Hazas y Sevilla Arroyo (1989: xiv).

> …casi por milagro. La comedia se acerca a los límites de la tragedia antes de recobrar su esencia alegre. Sólo la intención del dramaturgo o el artificio del género impide un desenlace trágico. (…) Nos vemos obligados a cotejarlas, pues, con los llamados dramas de honor y todo el teatro problemático de Calderón. (Valbuena Prat y Wardropper, 1983: 772 - 773)

Al contrario que en éstos, en las de *ingenio* triunfan el galán y la dama, unos irresponsables que no se han preocupado "ni por los preceptos morales del cristianismo ni por las prescripciones del código profano del honor" y han perseguido su gozo con "cálculo" y "oportunismo práctico" (Valbuena Prat y Wardropper, 1983: 775). Todo esto habría parecido intolerable, pero el matrimonio final (<<*…y nos hemos de casar / en la tercera jornada*…>>[25]) salva de la condenación a los transgresores, los devuelve al redil. El Padre de la Novia se encoge de hombros y da su vale.

Pedro Calderón de la Barca escribió primero *La dama duende*, en 1629, e inmediatamente, aprovechando su tirón, *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, su "casi 'gemela'" (Rey Hazas y Sevilla Arroyo, 1989: xl). Una y otra ofrecen el modelo de la comedia de capa y espada calderoniana canónica (Rey Hazas y Sevilla Arroyo, 1989: xix; Aparicio Maydeu, 2003: 1124).

La dama duende

Doña Ángela es viuda nueva, y huérfana. Pueden en lo suyo, haciendo las veces de *padre*, sus hermanos. La alojan en casa, <<escondida y retirada>>, mientras intenta <<componer mejor>> las <<deudas>> que dejó su difunto esposo (I, 337 – 338). Cuando sale doña Ángela, acompañada de su criada, va "en corto" (lo cual vale decir que la falda deja ver sus chapines) y

[25] De otra comedia de Calderón, citada en Valbuena Prat y Wardropper (1983: 769).

"tapada", y parece callejera además, indicios todos de demasiada frescura. Enseguida presenta su querella (I, 379 – 382; 389 – 392):

> --*Vuélveme a dar*, Isabel,
> *esas tocas*, ¡pena esquiva!
> *vuelve a amortajarme viva*,
> ya que mi suerte crüel
> lo quiere así.
> (…)
> ¡Válgame el cielo! *Que yo*
> *entre dos paredes muera*,
> donde apenas el sol sabe
> quién soy…
> (...)
> donde, en efeto, *encerrada*,
> *sin libertad* he vivido,
> porque enviudé de un marido,
> *con dos hermanos casada*.

A doña Ángela la sofocan el luto y la prisión que sufre. Sus dos hermanos, don Juan y don Luis, doblan al Padre que falta. Su criada disculpa las prevenciones de éstos. Es su obligación…

> --Señora, no tiene duda
> de que mirándote viuda,
> tan moza, bizarra y bella,
> tus hermanos cuidadosos
> te celen; porque este estado
> es el más ocasionado
> a delitos amorosos;
> y más en la corte hoy,
> donde se han dado en usar
> unas viuditas de azahar…
>
> (I, 402 – 411)

En la calle, <<tapada>>, tropezó doña Ángela con don Manuel, y se prendaron. Este don Manuel había sido compañero de pupitre y de barracones de don Juan. Venía a Madrid por unos asuntos, y halló albergue en su casa. Don Luis lo criticó:

--…lo que más siento es que sea
mi hermano tan poco atento,
que llevar a casa quiera
un hombre mozo, teniendo,
Rodrigo, una hermana en ella,
viuda y moza; y, como sabes,
tan de secreto, que apenas
sabe el sol que vive en casa…

(I, 320 – 327)

De hecho, de todas sus <<penas>>, la que siente <<más>> (I, 312 – 313) don Luis es la perezosa vigilancia que su hermano mayor hace de su hermana. Este diálogo entre él y doña Ángela lo confirma:

-- ¿En qué has pasado
la tarde?
-- En casa me he estado,
entretenida en llorar.
--¿Hate nuestro hermano visto?
--Desde esta mañana no
ha entrado aquí.
-- ¡Qué mal yo
estos descuidos resisto!

(I, 526 – 532)

No obstante, don Juan hacía lo que podía, y tuvo <<tal recato y advertencia>> (I, 350) que mandó que pusieran, para el cuarto de su hermana, una puerta aparte, que diera a la calle, y que tapiasen <<la que salía a la casa>>, y luego, <<por desmentir la sospecha, / de que el cuidado la había / cerrado, o porque pudiera / con facilidad abrirse / otra vez, fabricó en ella / una

alacena de vidrios, / labrada de tal manera, / que parece que jamás / en tal parte ha habido la puerta>> (I, 349 – 362). Ni así se aseguraba don Luis. Le parecía poco no haber <<puesto por defensa / de su honor más que unos vidrios, / que al primer golpe se quiebran>> (I, 366 – 368). Y atinaba en sus barruntos. Isabel, la criada de doña Ángela, había descubierto que la alacena era <<portátil>> y <<se puede muy bien mover>> (I, 590 y 592). Y el cuarto de la señora comunicaba con el del huésped, su amigo enamorado. Así doña Ángela se colaba cuando le apetecía en la habitación de don Manuel a revolver sus <<dos maletas>> (I, 817), miraba sus <<alhajas>> (I, 821), olía su <<ropa blanca>> (I, 831 – 832), examinaba sus <<tenacillas, / y el alzador del copete / y los bigotes…>>, su <<escobilla y peine>> y <<la horma de su zapato>> (I, 841 – 844 y 847), atributos todos de su virilidad, y se cruzaba billetitos con él, entrando y saliendo tan misteriosamente que mereció el título de *dama duende*. Aquella puerta falsa dio lugar a divertidísimos (y fantásticos) enredos, hasta que la pillaron sus hermanos en la habitación de don Manuel. Don Luis exigió boda inmediata:

> --Esa mujer es mi hermana:
> no la ha de llevar ninguno,
> a mis ojos, de su casa,
> sin ser su marido. Así,
> si os empeñáis en llevarla,
> con la mano podrá ser;
> pues con aquesa palabra
> podéis llevarla y volver,
> si queréis, a la demanda.
>
> (III, 3074 – 3082)

Don Manuel, que ya estaba muy enamorado de la "dama duende", la aceptó de buen grado, y en lugar de esgrima hay abrazos:

> --Volveré; pero advertido
> de tu prudencia y constancia,
> a sólo echarme a esos pies.

--Alza del suelo; levanta.
--Y para cumplir mejor
con la obligación jurada,
a tu hermana doy la mano.

(III, 3083 – 3089)

Don Juan fue su padrino (III, 3090 – 3091).

Un apéndice inquietante

Aquel entenderse doña Ángela, la viudita, <<*con dos hermanos casada*>> (I, 392), ¿qué significa? Don Juan y don Luis hacen de maridos celosos de su hermanita. El deseo, vagamente incestuoso, entre don Luis y doña Ángela, se bosqueja en varias escenas, e impregna toda la comedia.

Ésta arranca de la salida furtiva de doña Ángela, harta de su calabozo, al teatro. Después de la función, en la plaza (I, 469), <<tapada>> (I, 477), hizo <<corro>> (I, 474) de cachondos. Lo vio su hermano don Luis, e intrigado se acercó, sin caer en quién, o cúya, era (I, 481 – 497):

--Desde el punto que llegué,
otra palabra no habló,
tanto que a alguno obligó
a preguntarla por qué
porque yo llegaba había
con tanto extremo callado.
Todo me puso en cuidado;
miré si la conocía,
y no pude, porque ella
se puso más en taparse,
en esconderse y guardarse.
Viendo que no pude vella,
seguilla determiné.
Ella siempre atrás volvía
a ver si yo la seguía,

cuyo gran cuidado fue
espuela de mi cuidado.

Esto se lo contaba don Luis luego a su hermana, pensando que hablaba de otra. Doña Ángela, divertida, le seguía la corriente, definiéndose con tristes sarcasmos: <<¡Miren la mala mujer / en qué ocasión te había puesto! / *¡Que hay mujeres tramoyeras!*>> (I, 515 – 517)

Y don Luis, como hemos visto, vive pendiente de la guarda de su hermana. Cree que su hermano mayor hace muy mal metiendo a un <<hombre mozo>> en casa. Y no se fía de la alacena de cristal con que ha encerrado a doña Ángela.

Encima, doña Ángela, de <<dama duende>>, da celos continuos a don Manuel haciéndole creer que visitaba a don Luis. Después, primero por escrito, y luego a la cara, le asegura que no era <<dama de don Luis>> ni <<puedo serlo>> (II, 1653 – 1654; III, 2395).

Casa con dos puertas mala es de guardar

Marcela y Silvia, su criada, salen "en corto, con mantos, como recelándose". Marcela, sin dejarse conocer, había mandado a Lisardo que se llegase a ella, y lo citó para la <<otra mañana a este prado>> (I, 82). Hoy se deja mirar, descubriéndose (I, 125), y le dice que puede quedar <<seguro>> de ella: <<muy presto sabréis / mi casa, y entenderéis / cuánto serviros procuro>> (I, 131 – 134). A Lisardo lo acompaña Calabazas, su criado gracioso. Éste llama a Marcela <<*bachillera y importuna*>> (I, 178), calificando con puntería a estas damas cómicas, y duda si <<*La dama duende* habrá sido, / que volver a vivir quiere>> (I, 185), con un guiño metateatral muy del Barroco. Y verdaderamente tiene Marcela mucho de su predecesora. Su habitación tiene también "una puerta (…) tapada con una antepuerta", que da al cuarto de su hermano, facilitando sus travesuras (I, 513 – 514).

Paralelamente, Laura cansa a su padre, Fabio, "*viejo*", con sus <<melancolías>>, suspiros y lágrimas (I, 725 – 730). Es que está enamorada de Félix, y tiene además celos de una novia

antigua. Por fin Celia, su criada, aprovechando que el señor, Fabio, ha salido, cuela al galán, y éste la desenoja y gana otra cita, esa misma noche. El regreso del "viejo" termina siempre con sustos y prisas las escenas: <<Mi señor viene.>> / <<Vete por aquesa puerta / de esotro cuarto, pues tiene / puerta a la calle>> (I, 1004 – 1007).

Félix, el enamorado de Laura, había estudiado en Salamanca con Lisardo, el enamorado de Marcela. Marcela era hermana de Félix. Y Marcela y Laura eran grandes amigas.

Como en la otra comedia, uno da habitación, en su casa, al galán de su hermana, y para ello…

> --…la primer cosa que ordena
> es, que retirada yo,
> a un cuarto pequeño dellos,
> les deje a los dos el mío,
> y que tal recato tenga,
> que escondida siempre dél,
> ni alcance, sepa, ni entienda
> que vivo en casa; que así
> (¡mas qué acción tan poco atenta!)
> pensó sanear la malicia
> de que Ocaña no dijera
> que traía a casa un huésped
> tan mozo, teniendo en ella
> una hermana por casar.
>
> (I, 1058 – 1071)

Mandó también Félix que cubriesen <<con una antepuerta>> la puerta que comunicaba los dos dormitorios:

> --¡Cuánto ignora, cuánto yerra
> en esta parte el honor!
>
> Que es como el que olvidar piensa
> una cosa, que el cuidado
> de olvidarla es quien la acuerda;
> es como el que, desvelado,

se quiere dormir por fuerza,
que llamando el sueño, es
el sueño quien le despierta;
y es como el que halla en un libro
borradas algunas letras,
que, por sólo estar borradas,
le da más gana de leerlas.
Este recato, en efeto,
en Félix, mi hermano, esta
curiosidad, Laura, en mí,
o este destino en mi estrella,
despertaron un deseo
de saber, si el huésped era,
como gallardo, entendido,
cosa que quizá no hiciera
a no habérmelo vedado…

(I, 1096 – 1117)

El celarla fue causa de aumentarle la gana a Marcela, que ya apetecía a Lisardo desde que lo conoció, cubierta, en el parque.

En esta comedia Calderón multiplica los malentendidos haciendo que Laura y Marcela se cambien las casas (las cuales tienen, cada una, su puerta principal y su trasera) y las criadas. Las damas reciben en sus cuartos, veladas o descubiertas, según, y siempre pendientes de que no llegue de repente Fabio, el padre, o Félix, el hermano, a sorprenderlas.

--¿En qué ha de parar aqueste
trueco?
--¿Quieres que lo diga?
En algún lance que a todos,
o nos case, o nos aflija.

(III, 2412 - 2415)

Celia lo ha resumido perfectamente. Tantos eran los empeños de aquellas dos casas que todo podría terminar en comedia, con bodas, o en drama de honor, a navajazos. En varias ocasiones están a punto de pescarlas, y en los últimos versos de la tercera jornada serán cogidas, pero sus novios, muy atentos, les salvarán la cara pidiendo sus manos enseguida. <<¡Qué linda danza / se va urdiendo!>> (III, 3035 – 3036) El comentario, *aparte*, de Calabazas, el criado gracioso, anticipa el doble final feliz.

XII. 2. 4. Dos dramaturgas

XII. 2. 4. a. Introducción

Las miradas de María de Zayas y Sotomayor (1590 – ha. 1660) y Sor Juana Inés de la Cruz (¿1648? – 1695) no son sólo femeninas: son feministas. Ambas reivindicaron el derecho de la mujer a estudiar, a enseñar, a escribir. Sus comedias son de las nuevas, pero vienen a decir otra cosa, bastante más, creo, que las de los hombres. Comedia <<*de falda y empeño*>> llamó Guillermo Schmidhuber[26] a la que veremos de la monja mejicana. La *Comedia famosa de la traición de la amistad* la tenía María de Zayas terminada en 1632. Es teatro comercial, aunque no sabemos si llegó a estrenarse. Y hecho en Madrid. *Los empeños de una casa* (1683) de Sor Juana Inés de la Cruz es teatro conventual sólo en la medida en que fue escrito entre los muros de un monasterio. Es un encargo, hecho para festejar a los virreyes marqueses de La Laguna y a su hijo José (Reverte Bernal, 2003: 1266). Y es americano.

XII. 2. 4. b. Sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa*

[26] Guillermo Schmidhuber de la Mora, *Sor Juana dramaturga. Sus comedias de <<falda y empeño>>*, Puebla, Benemérita Universidad de Puebla, 1996. Citado en Reverte Bernal (2003: 1264).

Cierto negocio ocupó a don Pedro en Toledo dos años, y tuvo que dejar en Madrid a su hermana doña Ana sin nadie que la corrigiese, <<...donde estando sola yo, / pudiendo ser vista y ver, / me vio Don Juan y le vi...>> (I, I: 637) Y ahora don Pedro (con demasiado retraso) ha llamado a doña Ana, para apartarla de aquellas libertades y solturas, y para que alcahuetee para él, pues ama a una Leonor que no se deja. A esta doña Leonor de Castro, noble, hermosa y muy estudiosa, la solicitaban muchos, pero ella no quería a ninguno. Viéndola tan fría...

--Mis padres, en mi mesura
vanamente asegurados,
se descuidaron conmigo:
¡qué dictamen tan errado,
pues fue quitar por de fuera
las guardas y los candados
a una fuerza que en sí propia
encierra tantos contrarios!
Y como tan neciamente
conmigo se descuidaron,
fue preciso hallarme el riesgo
donde me perdió el cuidado.

(I, II: 642)

Leonor tiene que irse, ya no va a ser la niña buena: <<Celia, *yo me he de matar / si tú salir no me dejas / de esta casa, o de este encanto*>> (III, I: 680) Muy a menudo la hija se entiende en la casa de su padre como en una cárcel. Sólo aquí he encontrado esta otra metáfora de su encierro: la *hija* se juzga *encantada* en la *casa del padre*, como las princesas de los cuentos de hadas retenidas por un gigante, por un hechicero, por una bruja.

Es, entonces, estupidez, y juicio muy desacertado, aflojar la vigilancia de tu hija, pues, siendo mujer, si la desatas tirará para el monte. Así fue. Esa noche doña Leonor huía con su amigo nuevo, don Carlos de Olmedo:

--...porque acaso mi padre,

que ya para darme estado
andaba entre mis amantes
los méritos regulando,
atento a otras conveniencias
no nos fuese de embarazo...

(I, II: 643)

Don Pedro se enteró de la fuga, y con el fin de abortarla mandó que dos embozados, en figura de alguaciles, los prendiesen, y trajesen a doña Leonor a su casa, dejando ir a don Carlos. De todos modos a don Carlos, con su criado, el gracioso Castaño, lo ha colado también doña Ana, la cual va olvidando, aburrida, a su antiguo don Juan, y se ha aficionado a este otro. Al mismo tiempo Celia, la criada, también ha metido en casa a don Juan, que está en Toledo siguiendo a su amada. Así, quedan en aquella casa su dueño, don Pedro, y su hermana, doña Ana, y muy escondidos, cada uno en un cuarto, don Carlos, doña Leonor y don Juan. Por ahí vendrán los enredos, el hablarse a oscuras, el desconocerse, el cortejar al bulto que no toca, el rondar don Pedro, creyendo que <<leonorea>> (III, V: 686), a Castaño travestido, y los celos, los celos, los celos. Irá, en fin, <<*de tramoya*>> (II, VI: 666).

Ahí se enteró don Rodrigo, el padre de Leonor. Había guardado a su hija con bastante anchura, fiado de su aparente desprecio de los hombres, y ahora <<*se salió de casa*>> (I, IV: 645), y no se sabía con quién, y quedaba diciendo mal de ella y maldiciendo a todas las mujeres, y <<ofendido, sin saber (…) / ni cómo, ni de quién vengarme puedo>> (I, IV: 646). Hernando, su criado, sospechaba de don Pedro.

--Y así, señor, si tomas mi consejo
(tú estás cansado y viejo,
Don Pedro es mozo, rico y alentado,
y sobre todo, el mal ya está causado),
pórtate con él cuerdo, cual conviene,
y ofrécele lo mismo que él se tiene:
dile que vuelva a casa a Leonor bella
y luego al punto cásale con ella,

y él vendrá en ello, pues no habrá quien huya
lo que ha de resultar en honra suya;
y con lo que te ordeno,
vendrás a hacer antídoto el veneno.
--¡Oh Hernando! ¡Qué tesoro es tan preciado
un fiel amigo, o un leal criado!
Buscar a mi ofensor aprisa elijo
por convertirle de enemigo en hijo.
--Sí, señor, que el remedio es bien se aplique
antes que el mal que pasa se publique.

(I, IV: 647)

He ahí, declarada, la *solución cómica*. El padre, <<un viejo>> (II, IX: 668), para mantener su honra, aparenta dar lo que ya ha perdido. Don Rodrigo pide a don Juan que arregle lo de su hija con don Pedro, que…

--…en un caso tan severo
siempre lo trata el tercero
mejor que no el agraviado.
Que al que es noble y nació honrado,
cuando se le representa
la afrenta, por más que sienta,
le impide, aunque ése es el medio,
la vergüenza del remedio,
el remedio de la afrenta.

(II, VIII: 667)

Fueron los dos a casa de don Pedro. Don Juan avanza el motivo de la visita: <<Don Rodrigo tiene un duelo / con vos.>> Y don Rodrigo, que ya ha dicho que ha entrado en su casa <<por la honra que me falta>>, expone su afrenta, y pide al burlador que cumpla sin que tenga que correr la sangre:

--Vos, amante de Leonor,
la solicitasteis ciego,
pudiendo haberos valido

de mí, y con indignos medios
la sacasteis de mi casa,
cosa que... Pero no quiero
reñir ahora el delito
que ya no tiene remedio;
que cuando os busco piadoso
no es bien reñiros severo,
y como lo más se enmiende,
yo os perdonaré lo menos.
Supuesto esto, ya sabéis
vos que no hay sangre en Toledo
que pueda exceder la mía;
y siendo esto todo cierto,
¿Qué dificultad podéis
hallar para ser mi yerno?
Y si es falta el estar pobre
y vos rico, fuera bueno
responder eso, si yo
os tratara el casamiento
con Leonor; mas pues vos fuisteis
el que la eligió primero,
y os pusisteis en estado
que ha de ser preciso hacerlo,
no he tenido yo la culpa
de lo que fue arrojo vuestro.
Yo sé que está en vuestra casa,
y sabiéndolo, no puedo
sufrir que esté en ella, sin que
le deis de esposo al momento
la mano.

(II, XI: 670)

Don Pedro, como esta confusión le venía muy bien para cercar a su amada, disimuló, y sólo daba largas a la firma por miedo a que Leonor, apretada, se descubriese liada con don Carlos. El padre se impacientaba:

--...y en lo que me habéis propuesto

de *si Leonor querrá o no*,
eso no es impedimento,
pues ella tener no puede
más gusto que mi precepto;
y así llamadla y veréis
cuán presto lo ajusto.

(II, XI: 671)

Don Carlos lo supo todo, y se tiraba de los pelos. Pero su criado, Castaño, lo tranquilizaba:

--No pierdas ni aun un cabello,
sino vamos a buscarla;
que en el tribunal supremo
de su gusto, quizá se
revocará este decreto.
--*¿Y si la fuerza su padre?*
--*¿Qué es forzarla? ¿Pues el viejo*
está ya para Tarquino?
Vamos a buscarla luego,
que como ella diga nones,
no hará pares con Don Pedro.

(II, XII: 673)

Otra vez pintan a don Rodrigo viejo, y flojo, impotente ante el deseo soberano de su hija.

En otra maraña, de ofendido a ofendido avisa don Rodrigo a don Pedro. Es que, equivocados, piensan que don Carlos ha faltado a doña Ana. Y don Rodrigo recomienda el mismo jarabe que ha tomado él. No deben hacer ellos a los padres y hermanos de drama de honra, sino a los más pacíficos de comedia de capa y espada:

--Tomad, hijo, mi consejo:
que en las dolencias de honor
no todas veces son buenos,
si bastan sólo suaves,

los medicamentos recios,
que antes suelen hacer daño;
pues cuando está malo un miembro,
el experto cirujano
no luego le aplica el hierro
y corta lo dolorido,
sino que aplica primero
los remedios lenitivos;
que acudir a los cauterios
es cuando se reconoce
que ya no hay otro remedio.
Hagamos lo mismo acá:
Don Carlos me ha hablado en ello,
Doña Ana se fue con él
y yo en mi poder la tengo;
ellos lo han de hacer sin vos...
¿Pues no es mejor, si han de hacerlo,
que sea con vuestro gusto,
haciendo cuerdo y atento,
voluntario lo preciso?
Que es industria del ingenio
vestir la necesidad
de los visos del afecto.

(III, XIII: 694)

Después de una <<traza>> que parece <<de Calderón>> salen de aquel <<empeño>> (III, IV: 684) y de otros. Carlos se descara, y don Rodrigo aprueba que se case con su hija Leonor. Ana se conforma con Juan, y Pedro, apañada su hermana con este matrimonio, se resigna a no tener a Leonor, que nunca fue suya fuera de sus caprichosas fantasías. El padre y el hermano de las novias bendicen esos matrimonios que ellos no han negociado, que se han armado a sus espaldas y con peligro para su fama. En efecto, <<ya todo el empeño / está ajustado>> (III, XV: 696).

Don Rodrigo: *Como se case Leonor*
y quede mi honor sin riesgo,

lo demás no importa nada;
y así, Don Carlos, me alegro
de haber ganado tal hijo.

Don Pedro: ...Yo doy por bien
la burla que se me ha hecho,
por que se case mi hermana
con Don Juan.

(III, XVI: 699)

Falta nada más emparejar, con chiste, a los que no son (o tienen) tanto. Celia, como criada, carece de padre o de ni ninguna otra autoridad que pueda entregarla, conque se da ella sola (III, XVI: 699):

--Dime, Celia, algún requiebro,
y mira si a mano tienes
una mano.
-- No la tengo,
que la dejé en la cocina;
pero ¿bastaráte un dedo?

Otra vez, se ve, honra es opinión, y tanto el género como la autora prefieren que se restaure a buenas, y sin publicidad, confirmando las ganancias que los enamorados han cobrado por adelantado, y en contra de las leyes de padres y dioses.

XII. 2. 4. c. María de Zayas, *La traición en la amistad* (ha. 1630)

Fenisa

Oye (y admírate) a Fenisa, la <<temeraria>> (II, 1596) que ha de ser <<extremo de las mujeres>> (II, 1597 – 1598). <<¿Qué piensas sacar de amar…?>> (I, 55) <<Considera que te pierdes…>> (I, 51) La <<porfía>> de Fenisa contra Amor <<cansa>> (I, 72) y espanta (I, 69). Ella es la campeona del gozo

indiscriminado, la primera *doña Juana*. Aparte, muy pronto adelanta algo de su doctrina. Tiene en su alma <<posada (…) / para un millón de amadores>> (I, 190 – 192). Su manifiesto lo va soltando en panfletadas, poco a poco, en diálogos con su criada:

--Gallarda condición, Cupido, tengo…
(…)
Hombres, así vuestros engaños vengo;
guardémonos de necias que no saben
(...)
entretenerse como me entretengo.
(...)
Mal haya la que sólo un hombre quiere…
(…)
--...bravamente
entretienes tu gusto.
--Es linda cosa;
los amantes, Lucía, han de ser muchos.
--Así decía mi agüela, que Dios haya,
que había[n] de ser en número infinitos,
tantos como los ajos, que poniendo
muchos en un mortero [reunidos]
salte aquel que saltare, que otros quedan,
que si se va o se muere nunca falte.

(II, 1463; 1467 – 1468; 1470; 1474; 1505 – 1513)

--Con todo quiero pedirte
que escojas uno de aquestos
y no traigas tantos hombres
danzando tras tu deseo.
--Es imposible, Lucía,
proseguir, que es desvarío
quererme quitar a mí
que no tenga muchos dueños;
estimo a don Juan, adoro
a mi querido Liseo,
gusto de escuchar a Lauro
y por los demás me pierdo;

y si apartase de mí
cualquiera destos sujetos,
quedaría despoblado
de gente y gusto mi pecho.
(...)
...a todos cuantos quiero yo me inclino,
los quiero, los estimo y los adoro;
a los feos, hermosos, mozos, viejos,
ricos y pobres, sólo por ser hombres.
Tengo la condición del mismo cielo,
que como él tiene asiento para todos,
a todos doy lugar dentro en mi pecho.

(III, 2345 – 2360; 2392 – 2398)

No podía tolerarse. <<Vuelve en ti...>> (III, 2781), la conjura la buena de Marcia, horrorizada, y la autora, que ha osado mucho, debe al final condenarla. Fenisa pierde, uno tras otro, a sus amigos (para ellos ella <<es burla>> nada más [II, 1303]), y termina celosa y soltera.

--...Así se castigan
a las mujeres que intentan
desatinos semejantes
y que a los hombres enredan...

(II, 1748 – 1751)

Quedó algo escarmentada, con <<hocico>> (III, 2117).

-- Caso pesado
de tu condición castigo,
pues del amor burlabas
y a tu servicio admitías
a todos cuantos querías,
puesto que a ninguno amaba[s].

(III, 2307 – 2312)

Sin embargo, la última palabra, que dice el gracioso, de Coro, es ambigua <<Señores míos, Fenisa, / cual ven, sin amantes queda; / si alguno la quiere, avise / para que su casa sepa>> (III, 1911 – 2914).

Liseo

Liseo es el burlador de Madrid, contrapunto de Fenisa. Sólo ha aborrecido a Laura (I, 527), puesto que a ésta, engañada, ya la ha gozado. Ahora desea disfrutar de todas las demás. <<¡Bueno eres para turco! ¡Linda vida, / si con media docena te casaras!>> (II, 1287 – 1288) Aunque prefiere a Marcia, y hasta sería su esposo (II, 1301 – 1304). Curiosamente, si la falta de Liseo es semejante a la de Fenisa, lo ponen, para pagarla, a remos muy distintos, por ser varón: la casarán con Laura, la dama cuya honra mancillara. <<Laura será tu mujer / a quien [es] tu fe deudora, / (…) y por engaño serás / a tu pesar, su marido>> (III, 2270 – 2271; 2275 – 2276).

Marcia

Mientras su padre <<asiste>> en las guerras de Lombardía Marcia se emplea en otra <<de amor>>, <<atrevida>> (I, 35 – 38). Quiere a Liseo. Se conocieron paseando en el Prado, y él la siguió hasta su casa y la solicitó (I, 1 – 24). Cuando le reprochan que Gerardo la sirve, constante, desde hace siete años, ella contesta: <<No digas / que a nadie estoy obligada / sino a mi gusto>> (I, 120 – 122). ¡Y Marcia hace a doña Virtudes! De hecho Marcia, cuando sabe que Liseo ha burlado a su amiga Laura, hará por remediarla, olvidando al donjuanillo al instante, y acordándose de su fiel Gerardo.

Belisa

Belisa vivió <<*libre, exenta y no pechera*>> (II, 1141) hasta que se enamoró de don Juan. Éste la olvidó un rato, entretenido con Fenisa, aunque a lo último volvió al redil.

Laura

A Laura la ha desgraciado Liseo, y ahora no quiere casarse con ella, y pasa, dormido en sus brazos, las cuentas del rosario de sus amigas, y ya no la visita. Laura, a pesar de ser huérfana, es la única mujer de la comedia que tiene quien vele por ella. Uno es Félix, su paje:

> --[en] cuanto basten mis fuerzas
> me tienes seguro aquí.
> (…)
> …yo sabré por qué causa
> Liseo te trata así;
> que la deuda que a tus padres
> tengo desde que nací
> fuera negarla si ahora
> te desamparara a ti.
>
> (I, 833 – 834; 837 – 842)

El otro es Leonardo:

--Mis padres, que el cielo gozan,
me faltaron a tal tiempo
que casi no conocí
a los que vida me dieron;
quedé niña, sola y rica
con un noble caballero
que tuvo gusto en criarme
por ser de mi madre deudo.

(II, 949 – 956)

De todos modos ni su paje anciano ni su tío le valen. Serán sus primas, Marcia y Belisa, quienes, con trampa, aseguren su matrimonio con Liseo y, con él, la restauración de su <<honra>> y <<valor>> (II, 964).

Los criados

Los criados, donairosos, forman la última pareja. León no quiere para nada <<castas ni Dianas>>, sino <<a la Porcia>> (I, 358; 364), y, <<si fuera / mujer, que había de ser tan agradable / que no había de llamarme nadie, esquiva; / dar gusto a todo el mundo es bella cosa>> (I, 367 – 370). Al final será marido y chulo de Lucía (III, 2874 – 2892).

Conclusión

María de Zayas creó en su *Comedia famosa* a damas de aúpa. No son, desde luego, ninguna de las mujeres de esta comedia, doncellas ejemplares.

Marcia tiene a su padre fuera, de capitán en Lombardía. A Laura le fallan sus custodios. Van todas sueltas, no tienen padre, ni tío, ni hermano: no las guarda nadie, ni hay quien guarde a los hombres de ellas. Entran, salen, se pasean, miran y se dejan ver, hablan con unos y con otros, traman, enredan y desenredan. Su libertad es, dentro de los mundos de la comedia,

algo rarísimo, anormal. Pero sus felicidades son algo tristes, sus triunfos incompletos. Laura ha conservado su honra a costa de ganar, con fullería, un marido que es un burlador irredento y no la quiere. Marcia se conforma con Gerardo por no contrariar a su amiga. Belisa pierde su condición ideal (<<*libre, exenta y no pechera*>> [II, 1141]) cuando admite a su antiguo noviete, don Juan, después de perdonarle su desliz con Fenisa. Y a Fenisa la han abandonado todos sus amantes, y el gracioso de la comedia pregona sus gracias, puteándola, delante de los mosqueteros.

XII. 2. 5. Viragos

Aquel metateatral <<*…y nos hemos de casar / en la tercera jornada…*>>[27] dice mucho, mucho. La *parte*, o *máscara*, de la *hija*, o *dama* (*l'innamorata* de la italiana), sabe desde dentro que su representación, para que sea comedia, tiene que terminar en boda y baile. Sin embargo, este paradero, no todas lo entienden dichoso. Pasar de la casa del *padre* a la del *marido* (ni la una ni la otra sin suyas) significa cambiar de amo, de dueño y señor.

En *La dama boba*, de Lope de Vega, Octavio tiene dos hijas. Las dos lo cansaban, cada una desde su extremo, que Nise era bachillera y Finea boba. Nise le preocupaba aún más, y estuvo a punto de echar a la hoguera los libros de su biblioteca, las *Rimas* de Lope, la *Galatea* de Cervantes, uno de Camoes, varios de Guillén de Castro y, naturalmente, el *Pícaro* de Mateo Alemán. <<¿Quién la mete a una mujer / con Petrarca y Garcilaso, / siendo su Virgilio y Tasso / *hilar, labrar y coser*? / (…) / Temo, y en razón lo fundo, / si en esto da, que ha de haber / *un Don Quijote mujer* / que dé que reír al mundo.>> Su remedio, en palabras muy reveladoras de otro viejo estúpido y mezquino, sería éste: <<*Casalda y veréisla estar / ocupada y divertida / en el parir y el criar*>> (III, II: 1124). El matrimonio, entonces, sacará de su sueño y locura, de su indecente afición, a

[27] De una comedia de Calderón, citada en Valbuena Prat y Wardropper (1983: 769).

Nise, y le devolverá la cordura, y hará que sea conocida (otra rendida Quijana) como *buena*.

El desdén, con el desdén, de Agustín Moreto, cuenta lo de la "mujer muy fuerte et muy brava" de don Juan Manuel, la historia de la domesticación de aquella milana arañera de Shakespeare. Aquí Diana, con el nombre muy bien puesto, el de la feroz Virgen selvática, ha estudiado <<la filosofía>> y <<las fábulas antiguas>>, y de aquella <<lección>> <<resultó un común desprecio / de los hombres, unas iras / contra el orden natural / del amor...>> y su admiración de los ejemplos de Dafne, Anaxarte o Aretusa, damas frías, huidizas. Temía <<la obligación de casarse / la renuncia y desestima…>> <<Y viendo el Conde, su padre, / que en este error se confirma>>, y que no sirven, para obligarla, <<razón>> ni <<ruego>>, <<su prudencia>> le <<aconseja>> <<el medio más blando>>. <<Convida>> a los príncipes para que rompan la cerviz de su hija con <<fiestas y galanterías>>, hasta que <<la naturaleza misma / sea quien lidie con ella…>> Una y otra vez los hombres que la aprietan (su padre, sus galanes) tachan de monstruoso que Diana aborrezca el matrimonio: naturaleza, afirman, podrá más (I, I: 2). <<Ella, en fin, *por no amar ni sujetarse*, / quiere morir primero que casarse>> (I, II: 3). Su padre, el conde de Barcelona, le soltará tres garañones, a ver si encela su potrilla. La ganará Carlos, que lo socorren las artes de alcahuete de Polilla, su criado. Págale su desdén con el desdén, le aconseja, y eso hizo: si antes la ahitaba amor, ahora, con los desplantes del conde de Urgel, <<ha sanado>> (III, XI: 18) y <<queda babeando>> (III, XII: 18). Este conde de Barcelona es un padre suave, que da cuerda a su hija, enterneciéndola para el amor y la reproducción.

En *Las famosas asturianas*, de Lope de Vega, casaba a doña Sancha su padre con Laín de Lara, y ella, espantada, se hizo serrana, una más de <<*las viras matadoras*>> (I, V: 340). A su pretendiente lo recibía votando, y a pedradas. <<*¿Yo tuya?*>>, protesta la bruta, escandalizada, que no quiere pertenecer a ningún hombre.

Laín: Ya está tratado,

fiera, rebelde, enemiga
de ti misma.
Dª Sancha: Aunque él lo diga
non pienso tomar estado.
Laín: *¡Ay, que ha dicho contra el santo*
mandamiento de honrarás
tu padre y madre!
DªSancha: (...)
…non me farás que te quiera;
que, como víbora fiera,
aborrezco matrimuños.

(I, V: 341)

Contradecía a su padre, y a todo lo que ordenaba la civilización, haciéndose cerril soltera. Eso la convertía, a ojos de los hombres, en alimaña, en ángel rebelde (demonia), y enemiga de lo que le convenía. Pero fue que dieron una fiesta, y Sancha vio a Nuño Osorio y antepuso, por primera vez, un hombre a su libertad: <<Siento una cierta brandura / que me sonsaca de mí.>> (I, X) Enmollecía la arisca, ya no era lo que había sido, se metía en el redil.

La Nise de *La dama boba*, la Diana de *El desdén, con el desdén*, la doña Sancha de *Las famosas asturianas*, fueron todas desbravadas por don Amor, y terminan (lo manda doña Comedia) bien casadas. Esta otra, la Sibila Casandra, no.

Gil Vicente se ocupó de la "retórica de las representaciones" en las cortes de don Manuel (1495 – 1521) y don Juan III (1521 – 1557) de Portugal (Calderón, 1996: xxv – xxvi). Escribió su teatro entre 1502 y 1536. La *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente* fue hecha por su hijo Luis Vicente y publicada entre Coimbra (1561) y Lisboa (1562). El portugués "pertenece como dramaturgo a la misma área cultural donde nace y se desarrolla el teatro salmantino de Juan del Encina y extremeño-italiano de Torres Naharro" (Ruiz Ramón, 1996: 81 – 82). Gil Vicente estudió la *parte* de la hija en un extraño auto mariano, el *de la Sebila Casandra*. La obra "foi

representada (…) no mosteiro d'Enxobregas nas matinas do Natal" (Rúbrica) en presencia de la reina Leonor, probablemente en 1513. La Sibila Casandra fue mujer excepcional, que, por no casarse, se enfrentó nada menos a Salomón, que la requebraba, a sus tías (que hablaban en nombre de su madre), y a los Patriarcas bíblicos (que hablaban en nombre del Padre). Es, por todo eso, muy valiente ella, y su autor temerario. Pero Gil Vicente escribió al abrigo de la generosa y liberal Casa de Avis, y justo antes de los oscuros tiempos que señalaron la instauración de la Inquisición, en 1536, y, poco tiempo después, la desaparición de la Corte, "único espacio físico posible" (e ideológico) "para una comedia 'portuguesa' renovada" (Reckert, 1996: xxi – xxii).

Andan todos los personajes en figuras rústicas. Casandra abre su *Auto*:

> --¿Quién mete ninguno andar
> ni porfiar
> en casamientos comigo?
> Pues séame Dios testigo
> que *yo digo*
> *que no me quiero casar*.
> (…)
> ¿Cuál es la dama polida
> que su vida
> juega, pues pierde casando,
> su libertad cautivando,
> otorgando
> que sea siempre vencida,
> desterrada en mano agena,
> siempre en pena,
> abatida y sujuzgada?
> ¡Y piensan que ser casada
> que es alguna buena estrena!
>
> (1 – 6; 12 – 22)

Entra luego Salomón, anunciándole que dentro de tres días sería su esposa, pues trae concertado el matrimonio con sus tías (35 – 42). Pero Casandra lo rechaza: <<*No te quero*>> (64). <<No me quiero cautivar, / pues *nací horra y isienta*>> (76 – 77). Horro "significa también libre, desembarazado". "Ovejas horras. Llaman los pastores a las que no quedan preñadas" (*AUT*). Exento vale "eximido, exceptuado, libre de alguna carga, servidumbre u obligación" (*AUT*). Tanto por vocación (<<*Otro es mi pensamiento.*>> [81]; <<No quiero…>> [89]) como por naturaleza (<<*…nació cuando nací, / comigo, esta openión / y nunca más la perdí.*>> [109 – 111]) Casandra se inclina hacia la soltería. Busca ser la mujer eximida, exceptuada, libre de la carga, servidumbre u obligación del matrimonio. Y aún dice más: <<*No quiero ser desposada / ni casada, / ni monja ni ermitaña*>> (89 – 91). Da luego razones tópicas, generales, contra el matrimonio: <<¿Y la muger? Sospirar. / Después, en casa, reñir / y groñir, / y la triste allí cautiva. / (…) No quiero verme perdida, / entristecida / de celosa o ser celada. ¡Tirte afuera! ¿No es nada? / ¡Pues antes no ser nacida! / (…) / Allende desso, sudores / y dolores / de partos, llorar de hijos…>> (139 – 142; 161 – 165; 183 – 185) Salomón, que no puede ganarla sin ayuda, recurre, para que su <<porfía / (…) se vea>> (191 – 192), primero a las tías de Casandra. <<*¿Y a mí que se me da? / ¿Quién será / que me case a mi pesar? / Si yo no quiero casar, / ¿a mí quién me forçará?*>> (193 – 197) Sus tías la presionan, diciendo que su madre, <<en su testamiento>>, le mandaba que se casara (224 – 226). Y Casandra, por primera vez, apunta a su secreta intención: <<*Otro casamiento ordeno / en mi seno…*>> (227 – 228) <<*Yo quiero ser escogida / en otra vida / de más perfecta manera*>> (245 – 247). Salomón está <<espantado>>, y le parece, su voluntad, <<desvarío>> y locura (230 – 232). Su tía Erutea describe las bondades del novio (<<Es generoso / y vertuoso, / cuerdo y bien assombrado; / tiene tierras y ganado / y es loado / músico, muy gracioso>>), y Salomón las concreta (<<Tengo pumares y viñas, / y mil piñas / de rosas pera holgares; / tengo villas y lugares / y más treinta y dos gallinas.>> [254 – 264]), pero <<la niña>> sigue <<sañosa>> (311 – 312), y Salomón pide el socorro de sus tíos, Abraham, Moisés e Isaías. Ellos le traen, <<por estrena>>, <<dos manijas>> uno, <<estas sortijas / de

mis hijas>>, otro, <<esta cadena>> el tercero (321 – 325). Pero ella reconoce lo que simbolizan aquellas joyas, que la desposarían, o atarían, a su marido: <<¿Téngome de captivar / por el dar?>> (331 – 332) Moisés, entonces, la acusa de estar <<embirrada>> ('emperrada', 'encalabrinada'[28]): <<*Blasfemas, que el casamiento / es sacramento, / y el primero que fue*>> (337 – 339). Glosa el *Génesis*, demuestra que <<es ley determinada>> (384). Sin embargo, Casandra se atreve a mucho, oponiéndose a quien viene a hacer, con los otros dos Viejos, de *padre* suyo: <<*Estaes muy errado, / padre honrado…*>> (413 – 414) Y por fin Casandra da la razón primera, y última, de su voto: <<Pero yo quiero dezir / y descobrir / por qué virgen quiero estar: / sé que Dios ha de encarnar, / sin dudar, / y una virgen ha de parir. / (…) / *Yo tengo en mi fantasía* / y juraría / *que de mí ha de nacer…*>> (428 – 433; 507 – 509) Isaías se tira de los pelos: <<Cállate, loca perdida, / que dessa Madre escogida / otra cosa se escrevió. / *Tú eres della al revés* / si bien ves, / *porque tú eres humosa, / sobervia y presuntuosa, / que es la cosa / que más desviada es…*>> (533 – 541) A continuación profetas y profetisas desmenuzan los textos bíblicos para convencer a Casandra de que ella no puede ser la Madre de Dios, sino otra, una María. "Abrem-se as cortinas onde está todo o aparato do Nacimiento", oye Casandra a los ángeles, y se declara <<perdida>>: <<nunca di passada / concertada / ni deviera ser nacida>> (732 – 737).

Solamente osó tanto María. Acuérdate de sus *mocedades*, que escribió Isabel de Villena en su *Vita Christi* (cap. X). También causó a los doctores jerosilimitanos "gran novedad y mucha admiración", y "agonía", el "*nuevo orden*" que había "*inventado*" la hija de Joaquín y Ana: la muchacha, en edad casadera, ya no tomará marido siguiendo "las órdenes de sus mayores", sino que ha "prometido servir a su Señor Dios con su virginidad para siempre". Pues Casandra se sueña (es "*fantasía*") María, la de los relatos proféticos que la reservan, entera, para Madre de Dios. De ahí, fundamentalmente, su empecinada soltería, aunque ésta también procede de su naturaleza, de su deseo de libertad y de su aborrecimiento íntimo

[28] Nota de Calderón (1996: 96).

e ideológico del matrimonio, que pierde a las mujeres. Su galán, aquel pueblerino Salomón, sus tías (depositarias del testamento materno), y los Patriarcas, no soportan su discurso, y la ponen de tarada. Y su autor, Gil Vicente, la castiga, revelándole su equivocación, y pintándola arrepentida. La pieza termina ahí, pero podemos suponer que la formidable Casandra, después del villancico que la despide, se encogerá de hombros, agachará la cerviz, y se casará con el Rey Sabio. ¿O se hizo, como Stephen Reckert (1996: xiv) lee en el *vilancete* final, miliciana de Cristo, confirmando su dureza y desprecio del mundo de los hombres?

El *Auto de la Sibila Casandra* es "moralidad" u "obra de devoción", y representa *la doma de otra bravía*, casi el *auto de fe de otra virgen serrana tremenda*. Sin embargo, paradójicamente, nuestra simpatía va hacia ella, mientras que Salomón, las tías de la niña, y los barbudos *P*adres de la *P*atria Celestial nos parecen huecos, mezquinos.

XIII. Remendones de deshonradas

<<*Dios puso en la muger / la honra del hombre*.>>[1]

Pandión, antes de que se la desgracie, advierte al *malo* <<que mi hija es aparejo / de mi Reinado, y espejo / en que se miran mis ojos>>[2].

[1] *Auto de Clarindo*, II, III, 1277 – 1278.
[2] Juan de Timoneda, *Floriana*, Acto II. En su *Turiana*.

XIII. 1. Cuatro prólogos

XIII. 1. 1. Prólogo primero: autoridades

Para comprender cómo representaron los autores (los *padres*) del teatro del Siglo de Oro la deshonra de la hija y sus reparaciones conviene antes estudiar los textos que heredaban de sus *padres culturales*.

Estaba *escrito*. En el *Deuteronomio*, el quinto rollo del Pentateuco que traía Su segunda "Ley" (XVII, 18) o *Torá*. Lo "dijo" (I, 5) Moisés "a todo Israel" en la otra orilla del Jordán (I, 1). De parte de Yahvéh (I, 3).

Las *hijas de Israel* deben conservar su virginidad hasta el matrimonio, para entregársela a su esposo como garantía de que perpetuará su Nombre y su Sangre. Si la extravía, afrenta primero a su padre, puesto que es a él a quien corresponde la custodia de su soltería. Así, si uno da a su hija sin su flor,

> sacarán a la joven a la puerta de la casa de su padre, y los hombres de su ciudad la apedrearán hasta que muera, por haber cometido una infamia en Israel prostituyéndose en casa de su padre. Así harás desaparecer el mal de en medio de ti (XXII, 20 – 21).

Ella ha arruinado la casa, literal y simbólica, de su padre, y, junto con ella, la Casa de Israel. Por eso la expulsan de ella, como a demonia, como a Lilith, y la lapidan a su puerta: es exorcismo ritual.

Mucho más grave (y por eso se castiga con mayor sevicia) es el caso siguiente: "Si la hija de un sacerdote prostituyéndose se profana, a su padre profana; será quemada" (*Levítico*, XXI, 9). Es que la tribu de los levitas lo representa a Él, hace sus veces.

Así está *escrito*, *prescrito*, *ordenado*. Pero ¿qué dicen el *mito*, las *historias*, los *cuentos*? Hay que mirar en el *Génesis* (XXXIV), lo de Dina.

Jacobo había asentado los reales frente a Siquem. El patriarca tenía dos esposas, Lía y Raquel, que eran hermanas, y dos concubinas, Bilhá y Zilpá. Hizo con ellas once zagales y una zagala (Benjamín llegó cuando ya este cuento se había acabado). Dina, la pequeña de Lía, se crió a la sombra de las tiendas. Su madre la mimaría, la odiarían sus tres madrastras, sus seis hermanos la vigilaban, celosísimos, y la espiarían encelados sus cinco hermanastros. Por las mañanas Dina no se atrevía a mirar a nadie a los ojos por miedo a adivinar qué habrían hecho con ella en sus sueños.

Hubo fiesta en Siquem. Dina se fue al baile a hurtadillas. En camisa. Descalza. Con el pelo suelto. Era parranda de mujeres: los hombres las cataban desde el corro, un poco asustados. El príncipe (héroe epónimo de la ciudad) vio a Dina, la forastera, y se prendó. Se prendió. Todo encendido se la llevó detrás de la carpa y la violó. Pero su amor no se apagaba, y menos viéndola tan triste y tan miedosa.

--Si vuelvo así a la toldería me acabarán a pedradas. Mi padre me juzgará. Se ensañarán conmigo mis once hermanos. Son muy brutos. Mis tres tías disimularán su alegría. Sólo me va a llorar mi madre.

--Pues no vuelvas. Vente conmigo, a mi casa. Mañana por la mañana irá mi padre a hablar con el tuyo, y pedirá tu mano.

--Bueno, pero los de mi gente son muy suyos...

--Don Jacobo --dijo Jamor al otro día--, mis respetos.

--Ya no me llamo así. Mi señor me ha cambiado el nombre. Dígame Israel.

--Don Israel, mi chico está loco por su niña. Se casarían (se han casado ya, eso no tiene remedio), seríamos consuegros.

--No puede ser.

--¿Ah, no? No somos mal partido. Yo soy el rey de los jivitas.

--Reyezuelo.

--Usted no gobierna más que a sus parientes.

--Seré padre de doce tribus, de doce naciones.

--Ustedes no paran en ninguna parte porque no tienen suelo, van detrás de la hierba con sus rebaños. Si juntásemos nuestras sangres tendrían techo y parcelitas, podrían plantar algo...

--No puede ser.

--¿A santo de qué?

--Mi señor ha prohibido que nos arrimemos a los incircuncisos.

--Eso no es problema, ahora echo bando y a la tarde se retajan el prepucio todos los hombres jivitas.

--Así sí. Así mañana iríamos de boda. Hala, avise a Dina, que venga al campamento, que su madre y sus tías se mueren por vestirla de novia...

--Eso no. La niña teme que en vez del traje de blanco le pongan la mortaja.

--Qué se le va a hacer...

Aquí callaron.

--Don Jacobo...digo, don Israel...¿eso duele?

--No es nada...

Sí dolía. Un carnicero les quitó la boina en una sentada. Refunfuñando. Desganado. Con prisas. La escabechina dejó a los jivitas postrados y enfebrecidos. Entonces entraron en la ciudad Simeón y Leví y visitaron cada casa. Primero el alcázar real. Acabada la ronda salieron de Siquem llevando a su hermana Dina de una cuerda. Dentro quedaba la muerte sola, entre sus nuevas criaturas.

--Padre, hemos vengado a nuestra hermana.

--Mal hecho --respondió Jacobo--. La sangre llama a la sangre. Ahora nos tocará largarnos.

--Nadie va a putear a nuestra hermana…

<<Eso no se hace>> (*Génesis*, XXXIV, 7). Pagó Siquem la burrada del hijo de su alcalde, y la honra de Israel (ése será su nombre nuevo), el padre de Dina, y de Israel, su Casa, quedó restituida. Qué hicieron después los suyos con la desgraciada no se dice.

Esto, en la Biblia.

En otro texto más próximo, en el tiempo y en el espacio, en *La formación de la mujer cristiana* (I, VI)[3], Luis Vives acudía a la autoridad de otros antiguos que daban ejemplo, a pesar de su paganismo (a eso venía el Renacimiento, a reivindicarlos), de gran virtud. Hipómenes, príncipe de Atenas, enterado de la seducción de su hija, la encierra en una cuadra en compañía de un caballo salvaje. Al animal le quita el pienso para que, cuando hambree, rabie y despedace a la muchacha, y se la coma. El romano Poncio Aufediano mató al maestro de su hija, que la había chuleado, y luego a la niña. Publio Atilio Filisco, cuando supo que su hija "había sido contaminada con un horrible estupro", la asesinó. Y Virginio (está visto) ahorró a su hija Virginia la impropiedad de tener que hacerse la querida de un decenviro abusón degollándola en el foro.

Nuestro teatro barroco recordaba las aprensiones *autorizadas* de estos *textos padres*, pero casi nunca dio a los problemas de honras que tocaban a las hijas soluciones tan tremendas.

XIII. 1. 2. Segundo prólogo: semiótica de la honra

Nacemos (la Caída no afecta a este punto) honrados. La honra es gracia connatural, don, o donación, divina, regalo que Él nos hace. Si la perdemos, faltamos, en última instancia, al *Padre*, y nos perdemos para Él. El valor (semiótico) de la *hija*, a este respecto, es especial. Los mitos que relatan el sacrificio de la hija (todos los estudiamos en este trabajo: lo de Agamenón e Ifigenia, lo de la hija de Jefté, lo de Virginia, lo de la Pellejos) "exponen cómo, de manera subliminal, se percibe que la virginidad de una hija 'pertenece a' la sangre del padre y, por ello, al padre". El padre, así, "participa de la sangre de su hija" (Boose, 1989: 40). Y la hija "que ha sido excluida del

[3] Vives, 1994: 78.

significado patrilineal y patronímico de la casa familiar, gana un lugar legítimo dentro de ella al convertirse en *su significante preso* (*its imprisoned signifier*)". Y queda marcada, sobre todo, "su posición como *significante del honor familiar*" (Boose, 1989: 62). Parece poco, ser mero significante (la mitad aparente del signo) de la honra del Padre. Es mucho. La descomposición del significante echa a perder el signo, y el *apellido* (el Nombre-del-Padre) se pudre.

"The male-honor/ female-shame code…" Lynda E. Boose (1989: 63) habla del código (la Ley) que asigna el honor al hombre y la vergüenza a la mujer. El honor, "honra con esplendor y publicidad" (*AUT*), es cosa del padre. La vergüenza, de la hija: no va más allá su honra de su "integridad virginal" (*AUT*) y de la opinión que la acompaña. Su honra es su *virgo* (otro significante), y el texto (otro siginificante) que lo glosa. Y la corrupción del uno o del otro ensucia el *Nombre del padre*.

XIII. 1. 3. Prólogo tercero: dramas de honra

> "Los *casos de honra* son mejores,
> porque mueven con fuerza a toda gente,
> con ellos las acciones virtuosas…"
>
> (Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer comedias*)

Los *dramas de honra* del Siglo de Oro analizan minuciosamente la pérdida de la honra de la hija y, detrás de ella, del Nombre del padre, y su restitución. Digo en el título remendones, y no remediadores, porque a menudo sólo apañan torpemente a la niña desgraciada. La chica unas veces es doncella castísima, otras es tonta, y se deja engañar, otras aún sale golfa. Burladores y forzadores suelen tener títulos, o fuerzas y poderes, que por lo común garantizarían su inmunidad. Los trabajos de reparación tocan al padre. Pedro Crespo, como alcalde (y juez) de Zalamea, obliga a los capitanes a que se casen con Inés y Leonor y luego manda ahorcarlos (en Lope), o da garrote al canalla y casa a su hija con Jesús (en Calderón).

Otros no alcanzan tanto. En nombre y en lugar de Nuño, el pobre labrador, el rey don Alfonso ("el mejor alcalde") descabeza a don Tello, que pensaba gozar todavía del derecho de pernada. Antes lo ha desposado con Elvira, y después casa a la viuda con su novio de antes. Como los Reyes Católicos tardaban, Fuenteovejuna castigó al Comendador que había afrentado a la hija del alcalde. Han hecho, ¿ves?, de padre de la niña, cuando aquél no ha podido, el rey, o la ciudad. En ocasiones, a falta de campeones terrenales, amparará a la muchacha la Virgen, o alguno de sus ministros. Así, la Candelaria obligará al caudillo conquistador a que se case con la princesa guanche, a quien tenía de barragana. María, en *La buena guarda*, se pone en el sitio de Clara, su abadesa, mientras ésta se ausenta del convento, liada con un don Félix. A "la dama del Olivar" Nuestra Señora le detiene la mano con que iba a acuchillar, bandolera, a su violador, y la pone, beata nueva, en un monasterio. Y a la gamberra de *Quien no se cae no se levanta* le envía voces y un ángel que por fin la sube al cielo. Ahora bien, cuando te falla tu padre y, después de él, quien haga sus veces en el piso de arriba, ¿qué te queda? La serrana de la Vera tuvo que desagraviarse por su mano, y no soportaron su furia.

Lo que parece, en sus comienzos, una comedia de capa y espada puede ir a dar, según la esquina que doble, en un drama de la honra. Y al revés: cuando nos olemos cuchilladas, horca, garrote, todo termina en baile.

XIII. 1. 4. Cuarto prólogo: carnavalescos

En *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina, el Conde de Estremoz había engañado a Leonela. Ruy Lorenzo, su hermano, procuraba vengarla. Vasco, su lacayo, se mofa de su puntillosidad:

> --¿Es posible que un hombre que se tiene
> por hombre, como tú, hecho y derecho,
> quisiese averiguar por tales medios

si fue forzada u no tu hermana? Dime:
¿piensas de veras que en el mundo ha habido
mujer forzada?
-- ¿Agora dudas de eso?
¿No están llenos los libros, las historias
y las pinturas de violentos raptos
y forzosos estupros, que no cuento?
--*Riyérame*…
(…)
Ven acá: si Leonela no quisiera
Dejar coger las uvas de su viña,
¿no se pudiera hacer toda un ovillo,
como hace el erizo, y a puñadas,
aruños, coces, gritos, y a bocados,
dejar burlado a quien su honor maltrata,
en pie su fama y el melón sin cata?
Defiéndese una yegua en medio un campo
de toda una caterva de rocines,
sin poderse quejar <<¡Aquí del cielo,
que me quitan mi honra!>>, como puede
una mujer honrada en aquel trance;
escápase una gata como el puño
de un gato zurdo y otro carirromo
por los caramanchones y tejados
con sólo decir *miao* y echar un fufo;
¿y quieren estas *daifas* persuadirnos
que no pueden guardar sus pertenencias
de peligros nocturnos? Yo aseguro,
si como echa a galeras la justicia
los forzados, echara las forzadas,
que hubiera menos y ésas más honradas.

(I, 451 – 460; 464 – 485)

Otra que tal baila es Pascuala. La mozuela, en *La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara, contradice a su tía montesina: <<La que engañan, se lo quiso, / porque no ay onbre tan malo / que quando da la muger / cozes la pueda ensillar>> (III, 2692 – 2695).

Las opiniones de Vasco, que hace al gracioso en *ca* Tirso, y de la rústica extremeña, minan desde dentro la comedia que habitan y todo el género del drama de honra. Si no ha habido en el mundo mujer forzada, y todas las que se dieron este título se dejaron con gusto, y eran unas daifas ("la manceba que se sustenta, y a quien se regala por el ruin trato, e ilícita comunicación" *AUT*), sus querellas no valen nada, son mera representación, y los esfuerzos de su padre, de su alcalde, de su rey, de su pueblo o de la Virgen por restaurarlas parecen mamarrachadas.

XIII. 2. Dos antecedentes prelopescos

Antes de meternos en los *dramas de honra* estudiaremos *El infamador*, de Juan de la Cueva, y *La Numancia*, de Miguel de Cervantes.

XIII. 2. 1. Juan de la Cueva, *El infamador*

Pusieron mucho tiempo a Juan de la Cueva a la cabeza de "la generación de los trágicos". Todos ellos practicaron, en el último tercio del siglo XVI, lo que Alfredo Hermenegildo (1980: 583) llamó "tragedias de horror", por sacar en sus obras "héroes máximos de la anormalidad" (Ruiz Ramón, 1996: 111), "monstruos", "criaturas anormales", "seres desmesurados" que "*son casos, nunca personas*" (Ruiz Ramón, 1996: 102 - 103). *El infamador* fue una de estas tragedias horrorosas, publicada en 1588 en la primera parte (no hubo segunda) de sus *Comedias y Tragedias*.

Diana, casta y silvestre, tenía una sevillana devota, Eliodora. La golfa de Venus, envidiosa, procuró arrebatársela. La pieza sube al tablado esta disputa.

Leucino es rico y caprichoso, y mujeriego fanfarrón.[4] Emborricado con Eliodora, le puso cerco con el socorro de la sota de amores y de sus ministros, a saber, un alcahuete, un rufián y dos terceras. Eliodora, la primera vez que la salteó, en las orillas del Betis, pidió ayuda al Río y a sus ninfas, y a dioses y diosas, y asomó Némesis, espantando al violador. A la otra <<el tiempo es conveniente, cual demanda / la pretensión del caso que seguimos: / qu'el padre no está en Híspalis, que anda / en su hacienda, qu'es lo que pedimos.>> <<*¿Qu'el padre no está aquí?* Ya veo mi banda / prevalecer, y el premio conseguimos>> (II, XI, 249 – 254).

Eliodora sale en ésta <<mohína>> de la <<dotrina>> (III, II, 20) de dos libros que había leído con su criada, <<el Arcipreste / que dicen de Talavera>> y <<el secretario / Cristóbal de Castillejo>>, <<a mujeres contrario[s]>> (III, II, 73 – 80). Sus aprensiones apuntan la misoginia de Leucino y sus compinches, y de la Justicia, y de su padre. Hoy está desguarnecida, y por ahí se cuela Venus, y mira de reblandecerla con detalles de las delicias que gozaría si abriese al gallo la puerta de su corral, pero al cabo, como a buenas no la ganaban, la acometieron a lo bruto. Eliodora defendió su tesoro a navajazos, y al ruido de sus protestas y de una muerte que resultó de la desigual reyerta acudieron los alguaciles, con lo que quedaba entera. Leucino, entonces, quiso quitarle la fama, diciendo que la muy golfa se entendía, desde hacía dos años, con él, y que últimamente se había dado también a su criado, el muerto, a quien ahora despachaba por celos (III, X).

Entraron luego el padre del bruto galán y el padre de la chica, exigiendo, como hombres muy pendientes de sus honras, el correctivo ejemplar de sus hijos, pues sólo con él lavarían su mancha. <<¡Que castigues mi hija sólo pido!>> <<¡Qué la sueltes y muera mi hijo ruego!>> (III, X, 533 – 534) Pusieron a los dos jóvenes en sendas prisiones.

---

[4] Han dicho (Cebrián, 1991: 78), siguiendo a Leandro Fernández de Moratín, que Leucino fue el primer Burlador de Sevilla. Él presume, sí, de rendir a muchísimas, pero con su dinero, no con su planta, rostro o elocuencia, y su criado, encima, desmiente sus conquistas. Y, en el único intento al que asistimos, falla, y se muestra miserable. Es, pues, en todo caso, un donjuán ridículo.

La Cuarta Jornada se abre con Hircano, el padre de Eliodora, solo, picado, y repasando los ejemplos de los antiguos:

Hircano: Pudo el honor de Hipodomante tanto
viendo su hija de Acheloo forzada,
que le dió muerte sin oír su llanto;
Orcamo enterró viva su hija amada
porque le robó Apolo su pureza,
dándola así a su honor sacrificada.
Pues si déstos se canta por grandeza
dar a sus hijas muerte por su honra,
dársela yo a la mía no es crudeza...

(IV, I, 22 – 30)

Mientras Hircano rumiaba llegó la sentencia, que leyó el Escribano:

--<<...Que a la hora
que todo el pueblo sea congregado,
para el fiero espectáculo ayuntado,
de la cárcel la saquen con prisiones
sobre una mula, y lleve de delante
pregoneros que digan en pregones
su crimen en voz alta y resonante;
vuelta de andar las calles y estaciones
que la ley manda, sea al mesmo instante
en la pública plaza degollada,
donde, quedando muerta, sea dejada.>>

(IV, IX, 230 – 240)

¿Habían de sacar a la plaza las vergüenzas de su hija? ¿La iban a pasear por toda Sevilla, mulera? Era Hircano muy remirado: antes que tolerar aquella procesión serviría a Eliodora la muerte en plato ponzoñoso. <<*Yo le tengo aparejado*, / aunque tal crueldad se note, / *por arras, tálamo y dote, / un mortífero bocado* (IV, II, 56 – 59). Si el deber principal del padre es casar

bien a su hija, cuando ésta se desmanda sólo recibirá de él, "por arras, tálamo y dote", la muerte.

La virgen Diana salvó a su beata, ayudada por dos Salvajes, cuando ya olía a chamusquina, y restauró su nombre. A Leucino ordenaron, cuando se corrigió el error, que lo enterrasen vivo. <<¿Estás, Hircano, satisfecho desto?>> (IV, XXI, 489) La pregunta de Diana va cargada de sarcasmo. Al padre de Eliodora, como al Juez, les reprocha su soberbia machuna.

XIII. 2. 2. Cervantes, *La Numancia*

En aquellos "siglos, donde corrían [sus] alabanzas"

> …se vieron en los teatros de Madrid representar los tratos de Argel que yo compuse, la destruición de Numancia, y la batalla Naval (…) con general y gustoso aplauso de los oyentes, compuse en este tiempo hasta veinte Comedias, o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos, ni de otra cosa arrojadiza: corrieron su carrera sin silbos, gritas, ni barahúndas: tuve otras cosas en que ocuparme, dejé la pluma, y las Comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica…[5]
>
> (<<Prólogo al Lector>> de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, 1615)

Marandro y Lira

Para una vez que concuerdan lo que <<ordenaba>> (II, 745) el padre de la novia y el <<querer>> (II, 747) de los chicos Cipión pone cerco a Numancia, aplazando gozos, estropeando aquella <<dulce coyuntura>> (II, 750). La hambruna terminaba a Lira: <<¿Qué tálamo has de esperar / de quien está en tal

[5] He modernizado la ortografía.

estremo...?>> (III, 1482 – 3) Cobrándose un <<abrazo por prenda>> (III, 1568) Marandro entrará en el campamento enemigo, robará <<un poco de bizcocho>> (IV, 1782) de sus tiendas y se lo llevará, muy mal herido, a su amiga. La acotación, antes de IV, 1864, dice: "Cáese muerto y recógele en las faldas o regazo Lira". Después de esas nupcias simbólicas ella ya puede llamarlo su <<esposo>> (IV, 1869, 1877, 1915, 1920, 1934, 1962, 1966).

<<Y las bodas esperadas, / ¿hanlas de gozar romanos?>> (III, 1324 – 5) Lira, <<viuda>> (IV, 1911) nueva, dará <<funeral y último asiento>> (IV, 1963) a su marido, y luego pedirá a un paisano que la mate, que no quería que ningún conquistador tuviera lo que no pudo tener Marandro (IV, 1943).

"...paterno amor..."

Cuando los numantinos intentaron irse contra los romanos que los sitiaban, les salieron cuatro dueñas rodeadas de sus pequeños y Lira, <<doncella>>, reprochándoles que las dejasen <<desamparadas, / a deshonras y muertes ofrecidas>> (III, 1294 – 5). <<¿Queréis dejar, por ventura, / a la romana arrogancia / las vírgenes de Numancia...?>> (III, 1310 – 12) Son ellas quienes ruegan a los suyos su degollación, para que no las mancillen sus contrarios, y que ahoguen a sus hijos como a perrillos, para que no los hagan esclavos (III, 1293 - 1377). Pero las mujeres han voceado con eso los terrores más íntimos de los hombres: que otros les quiten, y usen, sus cosas, sus descendientes, su mujerío. En realidad, ellos con un mismo ademán queman sus bienes muebles e inmuebles, pasan a espada a sus esposas y a sus hijas, estrangulan a sus hijos.

De hecho, a la hora de la carnicería muchas mujeres, acobardadas, corren. Una invoca el favor de su <<*eterno padre, Júpiter piadoso*>> (IV, 1936). Éste, sordo, no acude. Da ejemplo Teógenes, el caudillo de los numantinos, sacrificando a sus <<dos hijos pequeños>>, a <<una hija>> y a <<su mujer>>: <<Cuando *el paterno amor* no me detiene / de executar la furia de mi intento, / considerad, mis hijos, *cuál me tiene / el celo de mi honroso pensamiento*>> (IV, 2068 – 2071). Dice, pero no es

que pueda más "el celo" de su "honroso pensamiento" que su "paterno amor". Son más bien, creo yo, el uno y el otro, la misma cosa. El amor del *padre* es celoso por naturaleza, y vive pendiente de su honra.

XIII. 3. Don Juan

Otro mito oriundo de España, que inventamos, que nos inventa. El don Juan al que voy es el que dijeron que era de Tirso de Molina, y que últimamente hacen de Andrés de Claramonte, el iniciador de su estirpe literaria y mítica. Sigo la edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, basada en los dos textos del *Don Juan* primero, el de *Tan largo me lo fiáis* (1634) y el de *El burlador de Sevilla* (1630).

XIII. 3. 1. *Parte* o *máscara* del *Burlador*

El Tenorio es hijo (y padre) del *drama de honra* del Barroco. La *parte* o *máscara* del burlador es consustancial a ese género. Don Juan tiene antecesores ridículos, el *Miles Gloriosus* de la comedia plautina, *il Capitano* de la *Commedia dell'Arte*. Pero estos famosos fanfarrones cobardes fracasan casi siempre. En el entremés el estudiante capigorrón (o el gracioso, o el sacristán) le roba al Vejete la bolsa y su hija, que son las niñas de sus ojos. Pero la moza se larga de muy buena gana. Luego vuelve la parejita casada ya, y todo termina en perdón, vales y baile. En el teatro de honor el malo engaña o viola a la chica. A la estropeada la arreglará (o cuando no se pueda, la vengará) su padre, o el alcalde, o el rey, o Fuenteovejuna, o la Virgen. Si no se atreve ella misma, metida a serrana. Cuando el galán y la dama de la comedia de capa y espada se casan a hurto del padre de la novia triunfa el matrimonio comenzado con amor, y se garantiza la continuidad del ciclo de las generaciones felices y hasta de las estaciones. En los corrales aplaudieron su insignificante rebeldía. En cambio al donjuán lo mueve su apetito bestial, no el amor: él, inmediatamente después de la

monta, tiene que irse. Imagina horrorizado que, si lo domesticasen, se amollaría.

El *Burlador* es la pesadilla del padre de la chica. Aquí don Juan ha mancillado a Isabela (y, en ella, a su prometido, el duque Octavio, y al Rey de Nápoles, su custodio), a la pescadora Tisbea (y, en ella, a su <<viejo padre>>, y a su enamorado, Anfriso), a doña Ana de Ulloa (y, en ella, a su padre, el Comendador, y a su amigo, el Marqués de la Mota), a la villana Arminta (y, en ella, a Batricio, que iba a ser su marido, y a su padre, Gaseno), y a todas las esquineras sevillanas (y, en ellas, a todos los padres que las habían perdido). En toda comedia, han dicho, hay un drama de honor amagado. El drama de honor es una comedia que se ha torcido. Si el libertino accede a tomar la mano de la mujer que ha echado a perder, con eso se redime. Pero a este don Juan ¿cómo enderezarlo? Demasiados agravios que reparar. Demasiadas demandas. Vendrá, en nombre de todos los perjudicados, desde la otra orilla, don Gonzalo de Ulloa, y lo pondrá a cocer en las calderas de Botero.

<<El burlar>> era <<hábito antiguo>> de don Juan, su <<condición>> (I, 934 – 937). Lo guiaba <<el amor>> a su <<inclinación>> (III, 2072 – 2073). Obligado por el pajarico, forzado (torcido) por la costumbre y por su naturaleza, don Juan no sabe, ni puede, hacer otra cosa que burlar. Pero ¿qué manera de amor <<guía>> a don Juan? Con don Juan, desde luego, es el que el *Diccionario de Autoridades* llama carnal, pues "se endereza la voluntad…a la sensualidad". Con don Juan se entiende, además, en plural, lo que en latín llamaban *Amatoria blanditia*. Así, Covarrubias dice que en ese caso "siempre se toma en mala parte, por los amores lascivos…" ¿Y qué es burlar? María Moliner lo iguala a seducir, corromper, engañar.

XIII. 3. 2. Un hombre sin nombre

Isabela: Quiero sacar
Una luz.
Don Juan: Pues, ¿para qué?
Isabela: Para que el alma dé fe
Del bien que llego a gozar.

Don Juan: Mataréte la luz yo.

(I, 9 – 13)

Para el doctor Marañón, "…Don Juan está aquí retratado para siempre. (…) Es el hombre, yo diría que el triste hombre, del amor a oscuras" (Marañón, *O.C.*, III, 959). Este don Juan, como los vampiros, rehúye la luz y los espejos, sólo sabe amar en las tinieblas: disuelto, disimulado en las sombras, la mujer de turno no puede verlo, ni él la ve a ella.

Isabela: ¡Ah, cielos! ¿Quién eres, hombre?
Don Juan: *¿Quién soy? Un hombre sin nombre.* (I, 14 – 15)

Isabela despertó a los de palacio.

Rey: ¿Qué es esto?
Isabela: ¡Favor! ¡Ay, triste,
Que es el Rey!
Rey: *¿Qué es?*
Don Juan: *¿Qué ha de ser?*
Un hombre y una mujer.

(I, 21 – 23)

No sólo le tiene sin cuidado que la mujer a la que ha seducido no lo conozca: él procura que así sea. En esconder su identidad le suele ir el éxito de sus conquistas. El anonimato universaliza y borra a un tiempo a don Juan. Don Juan es un hombre cualquiera, cualquier hombre. Don Juan no es nadie. Y, en lo que toca a sus damas, le da igual una u otra, todas valen.

> ...La aritmética de Don Juan es muy elemental. Únicamente sirve para poner números en vez de nombres y sumarlos. Los números son mujeres y las mujeres sólo son números. No pone nombres para evitar la nostalgia. (...) Se divierte llenando casilleros: una mujer sustituye a otra y todas juntas conjuran el

> vacío. (...) Es un juego en el que no puede haber ausencia. (Amigorena, 1997: 170)

A don Juan no se le da nada (y hasta le divierte) hacer de otro (pues él no es nadie) en el coito. Su "pasión [es] directa, instintiva, suscitada hacia la mujer sin nombre, indiferenciada" (Marañón, *O.C.*, III: 959). Fingir, engañar, obrar a ciegas: todo es teatro, impostura.

Don Juan mezcla, confunde todos los cuerpos de mujer, sus rostros, e ignora adrede sus nombres. Para él la mujer es el comodín. La mujer es la equis, "número desconocido o indiferente" (D.R.A.E., 21ª) que "se emplea también para designar a una persona supuesta a la que no se asigna nombre determinado, o de nombre desconocido" (Moliner). La mujer es una moneda en el bolsillo, un significante sin significado.

XIII. 3. 3. The gambler

> --…se suelen *en el juego*
> perder también los que miran.
> Yo he sido mirón del tuyo…
>
> (III, 2043 - 2044)

Dan a don Juan, y él lo recibe con humos, el título de *Burlador*. Don Juan no trata nada de veras. Ni puede ni quiere ir en serio. Todo es, con él, simple diversión. Es el *homo ludens*. Es jugador de naipes, como demuestra (III, 1394 – 1411) su jerga de tahúr. Pero su juego favorito es el de damas, el del amor. Y es, al menos en éste, muy fullero. Sólo cuando el Tenorio se ve al borde del matrimonio (ahí se terminan juegos y burlas) no hace trampas. Echa una última partida, con el fantasma de don Gonzalo, y la pierde, creo yo, adrede. En el infierno, apuesta, no lo casarán.

XIII. 3. 4. Mocedades

Don Juan es <<mozo>> (I, 66), un <<mancebo>> (I, 607) errado (II, 1104) y errante, un <<loco>> (II, 1114). Es, en fin, <<travieso>> (II, 1123), "el inquieto y desasosegado, que hace algunas cosas dignas de reprehensión, cuasi *transversus*" (quiere decir atravesado, oblicuo, descaminado). "Es propio de gente moza" (COV). "Vale también inquieto, y revoltoso. Dícese comúnmente de los muchachos por sus enredos… (…) Se dice del que vive distraído en vicios, especialmente el de la sensualidad. Lat. *Libido. Petulantia. Juvenilis audacia*, vel *libertas*" (*AUT*). Travieso es "lo que está puesto al través, o no va rectamente, sino de lado" (*AUT*). Travesear "se usa también por vivir desenvueltamente, y con deshonestidad, o viciosas costumbres. Lat. *Solutis moribus vivere. Improbe inhonesteque versari*" (*AUT*).

El doctor Marañón diagnosticaba su estancamiento patológico (*O.C.*, VII: 210 – 213). Su pasión fácil, fugitiva, le parece característica del adolescente, del animal macho, del débil y del intersexual, del varón imperfecto. Pero don Juan no quiere dejar de ser lo que es, ni ser lo que exigen que sea, y escogerá, antes que eso, que se lo lleven los diablos. Quiere seguir *vacilando*, en todos sus sentidos. Vacilar aún, digo, o sea, hacer y "discurrir con perplejidad, e indeterminación" (*AUT*). Vacilar, digo, como *vacilón*, otro Orgulloso, como el primero, el rey de todos ellos, aquel Lucifer. Aun sabiendo que vacilar "vale también estar poco firme alguna cosa en su estado, o tener riesgo de caer, o arruinarse" (*AUT*). Y llegará la ruina de don Juan, y su caída, que lo arrastrará hasta el abismo, hasta la hoguera donde arden los que contestan, los que no caben en nuestra Comedia.

XIII. 3. 5. Hijo de papá

Don Juan es un cobarde. Si se muestra valiente aquí abajo (o aquí arriba, según desde donde se mire), de este lado de las cosas, es porque cuenta con la protección de su apellido. Y de su proximidad al rey, a quien está muy arrimado. Tutelado por su tío en Nápoles, que tapa su travesura, engendrado por Tenorio el Viejo, hecho y criado por el rey, don Juan se atreve a

mucho. Don Juan es sobrino de su tío, hijo de papá, íntimo del rey, señorito andaluz de chiste.

No obstante, a cambio de esa protección, don Juan les debe algo. Les debe, según la Ley, todo. Ellos, sus señores naturales y artificiales, intentarán corregirlo (o sea, casarlo). Él, como Peter Pan, no se dejará coger. Don Juan es impertinente, y comete el pecado mayor, el primero que hubo en el mundo, el de la soberbia. Su desobediencia, su desplante, sólo pueden ser castigados con la condena eterna (Amigorena, 1997: 182 – 187).

XIII. 3. 6. Contra el Cielo

Va también contra el Cielo, continuamente, pecando de palabra, obra y omisión, y es, por eso, de la raza de los gigantes, o monstruo, o ángel maleado, soberbio (I, 321 – 322; 326 – 327).

XIII. 3. 7. ¿Superhombre o varón a medias?

XIII. 3. 7. a. Tener o no tener

"Y Tenorio: que quiere decir 'tener', 'poseer'..." (Marañón, *O.C.*, VII: 222) Don Juan es, junto con su apellido, su porra nerviosa y chuleta. Pero ésta, ¿la tiene verdadera o es sueño, simple objeto de utilería o attrezzo, florete despuntado con un botón?

XIII. 3. 7. b. Hominicaco

El doctor Marañón reemprende[6] la arremetida contra ese "mito de baja estofa (...) el mito de la falsa virilidad o de la virilidad cuantitativa..." (*O.C.*, III, 77) Don Juan es, más bien, "un varón a medias" (*O.C.*, III: 78), "el varón constantemente amado, y perdurablemente incapacitado para amar" (*O.C.*, VII: 84).

XIII. 3. 7. c. Huérfano de hijos

Otra característica del Burlador, que lo coloca en "…una posición equívoca, lejos del centro de la virilidad verdadera…" (*O.C.*, III: 79) es su esterilidad: es que "en Don Juan la preocupación paterna no existe, y con frecuencia es infecundo." (*O.C.*, VII: 217)

XIII. 3. 8. El héroe del deseo

Horacio Amigorena (1997: 172 – 173) apunta también las deficiencias e insuficiencias de su Don Juan, pero a la vez (como ser paradójico que es) lo entiende como héroe (superhéroe, antihéroe) del deseo:

---

[6] "Entre nosotros, Pérez de Ayala dio la primera lanzada al fantasma" (*O.C.*, III, 79).

Tiendo a creer que Don Juan es el sujeto de un mito del goce absoluto. De un goce que en el tiempo originario del mito no tuvo relación con la ley de la alianza y de la filiación. Vestigio del pasado, es desde entonces un fantasma de la sexualidad masculina, un fantasma sin duda originario.

> Don Juan (...) nombraría un lugar del inconsciente masculino en el que el deseo se complace con mujeres (...) objetos efímeros que no duran ni un día. El deseo las atrapa con voracidad.

A Amigorena, recordando al Padre de la Horda Primitiva, el que Freud imaginó en *Tótem y Tabú* (1997: 164), le ha parecido, Don Juan, hecho a Su Imagen y Semejanza. Sería el Tenorio aquel hombre primordial que, apartando a porrazos a sus rivales masculinos, podía disponer a placer de todas las mujeres de la tribu, o sea, del mundo. Él fue anterior a la Ley, a la ley que prohibía el incesto, a la ley que ordenaba las alianzas. Sus hijos lo mataron, y luego lo devoraron, y, para que no se repitiese aquel crimen horrible, fabricaron la Ley y se sometieron a ella. Sin embargo, todos sueñan secretamente que son aquel miramamolín del principio de los tiempos, y que tienen su serrallo lleno, y que ningún otro hombre se lo disputa. Don Juan encarna ese sueño pringoso, intolerable.

Don Juan es, entonces, no un loco, sino el héroe de este recuerdo alucinatorio. Es, desde luego, un forajido, y su acto ("acto" político, "acto" dramático) es (lo sepa o no él) revolucionario. Don Juan es lo contrario del héroe soteriológico (el que trae la Medicina, o el Salvador). Él viene, como el Cristo, a dar escándalo. Pero el trabajo lo enferma. Es, don Juan, un monstruo, y, como tal, debe ser destruido, anulado:

> ...un hombre malo que amenaza con disolver el tejido de los vínculos y de las alianzas que garantiza la reproducción del cuerpo social. El hombre malo ha de ser rechazado por el teatro del mundo. (Amigorena, 1997: 175)

Don Juan sirve de ejemplo. Huele a chamusquina, y el espectador se hace cruces. Con tal de conjurar el peligro de sus

demasías, su autor lo condenó al infierno. La Ley sólo soporta el deseo domesticado, encauzado hacia la reproducción, hacia la repetición del triángulo edípico, del drama familiar (González de Chávez, 1998).

XIII. 3. 9. La *Comedia famosa*

Tan largo se lo fiaban al Tenorio, aplazando su castigo hasta después de la muerte, que con algo de prisa, en tres jornadas teatrales, deshonró a cuatro doncellas con engaños variados. De las cuatro burladas dos son hijas de algo, dos de muy poco. Gaseno, el vecino de Dos Hermanas, el padre de Arminta, pone la comedia, si no el entremés; de trágico sale don Gonzalo, terrible.

El Rey Alfonso sirve a todas de padre primero, o último. Pero a los padres de las averiadas, o a sus vices, sólo les importa su honra (que es también, sobre todo, la suya), jamás su felicidad.

XIII. 3. 10. Isabela

Ripio: Mas, si los dos os queréis
con una misma igualdad,
dime, ¿hay más dificultad
de que luego os desposéis?
Octavio: Eso fuera, necio, a ser
de lacayo o lavandera
la boda.

(I, 253 - 259)

Otro gallo le hubiera cantado a Isabela si no hubiera nacido tan alta dama. Así, tenía que citar a su amigo furtivamente, y de noche, para gozarse. Pues aprovechando el secreto pudo colarse en lo suyo don Juan.

Isabela: ¿Que no eres el Duque?
Don Juan: No.

Isabela: ¡Ah de Palacio!

(I, 16 – 17)

En su segunda <<traición>> (se había estrenado <<en España>>) (I, 83), en Nápoles, a tientas, suplantando al Duque Octavio, y repitiendo en falso los firmes votos del cornudo nuevo, don Juan ha desflorado a Isabela. Con el amparo de su tío, don Pedro Tenorio, huye por el balcón. Ella cae (muy tarde), y pide a voces socorro de Palacio. Era <<duquesa>> (I, 72), <<noble mujer>> (I, 84), y le falta el padre, con que hace sus veces el Rey napolitano. <<¿Con qué ojos veré al Rey?>> (I, 179), dice, con vergüenza de hija que se repite tras confesar su desenvoltura: <<Gran señor, volvedme el rostro>> (I, 201). El Rey, asumiendo su doble papel, manda que la lleven <<presa / a una torre>> y <<prendan>> al Duque (cree que ha sido él), <<que quiero hacer que le cumplan / la palabra o la promesa>> (I, 196 – 200). Usando de nepotismo, don Pedro Tenorio había permitido que, por ahora, cargase con la seducción de Isabela el Duque Octavio. Enseguida, *aparte* (y entre paréntesis), nos dice que intentará excusarlo, <<y que don Juan, mi sobrino, / se case con Isabela>> (I, 215 – 216).

Rey: ¿Qué esto pasa?
Tenorio: Señor, esto me escribe
de Nápoles Don Pedro, que le hallaron
con dama en el Palacio, y apercibe
remedio en este caso.

(II, 1090 - 1093)

<<Gentilhombre de mi Cámara / es Don Juan, y hechura mía, / y de aqueste tronco rama>> (III, 2671 – 2673). Era mucho del Rey don Alonso. Éste traía tratado ya su matrimonio con doña Ana de Ulloa, pero ahora lo desharía y obligaría al Burlador a casarse con la duquesa, y daría a doña Ana al Duque Octavio.

Isabela llegó a Sevilla quejándose de que le hubiesen robado <<la prenda que estimaba y más quería>> (III, 2186). Fabio la consolaba:

--Que si a Octavio perdiste,
más galán es Don Juan, y de [notorio]
solar. ¿De qué estás triste?
Conde dicen que es ya Don Juan Tenorio;
El Rey con él te casa,
y el padre es la privanza de su Casa.

(III, 2209 – 2214)

Pero su <<tristeza>> no nacía <<de ser esposa de don Juan>>, cuya calidad sabía, sino de <<la esparcida voz>> y de la <<ocasión perdida>> (III, 2215 – 2219). Luego cifra su horror: <<A Sevilla / llévanme a ser esposa / contra mi voluntad>> (III, 2259 – 2260).

Rey: ¿Llegó al fin Isabela?
Tenorio: Y disgustada.
Rey: Pues, ¿no ha tomado bien el casamiento?
Tenorio: Siente, señor, el nombre de infamada.
Rey: De otra causa procede su tormento,
¿dónde está?
Tenorio: En el convento está alojada
de las Descalzas.
Rey: Salga del convento
luego al punto, que quiero que en Palacio
asista con la Reina, más de espacio. (III, 2582 – 2589)

El Rey sospechaba que, además de la opinión, mordía a Isabela Amor contrariado. Pero estaba decidido: <<Conde será desde hoy Don Juan Tenorio / de Lebrija, él la mande y la posea; / que si Isabela a un Duque corresponde, / ya que ha perdido un Duque, gane un Conde>> (III, 2594 – 2595).

XIII. 3. 11. Tisbea, la pescadora

Tisbea, o Trisbea, sale con su atributo en la mano, una caña de pescar, y declarándose <<sola, de Amor exenta>> (I, 431). Inmediatamente manifiesta, más por extenso, su vocación: <<tirana me reservo>> (I, 433), <<segura me entretengo, / que en libertad se goza / el alma>> (435 – 437). <<Mi honor conservo en pajas / como fruta sabrosa, / vidrio guardado en ellas / para que no se rompa>> (I, 447 – 450). Los pescadores de Tarragona la rondan, y más que ninguno Anfriso. A todos da calabazas. Es una Diana costera, virgen fría y ceñuda. Hasta que en sus playas naufraga, huido de Nápoles, don Juan, con su criado Catalinón.

Tisbea: ¿Quién es este caballero?
Catalinón: Es hijo aqueste señor
del Camarero Mayor
del Rey…

(I, 597 – 600)

Ya sabe Tisbea cuánto vale, y que va a Sevilla.

Tisbea: ¿Cómo se llama?
Catalinón: Don Juan
Tenorio.

(I, 605 – 606)

Tisbea manda a Catalinón que avise a sus vecinos y lo "coge" en su "regazo". Don Juan, despertando, se declara enamorado repentino de Tisbea, y ésta le advierte las tres veces de los cuentos, y una cuarta aún, que por Dios que no le mienta. Son Ulises y Nausícaa pobreta. Son, como sabe el Tenorio, Eneas y Dido repetidos. Tisbea lo hospedará en su choza. Don Juan aparta a su criado, apercibe la fullería: <<Si te preguntan quién soy / di que no sabes>> (I, 725 – 726). Otra vez trata de ocultar su identidad, aunque Catalinón ya se ha ido de la lengua. Don Juan ordena entonces a su criado que prevenga dos yeguas

para su nueva fuga. Catalinón avisa: <<Los que fingís y engañáis / las mujeres de esa suerte / lo pagaréis en la muerte.>> Pero su amo se encoge de hombros: <<*¡Qué largo me lo fiáis!*>> (I, 946 – 9) Tisbea se allana a don Juan <<bajo la palabra y mano / de esposo>> (I, 983 – 984), y recordándole que, si le falla luego, <<hay Dios y hay muerte>> (I, 987). Sigue como una *Eneida* "a lo ridículo". Don Juan / Eneas huye con su criado con las dos yeguas que crió Tisbea. La pescadora se queja del infiel y, escaldada, se echa al agua.

XIII. 3. 12. Doña Ana de Ulloa

Para premiar la embajada en Lisboa de don Gonzalo de Ulloa, Comendador Mayor de Calatrava, el rey Alfonso Onceno de Castilla casará a su hija Ana, de su mano, con don Juan Tenorio. <<Como sea / tu gusto, señor, / que yo lo acepto por ella…>> (I, 906 – 921) Don Gonzalo ha cedido a su señor la potestad de dar a su hija a quien le plazca. A su Ana le llevará <<las nuevas>> (I, 917 – 918) como cosa hecha: su <<respuesta>> (I, 921), que espera el Rey, es mera formalidad. Así quedan. Pero llega en eso el duque Octavio, que soporta el doble peso de sus cuernos y de la falsa acusación, y Tenorio el Viejo y el rey acuerdan desagraviarlo desposándolo a él con doña Ana de Ulloa y desterrando al perdulario a Lebrija.

Hay más. Doña Ana de Ulloa sabe que <<el Rey la tiene casada>> (II, 1312), pero ella, por su cuenta y gran riesgo, <<favorece>> y <<escribe>> (II, 1314) a su primo, el Marqués de la Mota, y, para adelantarse a las voluntades de quienes pueden en lo de ella, "habla por una reja" a don Juan y le pide que sea su correo, que le dé un papel a su amigo, donde queda con él a las once. Dejará la puerta abierta. <<Traerás, mi gloria, por señas / de Leonorilla y las dueñas / una capa de color…" (II, 1375 – 1377) Don Juan se entiende con suerte. Para más merecer su apodo de <<Burlador>> ingenió un <<engaño nuevo>> <<extremado>> (II, 1387 – 1388). Sería <<burla de fama>> (II, 1512). Dio el recado al Marqués, pero cambiando la hora de la cita para las doce. Así ganaba él una hora. Le sobró. Antes de abandonar Sevilla, hacia su exilio lebrijano, iba a satisfacer su gana.

Bajo la misma capa del Marqués de la Mota (la "de color" que le pedía la chica en el billete, para que lo conozcan por ella sus criadas), y siguiendo encima sus avisos e instrucciones, don Juan Tenorio se hará hueco en lo de doña Ana de Ulloa. <<¡Qué gentil perro!>> (II, 1588), exclamará un Músico, saludando la estafa. Que don Juan va a dar su perro muerto más famoso. ¿Qué era eso de "dar perro" o "dar perro muerto"? Es entretenimiento muy antiguo. Algún dios griego hubo, y de los más principales, que lo practicó. Aconsejado por

Merlín, el rey Úter Pendragón se sirvió del truco para embromar a Ygerna y engendrar en ella a Arturo. Y divertía a los galanes españoles de la época. Uno daba perro muerto a una dama si ganaba su favor más privado doblando a su novio o al marido. En *El burlador de Sevilla* "dar perro" o "dar perro muerto" tiene este uso restringido. Tapada, la dama donaire del siglo largo de oro español enredaba por favorecer su gusto, y facilitaba la cómica equivocación. Don Juan (como sus compañeros de juerga) burlaba embozado con la falda de la capa de otro, abriendo puertas y ventanas con contraseña prestada, bajo el nombre del novio verdadero, disimulándose entre las demás sombras de la noche, convertido en bulto. Era chiste según como se mire, según quién diga. El Tenorio había utilizado el truco con Isabela, primero, y ahora con doña Ana:

Doña Ana (*dentro*): Falso, no eres el Marqués,
que me has engañado.
Don Juan: Digo
que lo soy.
Doña Ana: Fiero enemigo,
mientes, mientes.

(II, 1605 – 1608)

A sus campanadas salió su padre, don Gonzalo, el Comendador, "medio desnudo, con espada y rodela".

Doña Ana: Matadle.
Don Juan: ¿Quién está aquí?
Don Gonzalo: La barbacana caída
de la torre de ese honor
que has combatido, traidor,
donde era alcaide la vida.
Don Juan: Déjame pasar.
Don Gonzalo: ¿Pasar?
Por la punta de esta espada.

(II, 1616 – 1622)

La punta de la espada del Viejo está roma. Pasó el donjuán, y quedó muerto el padre de la timada, pero sus furias irían detrás del celebrado bellaco (II, 1634).

El rey ordenó su entierro y otras pompas:

--…en bronce y piedra párea
un sepulcro con un bulto
la ofrezcan, donde en mosaicas
labores, góticas letras
den lenguas a su venganza.

(II, 1714 – 1718)

Don Juan y Catalinón dieron con el sepulcro. El bruto se rió <<del mote>> y tiró al <<buen viejo>> de sus <<barbas de piedra>>. Y convidó <<a cenar>> a la estatua en su <<posada>>, donde harían <<el desafío>> (III, 2349 – 2351; 2354 – 2356). Sí vino el fantasma pesado del Comendador, su *convidado de piedra*, y retó, en esta ocasión, él a don Juan, que al otro día a las diez le devolviese el cumplido visitándolo en la capilla donde se iban pudriendo sus restos, espantándolo. Don Juan fue, y el muerto, agarrándolo de la mano, lo arrastró a los infiernos, y así pagó, <<justicia de Dios>>, <<las doncellas>> que burló (III, 2895 – 2896).

El Tenorio, en sus últimas, con demasiado retraso, se asusta. <<Deja que llame / quien me confiese y absuelva>> (III, 2905 – 2906). Ya lo vio Marañón. Nunca es don Juan ateo, sino muy católico: cree a pie juntillas que, bien confesado en el penúltimo suspiro, podrá aún librarse del fuego. Pero no ha comprendido bien la doctrina. No basta sola la confesión. Ha de haber también, acompañándola, verdadero arrepentimiento y penitencia. Por eso no le llega el perdón. <<No hay lugar. Ya acuerdas tarde>> (III, 2909). "Húndese el sepulcro, con don Juan y don Gonzalo, con mucho ruido…"

XIII. 3. 13. La villana

<<Almagrar y echar a extremo. / Con ésta cuatro serán>> (II, 1857 – 1858). Es "la aritmética elemental" del Burlador (Amigorena, 1997 : 170). Catalinón lo dice por su amo, don Juan, que en las bodas villanas de Batricio y Arminta ya ha marcado y apartado a la novia, como a res, como suya. El Tenorio, metiéndole celos, se deshace del novio, y luego trata su matrimonio con Arminta con el padre, Gaseno. A éste le pareció <<parabién>> (III, 2022). <<El alma mía / en la muchacha os ofrezco>> (III; 2024 – 2025).

Catalinón: Allá en Lebrija,
señor, nos está aguardando
otra boda. ¡Por tu vida
que despaches luego en ésta!
Don Juan: La burla más escogida
de todas ha de ser ésta.
(…)
Vete, ensilla, que mañana
he de dormir en Sevilla.

(III; 2030 – 2035; 2049 - 2050)

A don Juan le obsesiona, además de estirar la lista de las mujeres que ha usado y tirado, hacer crecer su fama.

Falta conquistar a Arminta. A ella sí se presenta como quien es, para ganarla con su hidalguía: <<Mira / de espacio, Arminta, quién soy>> (III, 2078 – 2079). Le dijo que de todos modos ya era su esposo. <<¿Quién lo ha tratado? (…) ¿Y quién nos casó? (…) ¿Con qué poder?>> (III, 2096 – 2098) <<Ya Batricio ha desistido / de su acción, y aquí me envía / tu padre a darte la mano>> (III, 2133 – 2135). Con eso y la promesa de casarse con ella, don Juan tendrá a Arminta.

Arminta: …Tuya soy.
Don Juan (*Aparte*) ¡Qué mal conoces
al burlador de Sevilla!

(III, 2183 – 2184)

Arminta se piensa casada y señora, cosa que parece a don Juan <<chiste>> (III, 2334) y <<graciosa burla>> (III, 2337).

XIII. 3. 14. Putero

<<¿Qué hay de Sevilla? (II, 1246) ¿Mujeres? (II, 1248) ¿Inés? (II, 1249) ¿Constanza? (II, 1254) ¿Y Teodora? (II, 1260) ¿Julia, la del Candilejo? (II, 1266) El barrio de Cantarranas / ¿tiene buena población? (II, 1270 – 1271) ¿Y viven las dos hermanas? (II, 1273)>> Don Juan acaba de regresar a Sevilla, y pregunta al Marqués de Mota por las cantoneras que conoce en la ciudad. Y es que el Tenorio es, encima de burlador, viciosísimo putero.

XIII. 3. 15. Final

El final es de comedia agridulce. Se juntaron en Sevilla, en palacio, las burladas. Tisbea, la pescadora, venía a <<pedir al Rey justicia>> (III, 2267) acompañada de <<un viejo padre>> (III, 2294) y de aquel Anfriso, su tozudo aficionado, que la había rondado y quería todavía ser su esposo (III, 2299 – 2302). Iban en el cortejo de otra mancillada, Isabela. Estaba también Gaseno, con su hija Arminta: <<Querría, / porque los días se van, / que se hiciese el casamiento / o querellarme ante el Rey>> (III, 2750 – 2753). Era <<razón, y justa ley>> (III, 2755). También fue Batracio, denunciando que el Tenorio le había quitado a su mujer <<la noche del casamiento, / antes que lo consumase>> (III, 2930 – 2935).

Pero a don Juan se lo habían llevado los demonios. El Rey alabó entonces la sentencia divina (<<Justo castigo del Cielo>>) y pronunció otra más alegre: <<y agora es bien que se casen / todos…>> Octavio, a eso, rogó: <<Pues ha enviudado Isabela / quiero con ella casarme.>> Y el Marqués de la Mota, mirando a su Ana: <<Yo con mi prima.>> Y Batricio, hablando en nombre suyo y de Anfriso: <<Y nosotros / con las nuestras, porque acabe / *El convidado de piedra*>> (III, 3008 – 3016). Triunfó aquí, al cabo, Amor, más o menos, con un rictus. Y el Rey hizo de Padrino/Padre de todas.

XIII. 4. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*

Don Gonzalo de Ulloa, tremendo, representaba a todos los padres robados. Don Juan, a sus ladrones, los *jokers*. Isabela, doña Ana, Arminta, Tisbea y las gorronas sevillanas, a todas las hijas ajadas. Por eso va *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* primero.

Los donjuanes pueblan las pesadillas de todos los padres. Si los *viejos* los conocen tan bien, es porque ellos, de muchachos, lo fueron, o apetecieron serlo. Por eso meto aquí, justo detrás del *Tenorio*, *La vida es sueño*.

Clotaldo, empeñando su palabra ("vale, me casaré") y dándole su espada en prenda, rindió a Violante, y luego, cuando ella engordó con el fruto de su corto capricho, huyó a Polonia, donde se puso de ayo carcelero del príncipe salvaje Segismundo. A éste su padre lo tenía encerrado en una cueva, secreto, porque había leído en los planetas que, si se viese suelto y poderoso, tiranizaría a los suyos.

Pasaron los años (quince, o veinte, o veinticinco) y Rosaura, la hija bastarda de Clotaldo, travestida y extraviada, se asomó a la caverna, y vio a Segismundo. Era coto prohibido, y lo guardaba su padre: a aquél que cruzara su umbral se le castigaría con la muerte. Pero Clotaldo entendió, al ver que el mozo era el vivo retrato de su Violante, y que llevaba su espada además, que debía de ser su hijo. Vaciló entre su lealtad al rey y su amor a ese hijo que conocía ahora, tan a destiempo, y escogió llevar al muchacho ante su señor para que lo juzgase, y le pediría clemencia: <<Este bello joven, / osado o inadvertido, / entró en la torre, señor, / adonde al príncipe ha visto, / y es...>> (I: 40) Iba a confesar su pecadillo, que aquél era retoño de una travesura suya, pero no hizo falta, que el rey ya había contado lo de Segismundo.

Después, con un guiño y una adivinanza fácil, Rosaura reveló a Clotaldo que era mujer, y que venía detrás de Astolfo,

sobrino del rey, que la había engañado y pretendía ahora casarse mucho mejor, con su prima Estrella. Clotaldo le aconsejó entonces que entrara al servicio de Estrella, y que él haría por remendar su honor (era, aunque por ahora no se lo decía, también el suyo).

A la otra sale Rosaura *dama*. Clotaldo vería en ella, clavadita, a Violante, y sabría que soportaban ambas idénticas desgracias, y que él había sido tan borde como este Astolfo lo era ahora.

Al final Clotaldo no tendrá que hacer sangre, y Astolfo se casará, más contento, sabiendo que era hija de mucho, y no de un don nadie, con Rosaura.

Clotaldo hizo, ¿lo ves?, primero al *burlador*, y luego al *viejo*.

XIII. 5. Francisco de Rojas Zorrilla, *Obligados y ofendidos y gorrón de Salamanca*

<<Declara, señor, tu mal: / Di, ¿qué tienes?>> <<Tengo hijos>> (I: 63). Don Luis, "*viejo*" en la lista de *Personas*, tiene chico y chica, y muy mala pata con los dos: <<Mirad que no duerme el viejo; / que ha más de una hora que escupe / y dos que tose>> (I: 61). Fénix, su hija, ha colado al Conde en su retrete, y ahora lo tiene encerrado con llave, para hacerle cumplir con la palabra con la que se aseguró, anoche, su amor y sus talentos. Don Luis entra en eso, "y topa al Conde embozado" (I: 65). Todo se sabe, y el anciano pide al Conde que observe su parte del trato.

Conde: No me obligaré a las quejas.
Don Luis: ¿Os vais?
Conde: Ya me conocéis.
Don Luis: ¡Oh cielos!, *y quién pudiera*...
Conde: *Estáis muy viejo.*

Don Luis: Es verdad;
pero unas cenizas quedan.
Conde: *Son cenizas.*
Fénix: Otra vez
será fuego.
Conde: *Es sin materia*;
y pues no podéis los dos,
buscad otro que os defienda. (*Vase*)
Fénix: Yo sabré...
Don Luis: Fénix ingrata,
quítate de mi presencia.

(I: 65)

Don Luis, viejo, *viejo*, flojea, ya no vale, ya no cuenta. No les queda otro abogado de su deshonra que Perico, su hijo varón, *el gorrón de Salamanca*, capigorrón de entremés, estudiante de novela. Como él, por su lado, ha ofendido a Casandra, la hermana del Conde, cambian cromos de honor (III: 82):

--...quedamos cuñados.
--Hoy, pues que preciso es,
juntas las bodas serán.
Fénix y Casandra están
en mi casa.
--Vamos, pues.
--Mi honor con esto aprovecho.
--Mi amor con esto se allana,
su honor cobrará mi hermana,
yo quedaré satisfecho,
y su honor, ya restaurado,
mi padre ha de conocer.

Don Luis conoce, en pocos versos, que su Perico es un juerguista y que a su Fénix se la han desgraciado. Son las mismas penas que pesaban al padre típico de las fábulas paliatas

de Plauto o Terencio, y tienen arreglos parecidos, puesto que todos acaban contentos, muy bien casados.

XIII. 6. *El alcalde de Zalamea*

XIII. 6. 1. Según Lope de Vega

Ginesillo se chiva, que Inés y Leonor pelan la pava con dos soldados. Pedro Crespo, su padre, lo lamenta:

> -- Mujer es,
> sin madre está; no me espanto.
> No cuesta de guardar tanto
> una viña...
> (…)
> Áspides en casa cría,
> en vez de hijos, el padre,
> aunque más recato tiene,
> pues no hay virtud que le cuadre,
> pues cuando él a casa viene,
> halla la casa sin madre.
>
> (I: 1409)

Desmadradas, las hijas se estropean. Si la casa de uno ha de ser como convento para las niñas, hasta su matrimonio, sin madre que la gobierne se cuelan en ella los diablos. El padre, que pasa fuera, como hombre, todo el día, poco puede hacer, solo, para sujetar a sus hijas. Pedro Crespo se mofa con amargura de la vocación declarada de sus hijas, que iban para enclaustradas y van para soldaderas, que militares, y forasteros encima, encandilan a las mozas. Sabe que sólo con sus iguales, y sus vecinos, conservarán su nombre:

> --Monjas han de ser las dos,
> según dicen. ¡Plegue a Dios
> que den tan honrado vuelo!

Señor, mi cristiano celo,
si es bueno, lo sabéis vos.
Dejan, si han de ser casadas,
de estar en el pueblo honradas
con dos maridos iguales,
y buscan soldados tales,
que las dejen deshonradas.

(I: 1409)

Publicaron los alcaldes. Pedro Crespo será el de Zalamea. Él no sabe si sabrá: <<Aún no me sé averiguar / en mi casa, y queréis vos / que rija todo el lugar!>> (I: 1410)

Don Juan y don Diego eran los capitanes que rondaban a sus hijas. Con la excusa de presentarse al nuevo alcalde, llamaron a su puerta. <<Niñas, entraos allá dentro>>, mandó Pedro Crespo. Los oficiales le agradecieron que tuviese tan bien alojados a sus soldados en el pueblo. Pedro Crespo, que no conocía a los galanes, pidió: <<Quisiérales suplicar / que estén los soldados quietos.>> <<En eso no hay que encargar...>> (I: 1412) Menos mal que Pedro Crespo tenía a Ginesillo, el buen espía de su honor:

--Señor...
-- ¿Qué quieres?
-- Agora
leyó un papel mi señora
Leonor, y entre los colchones
lo guardó.
-- ¿No es de oraciones
el papel? ¡Bien se mejora
mi casa! Pues, Ginesillo,
¿no me lo traerás volando?

(I: 1412)

Eso hizo, y el billete acusaba: "...mi camarada y yo estamos prevenidos con caballos para sacaros del lugar..." (I:

1413 – 1414) Pedro Crespo, enterado con tiempo, frustró el robo a porrazos, pero los ladrones escaparon por el corral. Don Lope de Figueroa, el general, quiso castigar las "bisoñerías" de sus hombres, demasiado "modernos":

> --¡Juro a Dios echar un bando
> que no parezca en el pueblo
> hoy, so pena de la vida,
> ningún soldado!
> (…)
> ¡Buen nombre gana mi tercio
> con esas *bisoñerías*!
> ¡Nunca salgo de *modernos*!
> ¡Por vida del Rey, que estaba
> por hacer un escarmiento...!
>
> (II: 1420)

A la otra, en cambio, se le escurrieron las niñas al <<alcalde villano>> (I: 1416):

Ginesillo: Señor, no sé cómo empiece...
Agora
se llevaron...
Alcalde: ¿A mis hijas?
Ginesillo: Sí, señor.
Alcalde: Los capitanes
serán...
Escribano: ¿Hay mayor desdicha?
Alcalde: ¿Veis cómo no está en mi mano
guardallas, si Dios no cría
vergüenza y recogimiento
en ellas? *¡Ay, honra mía!*
¡Mirad si la culpa tengo!
Dime, Ginés, *¿y ellas mismas*
gustaron de irse?
Ginesillo: Señor,
no dieron gritos.
Alcalde: Sería,

sin duda, con gusto suyo:
vayan con Dios: ¡suerte es mía!
Señor, ¿castigáis pecados
viejos con nuevas desdichas,
o el castigo que me dais
es por falta de doctrina
de su padre? No será
por eso, ni hay quien lo diga,
que, ¡vive Dios!, que he tenido
más cuenta con estas niñas
que con las dos de mis ojos.

Escribano: Yo espero que Dios se sirva
que las halléis, si os dais prisa,
llevando un par de cuadrillas...

Alcalde: *Si estaban nuevas en casa*
y me las vuelven traídas,
¿para qué las quiero?...

(II: 1421)

Pedro Crespo había hecho perfectamente su *parte* de *padre*, con <<cristiano celo>>, pero, desayudado (viudo), no le valieron instrucciones, encierros, prudencias. Sus hijas, encima, se habían fugado siguiendo su gana. Si las recuperaba, sería usadas, y su honra (la suya, del padre) gastada. De todos modos las buscó.

Las chicas se llevaron un chasco. Don Diego y don Juan vengaron en ellas la paliza que les había propinado su padre, abandonándolas, muy despreciadas, <<en el campo (...) como rameras>> (II: 1422). Y a Pedro Crespo, que les iba a la zaga, lo amarraron a un roble (II: 1424). Sus hijas, cuando lo encontraron de tan mala manera, se acordaron tristemente de lo de la afrenta de Corpes, aunque aquí era el mundo al revés, y su Cid particular quedaba en humillante postura. Tampoco lo desataron, por miedo a que las matase allí mismo.

Ya está sentado en su silla Pedro Crespo, empuñando la vara: <<Aquí está Zalamea>> (II: 1423). Y va a repartir justicia. Primero se querellaron, con <<vergüenza>> (III: 1428), Inés y

Leonor contra los dos capitanes, relatando su seducción. El alcalde riñó primero a sus hijas, que no le habían permitido arreglar <<la venta mayor / que se conoce en la tierra>>, o sea, su matrimonio, dándose por su cuenta:

--Para vender una viña,
un pejugal, una huerta,
me suelen llamar a mí
para darle más firmeza
al contrato; ¡y dos mujeres
de poca edad y experiencia,
para *la venta mayor*
que se conoce en la tierra,
teniendo al alcalde en casa,
aun no le llaman siquiera
para que asista al contrato,
por ver si engañadas quedan!

(III: 1428)

Ellas se disculparon algo mostrándole las <<cédulas>> donde don Juan y don Diego las tomaban por esposas: <<...hasta tenellas, guardamos / Inés y Leonor limpieza>> (III: 1428).

Hizo pasar entonces Pedro Crespo a los capitanes. <<¿Sabéis lo que me debéis?>> (III: 1431) Su (buen) nombre, le debían. Les rogó que se casaran con sus hijas, pues borrarían con ello su mancha. Ellos, al principio, se negaban a unirse a dos labradoras (<<¡es nuestra sangre muy clara!>> [III: 1431]), pero al ver que porfiaba el viejo, fingieron el sí. Tramaban, sin embargo, largarse al amanecer, después de degollar a las novias. Lo supo el alcalde, e hizo <<justicia de villanos>> (III: 1431).

Vino el rey, Felipe el Segundo, a hacer pesquisas (III: 1434).

--Descubrid aquí el balcón:
aquí mis yernos veréis.
--¡Válgame Dios! ¿Qué habéis hecho?
--¡Pardiez, hice lo que ve!

--¿No era más justo casallos?
--Sí, señor, ya los casé
como la iglesia lo manda,
pero ahorquélos después.
--Pues ¿para haber de ahorcallos,
por qué los casasteis?
-- Fue
porque ellas quedaran viudas
y no rameras.
--Muy bien.
(…)
Y ahora ¿qué habéis de hacer
de vuestras hijas?
-- Serán
monjas.
-- ¿Monjas han de ser?
--O se las llevará el diablo.

El Rey aprobó la sentencia de Pedro Crespo, llamándolo <<honrado juez>>, dotando a sus hijas para que fuesen mejor emparedadas, y haciéndolo <<alcalde perpetuo>> de Zalamea (III: 1434). Pedro Crespo ha merecido el cargo, que fue en sus orígenes doble, de juez y alcalde, porque ha sabido asear su Casa, su apellido.

XIII. 6. 2. Según Pedro Calderón de la Barca

El sargento repartió las boletas y al capitán le tocó hospedarse en la casa más rica de Zalamea, la de Pedro Crespo, villano labrador.

A Isabel, la hija de Pedro Crespo, la rondaba malintencionado don Mendo, un vecino muy blasonador de sus linajes y gran disimulador de su ruina. Nuño, su criado, lo guiaba:

--¿Por qué, si de Isabel eres
tan firme y rendido amante,

a su padre no la pides?
Pues con eso tú y su padre
remediaréis de una vez
entrambas necesidades:
tú comerás, y él hará
hidalgos sus nietos.
-- No hables
más, Nuño, en eso. ¿Dineros
tanto habían de postrarme,
que a un hombre llano por suegro
había de admitir?
--(...)
Y si no has
de casarte, ¿por qué haces
tantos extremos de amor?
--¿Pues no hay, sin que yo me case,
Huelgas en Burgos adonde
llevarla, cuando me enfade?

(I: 123)

A Pedro Crespo lo cansaba el tal don Mendo: <<¡Que nunca / entre y salga yo en mi calle / que no vea este hidalgote / pasearse en ella muy grave!>> A Juanico, su hijo varón, también: <<¡Que siempre que venga, halle / este fantasma en mi puerta, / calzado de frente y guantes!>> (I: 125) Don Mendo es un figurón ridículo que importa poco, aunque su mala idea anticipa y anuncia la del capitán, y éste sí meterá miedo.

--¿Vive Pedro Crespo aquí?
--¿Hay algo que usted le mande?
--Traer a su casa la ropa
de don Álvaro de Ataide,
que es el capitán de aquesta
compañía que esta tarde
se ha alojado en Zalamea.

--No digáis más, eso baste,
que para servir a Dios,
y al rey en sus capitanes,
están mi casa y mi hacienda.

(I: 126 – 127)

Pedro Crespo, patriota aún, por si acaso se prevenía:

--Hoy han de venir a casa
soldados, y es importante
que no te vean; y así, hija,
al punto has de retirarte
en esos desvanes donde
yo vivía.
-- A suplicarte
me dieses esta licencia
venía. Yo sé que el estarme
aquí es estar solamente
a escuchar mil necedades.
Mi prima y yo en ese cuarto
estaremos...
(…)
...Vamos Inés.
-- Vamos, prima,
mas tengo por disparate
el guardar a una mujer,
si ella no quiere guardarse.

(I: 128 – 129)

Pedro Crespo guardará (conservará entera) a su hija en el desván, el sitio más apartado y retirado de su casa, y ella se encerrará en él obediente, que es muy virtuosa.

El capitán y el sargento conocían de oídas la belleza de Isabel, y venían con ganas de <<registrar la villana>> (I: 129), pero ella no aparecía (I: 130):

--Sin duda el villanchón la ha retirado.
--Pregunté a una criada
por ella, y respondióme que ocupada
su padre la tenía
en ese cuarto alto, y que no había
de bajar nunca acá, que es muy celoso.
--(...)
…sólo porque el viejo la ha guardado,
deseo, vive Dios, de entrar me ha dado
donde está.
(…)
Sólo por tema la he de ver, y una
industria he de buscar.

Picado por la curiosidad, el capitán se las ingenió para meterse en el cuarto de las niñas, y pudo ver a Isabel. Pedro Crespo y su hijo Juanico lo sorprendieron, y ya sacaban las espadas cuando don Lope, el general del tercio, hizo que envainasen todos. Don Lope ordenó al capitán que buscara otro alojamiento, que él se quedaría en aquella casa, asegurándola con su autoridad.

Hay dos debates que hacen muy al caso. En ellos Juanico y su padre manifiestan sus creencias respecto a la honra:

--¿Qué opinión tiene un villano?
--Aquella misma que vos;
que no hubiera un capitán
si no hubiera un labrador.

(I: 136)

Tiene, en efecto, el "villano", el "labrador", tanta "opinión" como el que más, ya que sostiene, con su sudor, a todos. Crespo ratifica las palabras de su hijo:

-- A quien se atreviera
a un átomo de mi honor,
por vida también del cielo

que también le ahorcara yo.
(…)
Al Rey la hacienda y la vida
se ha de dar; pero *el honor*
es patrimonio del alma,
y el alma sólo es de Dios.

(I: 139)

A pesar de sus guardias continuaba incordiando el militar a Isabel, dándole conciertos, mandándole recados, pero ella los devolvía, y no salía a la ventana. Tuvo entonces don Lope que salir adelantado de Zalamea, a recibir al rey en Guadalupe, y se llevó consigo a Juanico, de paje. Don Lope, antes de marcharse, sacó a la compañía del pueblo. Todo se tranquilizaba (III: 164):

Isabel: Éntrate, señor, en casa.
Inés: Pues sin soldados vivimos,
estémonos otro poco
gozando a la puerta el frío
viento que corre; que luego
saldrán por ahí los vecinos.
Crespo: (...)
Inés, sácame a esta puerta
asiento.
Inés: Aquí está un banquillo.
Isabel: Esta tarde diz que ha hecho
la villa elección de oficios.

Pues así, cuando estaban a la fresca, confiados, vinieron unos enmascarados y raptaron a Isabel. Uno era el capitán, claro. Pedro Crespo los siguió desarmado: lo cogieron y lo dejaron atado a una encina mientras el capitán se desahogaba con su hija en el monte. <<*¡Padre y Señor!*>> <<*¡Hija mía!*>> (III: 167) El doble título que da Isabel a su padre, invocándolo, resume su calidad: es la hija ideal. Y el lamento de Pedro Crespo cifra su pérdida. Pasó todo. No pasaría, no pasaría. Isabel encontró a su padre y lo libró de las cuerdas:

--*Tu hija soy, sin honra estoy,*
y tú libre. Solicita
con mi muerte tu alabanza,
para que de ti se diga
que por dar vida a tu honor,
diste la muerte a tu hija.
--Álzate, Isabel, del suelo:
no, no estés más de rodillas...

(III: 175)

Isabel pide a su padre que haga con ella como hicieran otros padres con otras hijas desgraciadas: acabarla, que con eso alcanzarían ambos la restauración de su sangre. Pero Pedro Crespo no es tan rancio. Ya en casa, cuando el escribano le trae noticia de que le habían dado la vara, proclama: <<*Hija, / ya tenéis el padre alcalde: / él os guardará justicia*>> (III: 177).

Pedro Crespo entró solo en la casa donde se refugiaba el capitán, pero dejó guardando la puerta a unos vecinos. Arrimó la vara, y con ella, de momento, los privilegios de la alcaldía, y le dijo:

--Yo soy un hombre de bien...
(…)
Tengo muy bastante hacienda,
porque no hay, gracias al cielo,
otro labrador más rico
en todos aquestos pueblos
de la comarca. Mi hija
se ha criado, a lo que pienso,
con la mejor opinión,
virtud y recogimiento
del mundo: tal madre tuvo,
téngala Dios en el cielo.
Bien pienso que bastará,
señor, para abono de esto,
el ser rico, y no haber quien
me murmure...

(…)
Si es muy hermosa mi hija,
díganlo vuestros extremos...
(…)
Deseando, pues, remediar
agravio tan manifiesto,
buscar remedio a mi afrenta
es venganza, no es remedio;
y vagando de uno en otro,
uno solamente advierto
que a mí me esté bien, y a vos
no mal: y es que desde luego...

(III: 179 – 181)

Pedro Crespo pidió al capitán que tomase por esposa a su hija, que él la dotaría con todo lo que tenía: <<Restaurad una opinión /que habéis quitado. No creo / que desluzcáis vuestro honor...>> (III: 181) Al capitán le parecían poco. Que no se casaba él, dijo, con una villana. No representarían hoy, entonces, *comedia*:

-- Mirad que soy
alcalde en Zalamea hoy.
(…)
¿En eso os resolvéis?
-- Sí,
caduco y cansado viejo.
--¿No hay remedio?
-- El de callar
es el mejor para vos.
--¿No otro?
-- No.
-- Juro a Dios
que me lo habéis de pagar.
¡Hola!

(III: 182 – 183)

Ni caducaba, ni se cansaba. Pedro Crespo tomó de nuevo la vara, y mandó a los labradores que lo acompañaban que prendiesen al capitán. Éste protestaba, alegando que un alcalde no tenía jurisdicción en lo militar, que él era cosa del rey. Pedro Crespo replicó: <<...con muchísimo respeto / os he de ahorcar, juro a Dios>> (III: 184). Pedro Crespo se ajustó en todo a derecho (III: 188):

--Isabel, entra a firmar
esta querella que has dado
contra aquél que te ha injuriado.
--¿Tú, que quisiste ocultar
nuestra ofensa, eres ahora
quien más trata de publicarla?
Pues no consigues vengarla,
consigue el callarla ahora.
--No...
(…)
ha de ser de esta manera.

Igual que su burlador, Isabel aconseja que, ya que no puede vengar su afrenta, la disimule, y mantenga por lo menos su *opinión*. Llegó don Lope, y enseguida el Rey, a averiguar. Pedro Crespo describió el delito, y explicó la sentencia que había dado. Al Rey le pareció justa, pero le dijo que ejecutarla le tocaba a él. Pero habían tardado. Al capitán le habían dado garrote, en una silla.

--Pues ¿cómo así os atrevisteis?...
(…)
¿por qué, como a capitán
y caballero, no hicisteis
degollarle?
-- ¿Eso dudáis?
Señor, como los hidalgos
viven tan bien por acá,
el verdugo que tenemos
no ha aprendido a degollar.

(III: 194)

El Rey, en fin, dio por <<bien dada>> la muerte, y nombró a Pedro Crespo <<alcalde perpetuo / de aquesta villa>> (III: 194). Don Lope, cuando ya se fue el rey, preguntó a Pedro Crespo, a quien respetaba (III: 195):

--¿No fuera mejor hablarme,
dando el preso, y remediar
el honor de vuestra hija?
--En un convento entrará;
que *ha elegido* y tiene esposo
que no mira calidad.

Pedro Crespo, campeón de su honor y del de los suyos, es menos remirado de lo que se dice. Consuela a Isabel, rebajando la punta de su desesperación, cuando ella sólo veía solución en la muerte. Estorba a Juanico cuando quiere, enterado de la desgracia de su hermana, matarla. Negocia con el capitán a buenas, y sólo cuando éste se empecina en su inquinidad toma venganza. Y se contenta con meter monja a su hija, casarla con Jesús, gran señor que no entiende de títulos. Es, además, elección de Isabel.

XIII: 6. 3. Comparados

Va algo del alcalde de Lope al de Calderón, y un buen trozo de las niñas de uno a la del otro. El Pedro Crespo calderoniano parece más humano, menos típico y rígido, y se compadece de la mala suerte de su hija. Inés y Leonor son algo golfillas, unas bravas que su padre no alcanza a domar, y los soldaditos las cautivan con cebos facilones. Isabel, por el contrario, es castísima, y el capitán sólo puede forzarla. La vocación religiosa de Isabel, y su asco jurado de varón, son patentes, mientras que a Inés y Leonor las enclaustra para guardarlas del diablo que se las come por dentro.

El Alcalde de Zalamea es el Padre de la Niña Deshonrada por antonomasia: sólo él, que junta los títulos de

padre, alcalde, juez y rey de su villa, puede y sabe vengarla. Los demás que estudiaremos tienen que acudir a otras instancias mayores.

XIII. 7. Lope de Vega, *El mejor alcalde, el rey*

El gallego Nuño de Aibar tiene una hija, Elvira. Ahora van a pedírsela Pelayo, su porquerizo y gracioso, y Sancho. A Pelayo ni lo oye. Y primero se informa de las apetencias de la niña de sus ojos: <<¿Quiérelo Elvira?>> <<De mi amor pagada, / me dio licencia para hablarte ahora>> (I, III: 475). Elvira, en efecto, espía detrás de un olmo la declaración de bienes de Sancho, a quien ama: <<Nuño, mis padres fueron, como sabes, / y supuesto que pobres labradores, / de honrado estilo y de costumbres graves>> (I, III: 475). Nuño, por su parte, excusa su pobreza (I, III: 475):

> --...es tan poco el dote de mi Elvira,
> que has menester estar enamorado.
> Esa casilla mal labrada mira,
> en medio de esos campos, cuyos techos
> el humo tiñe porque no respira.
> Están lejos de aquí cuatro barbechos
> que tengo, y hacia el monte, una majada
> que cría en sus estériles repechos
> diez o doce castaños...Todo es nada,
> si el señor desta tierra no te ayuda
> con un vestido o con alguna espada.

Su señor era don Tello de Neira. Él, <<rico y dadivoso>>, le daría además <<alguna parte del ganado.>> Pide Nuño a su futuro yerno que recurra a aquel don Tello para que éste los apadrine. <<Yo voy de mala gana; finalmente / iré, pues tú lo mandas.>> El error trágico, la falla que derriba la comedia, arranca aquí del *padre-de-la-novia*. A Nuño le preocupa, además de la felicidad de su hija, la multiplicación de su

apellido: <<*Dios con esto*, / Sancho, *tu* vida y *sucesión aumente*>> (I, III: 475).

A don Tello le pareció bien. Prometió a Sancho veinte vacas y cien ovejas, y fue a la boda. Allí don Tello conoció a Elvira y se puso perdido de amor, y mandó aplazar la ceremonia hasta otro día, diciendo que quería hacerles más fiestas. <<Llévala, Nuño, y descansa / esta noche.>> <<Haré tu gusto.>> Después, aparte, decía el padre de la novia, barruntando algo: <<No entiendo su voluntad, / ni lo que pretende hacer... / Es señor...Ya me ha pesado / de que haya venido aquí>> (I, XII: 480). Los novios no se aguantaban: <<Ya eres, Sancho, mi marido. / Ven esta noche a mi puerta.>> <<¿Tendrásla, mi bien, abierta?>> <<Pues ¿no?>> (I, XIII: 481) Pero se adelantó don Tello. Envió a unos criados suyos enmascarados a casa del viejo:

> --Después que della me canse
> podrá ese rústico necio
> casarse, que yo daré
> ganado, hacienda y dinero
> con que viva, que es arbitrio
> de muchos, como lo vemos
> en el mundo.
>
> (I, XIV: 481)

Será su esposa un rato, y luego su mantenida. A Elvira la sorprendieron: <<¿No eres tú, Sancho? ¡Ay de mí! / *¡Padre! ¡Señor! ¡Nuño!* ¡Cielos! / *¡Que me roban, que me llevan!*>> (I, XV: 481) Llegó a llamar a su padre diciendo todos sus títulos, pero él, de <<caducos años>> y <<desmayado esfuerzo>> (I, XV: 481), o sea, *viejo*, no pudo impedir el rapto. El otro Padre y Señor suyo, de más arriba, tampoco.

Se olieron que había sido don Tello. El novio, furioso, estaba por ir... Pelayo, el payaso, iba a apedrearle los cochinos. Nuño los calmaba, fiado de que la nobleza natural del gamberro derrotase a sus bisoñas calenturas, y más aún de la virtud de su hija:

--Vamos a hablar al señor
mañana, que yo sospecho
que, como fue mocedad,
ya tendrá arrepentimiento.
Yo fío, Sancho, de Elvira,
que no haya fuerzas ni ruegos
que la puedan conquistar.

(I, XVII: 482)

Fueron el padre y el novio a casa del señorito, <<a quejarse del mayor agravio>> (II, IV: 484), y la gente de don Tello los echó "a palos" (II, VI: 486).

--Hijo, mira que sospecho
que este hombre te ha de matar,
atrevido y descompuesto.
--Pues ¿será bueno vivir?
--Mucho se alcanza viviendo.
(…)
Vive y pedirás justicia,
que rey tienen estos reinos.

(II, VI: 486)

Nuño confiaba en el Rey, que con su fuerte vara igualaba a todos. Sancho, menos: <<¿Un labrador tan grosero?>> (II, VII: 486) El rey don Alfonso VII sí oyó a Sancho, y quiso obligar a don Tello a soltar a Elvira con una carta. Don Tello la leyó y la rompió. Sancho volvió a la corte, y pidió a don Alfonso que enviase, <<que es justa ley, / para que haga justicia / algún alcalde a Galicia.>> Él respondió, titulando el drama: <<*El mejor alcalde, el rey*>> (III, II: 493).

Nuño consiguió hablar con su hija, oculta detrás de una reja, y le advirtió que, si la hubiesen deshonrado, no la vería más. Es muy puntilloso, la amará según se porte.

--...es cosa tan torpe y fea,
la deshonra en el honrado.
(…)
Quien tan mala cuenta ha dado
de sí, padre no me llame;
porque *hija tan infame*
(y no es mucho que esto diga)
solamente a un padre obliga
a que su sangre derrame.

Nuño exigía que su hija fuese otra Lucrecia, o será él segundo Virginio. Ella calla. <<Padre, yo me quiero ir, / que me buscan: padre, adiós. / <<No nos veremos los dos, / que yo me voy a morir>> (III, IV: 493 - 494).

Se lo encontró ahí don Tello, y el muy soberbio aún les reprochaba que no le sirviesen de rufianes: <<Vosotros sois los tiranos, / que no le queréis rogar / que dé a mi intento lugar...>> (III, V: 494)

Vino el rey, gran <<*pesquisidor*>> (III, X: 496). Actuaba en lugar del *padre*: <<Y ¿no está su padre aquí, / que ante mí se ha querellado?>> (III, XVIII: 499) Tardó. Don Tello ya había violado a Elvira. Lo que pudo don Alfonso fue unir en matrimonio forzoso a don Tello con Elvira, cortarle luego la cabeza al *malo* y volver a casar a la viuda nueva con su amigo Sancho, dotándola con la mitad de la hacienda del difunto. Pelayo, que hace al Coro, que hace al Autor, felicita a Alfonso: <<¡Bravo rey!>> Y el *padre*, con todo esto, se queda <<temblando>> (III, XIX: 500), perplejo.

No hay mejor alcalde (no hay *padre* mejor), entonces, que el Rey, padre de todas las hijas de su señorío. Él viene a corregir desafueros y remendar honras, y alcanza allí donde no llegaba Nuño. Con poderes de padre, ha arreglado algo a Elvira.

XIII. 8. Lope de Vega, *Fuenteovejuna*

<<¿Vio vusiñoría el galgo?>> Esteban pregunta a Fernán Gómez, el comendador, por un perro lebrero que le ha regalado.

--Quisiera en esta ocasión
que le echarais diligente
a una liebre que por pies,
por momentos se me va.
--Sí haré, par Dios. ¿Dónde está?
--Allá: vuestra hija es.
--*¡Mi hija!*
-- Sí.
-- Pues ¿es buena
para alcanzada de vos?
--*Reñilda, alcalde,* por Dios.
--¿Cómo?
-- Ha dado en darme pena.
Mujer hay, y principal,
de alguno que está en la plaza,
que dio a la primera traza
traza de verme.
-- Hizo mal,
y vos, señor, no andáis bien
en hablar tan libremente. (II, IV: 837)

Quiere el Comendador que Esteban sea su alcahuete, y facilite su encuentro con su hija. Ya de atrás algo se olía: <<El año apunta mal y el tiempo crece>> (II, I: 836). Esteban tiene dos oficios, el de alcalde de Fuenteovejuna y el de padre de Laurencia. Fernán Gómez, el comendador, había descalabrado a muchas dueñas y doncellas de la villa, y ahora huía de él Laurencia. Ésta era <<brava>>, <<seca>> y, aunque <<polla>> <<muy dura / (…) para su reverencia>> (I, III: 828 - 829).

El comendador levantó la pieza en el lavadero, y cuando iba a soltarle los perros se cruzó Frondoso, un rústico enamorado de la niña, y le paró pies, manos y demás. A Laurencia la enterneció la hazaña del chico, olvidó desdenes viejos y se dejó requebrar (II, XII: 841):

--De cumplimientos acorta,
y, para que mejor cuadre,
habla, Frondoso, a mi padre,
pues es lo que más importa,
que allí viene con mi tío,
y fía que ha de tener
ser, Frondoso, tu mujer,
buen suceso.

Algo después fue a verlo Frondoso.

--...¿Quién es?
-- Yo,
que espero vuestras licencias.
--Para mi casa, Frondoso,
licencia no es menester.
(…)
Hete criado y te quiero
como a hijo.
-- Pues, señor,
fiado en aquese amor
de ti una merced espero.
Ya sabes de quién soy hijo.
(…)
…de Laurencia enamorado
el ser su esposo procuro.
(…)
--Vienes, Frondoso, a ocasión
que me alargarás la vida...

El tío de la muchacha aconsejó entonces, liberal y sensato:

--*De la moza el parecer*
tomad antes de acetallo.
--No tengáis deso cuidado,
que ya el caso está dispuesto:
antes de venir a esto
entre ellos se ha concertado.

En el dote, si advertís,
se puede agora tratar,
que por bien os pienso dar
algunos maravedís.
--Yo dote no he menester,
deso no hay que entristeceros.
--Pues que nos la pide en cueros
lo podéis agradecer.
--Tomar el parecer della,
si os parece, será bien.
--Justo es, que *no hace bien*
quien los gustos atropella.
--¡Hija! ¡Laurencia!...

(II, XIII: 841 - 842)

Cumplían todos. Seguían escrupulosamente el protocolo. Y el padre y el tío de la novia consultaban con ella antes de negociar su futuro, no queriendo entregarla si ella no se diera antes. Luego luego, bromeando con ella, Esteban le dijo a Laurencia que la casaba con Frondoso si ella quería, que sí quería.

Mientras tanto el Comendador, soberbio y desmandado, atropellaba honras. Atacó a otra villana, Jacinta, y, como se resistía, invocando a su ‹‹*padre honrado*››, la entregó a su ‹‹ejército›› para que fuese ‹‹bagaje›› suyo (II, XI: 840), y a Mengo, que la había defendido con su honda, mandó que lo azotasen, después de atarlo a un roble en cueros (II, X: 840). Esteban, que, como alcalde de Fuenteovejuna, valía de padre de todas sus hijas, lamentaba su impotencia: ‹‹Yo ¿para qué traigo aquí / este *palo sin provecho*?›› (II, XIII: 841) El *palo*, el Falo-del-Padre, blando.

La última del Comendador fue romper la boda de Frondoso y Laurencia, encarcelar al novio y llevarse a la novia. Encima, le quitó la vara al alcalde y le dio con ella de bastonazos (II, XVII: 844). Fue el colmo. Los vecinos se juntaron en la plaza. Los Reyes Católicos podrían hacer justicia, pero la guerra los ocupaba. El padre de Laurencia, y su tío,

ofendidos, llamaban a rebeldía. Alguno se escandalizaba: <<¡Contra el señor las armas en las manos!>> <<El rey sólo es señor, después del Cielo>>, contestaba el alcalde (III, II: 845).

Todavía remoloneaban, y entró en el ayuntamiento Laurencia, "desmelenada", hecha una furia: <<*No me nombres / tu hija*.>> No merecía, quería decir, el título de *padre*.

-- ¿Por qué, mis ojos?
¿Por qué?
--(...)
…porque dejas que me roben
tiranos sin que me vengues,
traidores sin que me cobres.
Aún no era yo de Frondoso
para que digas que tome,
como marido, venganza,
que aquí por tu cuenta corre,
que en tanto que de las bodas
no haya llegado la noche,
del padre, y no del marido,
la obligación presupone…

Era la honra de Laurencia cosa primero de su *padre*, mientras fuese soltera y parte de su Casa. Luego obligó a todos los hombres (segundos padres suyos) de su lugar, dudando de su varonía:

--Liebres cobardes nacistes,
bárbaros sois, no españoles.
Gallinas, ¡vuestras mujeres
sufrís que otros hombres gocen!
Poneos ruecas en la cinta,
¿para qué os ceñís estoques?
(...)
¡…hilanderas, maricones,
amujerados, cobardes,
y que mañana os adornen
nuestras tocas y basquiñas
solimanes y colores!

Los llamó también <<*medio-hombres*>>, y suspiró por que regresase <<*aquel siglo de amazonas*>>, que ellas sí sabrían ocuparse de su deshonra (III, III: 846). Eso bastó. Todos los hombres, con las mujeres empujando, irrumpieron en casa de Fernán Gómez y lo mataron. Después fue el inquisidor, y fue aquello de <<¿Quién mató al Comendador?>> <<Fuenteovejuna, señor>> (III, XIII: 852), y hubieron de venir a averiguar Isabel y Fernando en persona, que oyeron y perdonaron, y tomaron bajo su amparo a la villa democrática y monárquica de Fuenteovejuna.

XIII. 9. La *Madre*

XIII. 9. 1. Lope de Vega, *Los guanches de Tenerife y conquista de Canaria*

Bencomo era el rey de Tenerife, y ya había defendido la isla de los españoles en dos ocasiones. Mientras duraban las guerras la princesa guanche Dacil languidecía. Su padre, para alegrarla, ordenaba bailes y fiestas, pero ni por ésas. Esta tercera también salieron muy desbaratados los españoles, y el capitán Castillo, mal herido, quedó en la cómoda cautividad de la hija del rey. Fue prisión bien aprovechada, pues rindió la plaza que Bencomo más se estimaba: enamoró a su guardiana y enfermera.

A la cuarta los conquistadores vinieron muy reforzados, y vencieron. A Bencomo se le apareció el arcángel san Miguel, quitó de sus altares a don Sol, y puso cruces. Faltaba remediar a su hija, pues el capitán Castillo olvidaba lo que le debía. Dacil pedía justicia dando escándalo.

Il Capitano de comedia temía que terminasen sus chulerías en drama de honra, ahorcado por el alcalde o apaleado por otra fuenteovejuna:

Castillo: *No alborotes a tu padre*
ni a tus isleños, infanta,

que no es traidor el que debe
amor, si en lo mismo paga.
Dacil: ¿En qué me pagas a mí,
si me has dado la palabra
de ser mi esposo y te vas?
Castillo: ¿Yo a ti?
Dacil: Pues ¿no?
Castillo: ¿Cuándo?
Dacil: Aguarda:
peña, ¿no eres tú testigo?
¿No me la dio?
Castillo: ¿Piensas que hablan
las peñas?
Dacil: Cuando Dios quiere.

(III: 1299)

Quiso Él, y se abrió la montaña, y se vio, en una cueva, una imagen de la Virgen con una vela encendida, tocada con sombrero español, que los guanches que le hacían de sacristanes se lo habían puesto para protegerla del sol canario. María Candelaria amadrinó a la princesa guanche, y con su testimonio maravilloso obligó a casarse con ella al capitán.

XIII. 9. 2. Lope de Vega, *La Buena Guarda* o *La encomienda bien guardada*

Don Pedro tenía dos hijas. Clara era abadesa; Elena, soltera. Clara ya tenía el <<Marido>> más <<alto>> (I: 468). La mitad de la comedia trata del destino de Elena, pero ahora me interesa la de la monja.

Conoció a Clara un don Félix tan galán que pudo más que sus votos sagrados, y la hurtó. Sin embargo, Clara era muy mariana, y la Virgen le guardó el sitio: tomó su aspecto e hizo muy bien sus oficios, doblándola. Hubo apariciones en el monte, y don Félix, espantado, abandonó a Clara a su suerte. La desgraciada hizo penitencia tres años, y volvió, arrepentida y

perdonada, al convento, donde pensaba que la esperaba su vergüenza. En vez de eso vio que Santa María le había ahorrado el nombre, y le daba de nuevo paso. Su padre, el feliz, no se enteró de nada, con que aquí fue paz y después sería gloria.

XIII. 9. 3. Dos milagrosas de Tirso de Molina

Jean S. Chittenden, en su artículo <<Daughters and their Fathers in Tirso's *Comedias*>> (1987: 133 – 134), examina dos milagrosas en las que la Virgen María o sus ministros rescatan a las desgraciadas muchachas.

Laurencia, en *La Dama del Olivar*, no quiso el marido que le daba su padre y huyó con Guillén, un tenorio que la abandonó después de violarla, amargándola. Entonces, travestida, se hizo bandida, y capturó a su ofensor, y se hubiera vengado, pero la Virgen la purificó, y se volvió mariana.

En *Quien no cae, no se levanta* Margarita tropieza a menudo, con solteros y casados, hasta que un ángel la aúpa al Cielo, restaurada. Su padre, que tanto había padecido por ella, la ve en sueños en un jardín de rosas, desmelenada, la mirada puesta en lo Alto, otra magdalena arrepentida.

XIII. 10. Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*

XIII. 10. 1. Introducción

Julio Caro Baroja (1989: 259 – 338 y 1991: 180 – 181) rastreó el mito de la Serrana de la Vera desde Garganta la Olla. Es uno de los *aspectos* de las *malas donas* que ya hemos analizado, diosa fría de las selvas, comedora de hombres. Las serranas, en España, fueron tribu: están las del *Libro del Buen Amor*, las del marqués de Santillana, las finísimas pastorcillas de

los cancioneros…Repetían la leyenda de la de la Vera, reinventándola, los romanceros, cuando Lope hizo con ella una comedia antes de 1604. Después del Fénix la subirían a las tablas Luis Vélez de Guevara, Bartolomé de Enciso (*La serrana de la Vera* o *La Montañesa*, representada en 1618) y José de Valdivieso (*La serrana de Plasencia*, en 1619), y lo suyo, con algunas mudanzas, siguió viéndose en los teatros (*Las dos bandoleras* del mismo Lope, de 1615, *La ninfa del cielo* de Tirso…).

En las comedias divertía que *la dama donaire* o *tramoyera*, con sus talentos, siguiese sus antojos y, esquivando situaciones embarazosas, terminase casada con su chico. En los dramas de honra una figura paterna proteica, o doña Amparo, componen a la deshabida. Pero aquí, en la de Vélez de Guevara, no salen su padre, ni el alcalde, ni el rey, ni Garganta la Olla, ni la Virgen María a socorrer a Gila. La Serrana de la Vera se tiene que encargar en persona de lo suyo, y semejante atrevimiento no se lo pasan ni su padre (como tal o ejerciendo de alcalde y juez), ni su lugar, ni los Reyes Católicos, ni el Autor. Que sólo a la mujer le está prohibido vengar sus afrentas.

Castigan por encima de todo, en Gila, otra transgresión que hacía temblar, pues resquebrajaba los cimientos del mundo: su vocación de hombre, su repugnancia inicial hacia el sexo. Vélez de Guevara, cruel inquisidor, hace que la serrana reniegue en sus últimas de su brava religión, que maldiga <<tan varonil biçarría>> (I, 250), exige su retractación.

XIII. 10. 2. La comedia

Lucas de Caravajal, con don y capitanía, exige albergue para él y su compañía a Giraldo, "labrador viejo, rico" de Gargantalaolla, y éste se lo niega. En su casa <<jamás / se aloxó nadie…>> (I, 5 – 6) Viéndose desafiado en su autoridad, don Lucas discutió los derechos de aquel hijo de tan poco, pero Giraldo, que *tenía*, es verdad, poco, *era* (y, por ello, *valía*) como el que más:

--¿Sois hidalgo?

-- No, señor;
pero soy un labrador
con honrado nazimiento,
cristiano viejo y onrado,
que nosotros no pudimos
escoxer quando nacimos
la nobleza ni el estado,
que a fee que a ser en mi mano,
y a quererlo también Dios,
naziera mexor que vos.

(I, 14 – 23)

El capitán hablaba <<como soldado mozo>> (I, 41). Amenazó, con la <<gineta>> que lo representa como soldado fanfarrón de comedia romana o *dell'arte*, moler al anciano (I, 107 – 112). Pero éste, aunque estaba <<viejo>>, tenía <<una hija>> que valía <<por dos hijos>>, que corría, saltaba, luchaba, tiraba la barra, podía detener un carro de dos bueyes o <<de un molino, la violenzia>>, disparaba con puntería y cabalgaba, y sabría defenderlo (I, 121 – 168). Con eso picó al militar, que respondió con groserías:

-- No me diera
mucha pesadumbre a mí
que yo luchara con ella
de buena gana; y si es bella,
como referís aquí,
y tan diestra en el luchar
como en todo marabilla,
con alguna zancadilla
la intentara derribar.

(I, 168 – 176)

Regresó en eso Gila de una montería, "a caballo (…) vestida a lo serrano de muger (…) el cabello tendido y una montera con plumas, un cuchillo de monte al lado, botín argentado y puesta una escopeta debajo del caparazón del

caballo", con los despojos de la mañana, los pellejos, con sus cabezas, de un lobo, de un oso, de un jabalí. Los suyos cantaban sus gracias, su enemigo jadeaba ya.

Giraldo: Vengas con bien, hija mía.
Gila: ¡O, padre!
Giraldo: Gallarda estás.
¡Cada vez que te contemplo,
vida pienso que me añades,
Jordán de mi edad! ¡Que edades
sin fin vivas para exemplo
de mugeres españolas!

(I, 252 – 257)

Luego la piropeó su padre como amador cortés a su dama (I, 258 – 268). Apretaba todavía el capitán y Gila le paró los pies con la escopeta. <<Pique, / que más abajo hay posada; / que en esta casa, yo fío / que os la den de mala gana>> (I, 371 – 374). Así arrastró Gila al <<fanfarrón jodío>> (I, 376) hasta la entrada del pueblo, y lo echó de él. Tuvieron que sacar la bandera de la villa, y hacer caja en Plasencia, pero el capitán juró volver <<y con violenzia / de toda una compañía / abrasar este lugar / y gozar esta muger / tan braba>> (I, 477 – 481). Su alférez, García, le serviría de mamporrero, quemaría Garganta la Olla y le daría <<esa polla, / que entre sus gallos crió, / (…) sazonada / en el plato que quisieres>> (I, 491 – 498).

Gila va, con su padre y otros vecinos, a Plasencia, que hay toros y acudirán los Católicos. Ella iba <<rabiando (…) por ver / a la Reyna>> (I, 631 – 632), pues decían que era <<braba muger>> (I, 634), y <<en viendo yo / mugeres desta manera / me buelbo de gusto loca>> (I, 642 – 644). Gila salió a la plaza, venció a la esgrima dando cuchilladas hasta al maestro y avergonzando a su padre, y desmandándose: <<¡Hija, Gila!>> <<Apartaós, padre, / no os pierda el respeto aquí.>> <<Pondré las manos en ti. / ¡Por el siglo de tu madre! / Quebraréte este bordón / en la cabeza>> (I, 815 – 820). Asomaron entonces los Reyes al palco y Gila, brindándole el toro, se confesó <<enamorada>>

desde hacía <<muchos días>> de Isabel, <<dibina amazona>> (I, 871 – 873 y 884). La Reina le correspondió: <<Enamora / verla tan valiente y bella>> (I, 937 - 938). Isabel es (lo sabe su esposo) <<católica Diana>> (I, 1041). Pero la noticia del accidente del príncipe don Juan interrumpió la fiesta. <<Con esto estorbó el Zielo que no huera / dichosa *La serrana de la Vera*>> (I, 1053 – 1054). En este punto se cierra el primer acto, y se arruina la comedia.

A Gila la buscaba Mingo, su vecino bueno: <<¡A! Si quisieses amar… / (...) / pero luego te enquillotras / en tratándote de amor / y *no quieres conozer / cómo naziste muger*>> (II, 1105 y 1110 – 1113). Enquillotrarse vale, en sayagües, "mudarse una cosa en otra, y en cierta manera transformarse y pasar de un estado o calidad a otra diferente" (*AUT*).

El capitán cumplió y volvió con doscientos hombres, metiendo miedo. Los de Garganta la Olla le <<sacaron>>, para apaciguarlo,

> --…tres terneras,
> veinte carneros, dos vacas,
> de pan como el sol (…)
> seis anegas, un corral
> de gallinas, ocho espuertas
> de longanizas, chorizos
> y perniles de la sierra,
> muchos cabritos y gansos,
> mucha fruta de la Vera
> y seis pellejos, sin esto,
> de vino, que casi tienbla
> de edad, tinto y blanco…
>
> (II, 1366 – 1379)

Entró de todos modos y colgó una bandera donde aparecían, bordados, "Gila y Lucas" (II, 1415). Sin embargo, cuando habló, fue tratando de padre a Giraldo, pidiéndole la

mano de su hija. Serían tan desiguales los novios que Giraldo tardaba en darle crédito: <<Agora / digo, señor don Lucas, perdonadme, / que no venís a onrarme, sino sólo / a burlaros de mí>> (II, 1480 – 1483). Y como el capitán insistía:

--Ya fuera nezedad y grosería
no admitir la merzed, señor don Lucas,
que hazéis a Gila y a mi sangre. (...)
...y hágaos el Zielo, amén, buenos casados.
--Dadme la mano como padre, y luego
a Plasenzia enbiaré para que traigan
las amonestaciones, que con una
desposarnos podremos; y esto sea
con el mayor silecio que pudiéremos,
por que mis deudos no lo contradigan.
--Disponéis como cuerdo vuestras cosas:
dadme los brazos, que mi hazienda es vuestra,
mi onor, mi Gila. Y vuestra conpañía
alóxese en mi casa toda junta,
y voz hazed y deshazed en ella...

(II, 1514 – 1532)

Hizo y deshizo el capitán, siguiendo su gana.

Gila, primero, se oponía. Cuando su padre le dijo que había provisto su <<remedio>> ella contestó: <<Pues ¿qué?, ¿quieres casarme?>> (II, 1572)

--*No me quiero casar, padre, que creo*
que mientras no me caso que soy onbre.
No quiero ver que nadie me sujete,
no quiero que ninguno se imagine
dueño de mí: la libertad pretendo.

(II, 1584 – 1588)

Sólo pudieron reblandecerla comparando su destino con el de Isabel. Como la Reina junto a Fernando podría ser ella

<<otra Semíramis, / otra Evadnes y Palas española>> (II, 1611 – 1612). <<Aunque no supe amar, pienso pagaros>> (II, 1622).

Giraldo lo dispuso todo para que estuviese muy bien regalado el capitán muchos días (II, 1795 - 1815), y con sus artes de galán fue enamorando a la serrana, hasta que una noche, con la esperanza de los papeles que los casaban, y que llegarían pronto, pudo llegarse a ella. Con eso se daba por vengado: a la mañana se largó y si te he visto no me acuerdo.

<<¡Traición! ¡traición! ¡padre!, ¡prima!, / ¡Mingo!, ¡Pascual!, ¡Antón!, ¡presto, / socorred mi afrenta todos! / ¡A, de mi casa! ¡A, del pueblo! / ¡Que se me van con mi onor!>> (II, 2050 – 2054) Pero ni su padre (con los de su Casa), ni sus vecinos, ni Garganta la Olla apagaron el <<huego>> (II, 2075), y Gila se puso de serrana bandolera: andaba montesina, despeinada, tentando a los hombres y despeñándolos después.

Ganó que cantasen romances de sus osadías. Daban quinientos escudos por su cabeza, y la Hermandad iba detrás de ella. Pasó Mingo, su antiguo enamorado, y la serrana le preguntó por la gente de su lugar y, sobre todo, por su padre (III, 2376 - 2381):

--¿Qué a hecho Dios de mi padre?
--Tus desdichas y tu afrenta
pesa a lágrimas.
-- ¡Buen viejo!
--Diéronle casi por huerza
la vara de alcalde agora.
--Querrá prenderme con ella...

Se cruzó en otra con una sobrina y preguntó:

--¿Qué dizen en el lugar
de mí?
-- Que eres Locifer,
saltavardales, machorra,
el coco de las consejas,
el lobo de sus ovexas,
de sus gallinas la zorra;
los niños callan contigo,

los onbres huyen de ti,
los viejos dizen que así
hue la Caba de Rodrigo;
las mozas, que otra parexa
no tubo el mundo, y el cura
como ñublo te conjura
a la puerta de la igrexa...
(…)
y dizen que, en haz y en paz
de toda esta serranía,
te an de colgar algún día
como razimo de agraz.

(III, 2696 – 2709; 2714 – 2717)

Gila sólo sentía pudor delante de su padre: <<Si acaso ves / a mi padre, no le digas / que me as visto ni encontrado>> (III, 2749 – 2751).

Por fin se extravió el capitán por los montes de Gila, y la serrana pudo desagraviarse, descalabrándolo. Con aquello bajaba los brazos. Llegó la cuadrilla, y su padre con la vara de alcalde. <<Tu hija pienso que soy>> (III, 3089). Pero Giraldo la había descontado de lo suyo: <<Ese nonbre no te doy… / (…) / …que no pude yo / engendrarte>> (III, 3090; 3093 – 3094). Sólo a él quiso la serrana rendirle las armas.

Isabel y Fernando, los Católicos, se lavaron las manos, y dejaron que la juzgase la Santa Hermandad. Merecía en todo caso la muerte <<*por razón de estado*>> (III, 3171). Sólo se compadecieron la reina y sus vecinas. Llevaron a Gila a la plaza esposada y con grillos en los pies, y la ataron al rollo. Sus últimas fueron para su padre:

--¡A, padre! ¡A, señor!
-- ¿Qué quieres?
--Escúchame una palabra.
--¿Qué dizes?
-- Llega el oído.
--Querrá encargalle su alma.
--Llégate más.
-- Ya me llego.
¿La orexa, ingrata, me arrancas
con los dientes?
-- Padre, sí,
que esto mereze quien pasa
por las libertades todas
de los hijos. Si tú usaras
rigor conmigo al principio
de mi inclinación gallarda,
yo no llegara a este estremo:
escarmienten en tus canas
y en mí los que tienen hijos.
--Confieso que es justa paga
a mi descuido.

(III, 3244 – 3258)

La serrana terminó así, querellándose contra su padre por hacerla demasiado libre. Finalmente la ajusticiaron por silvestre y, por orden del rey Fernando, fue enterrada en sitio muy público, para que sirviese de aviso de caballeras andantes.

XIII. 10. 3. Epílogo

--Erró la Naturaleza,
Gila, en no herte varón.
--¡Ay, prima! tienes razón.

(I, 659 – 661)

Lo que más cansaba de la serrana era que contradijese a Naturaleza. Los demás la veían mujer, y pretendían que se sujetase a su sexo: <<Si imagináis / que lo soy, os engañáis, / que soy muy onbre>> (I, 350 – 352). <<Muger soy sólo en la saya>> (I, 773). La mujer llegaba a poquísimo. En la primera *serrana de la Vega*[7], de Lope, tres damas abren la comedia quejándose de sus <<deudos>>: <<¿Qué nos mandan?>> <<Recoger, / no escribir, no hacer ventana, / oír misa de mañana / y acostarse a anochecer>> (I: 1302 – 1303). Ahí han resumido el sometimiento de la *hija*. Por eso cuando su amiga se admira de lo que puede Gila (<<Todo quanto ay se te alcanza.>>) ella responde: <<Por inclinación soy onbre>> (II, 1832 – 1833).

[7] Lope de Vega, 1991, Tomo III.

Si Gila, de serrana, hacía gracia al principio a su padre, y enamoraba al capitán, y a la Reina Isabel, y a los mosqueteros del corral de comedias (su papel estaba escrito para que lo luciese la famosa actriz Jusepa Vaca), después pareció peligrosa. Que la maten a garrote vil y asaetada como sebastiana (III, 3278) es paradójico: la primera forma de su muerte estaba destinada a los que menos valían; la segunda, hinchada de erotismo (Vélez de Guevara hace que "parezca Gila en el palo, arriba, llena de saetas y el cabello sobre el rostro"), a las mártires cristianas. Y Gila es, como Juana de Arco, la heroína de las mujeres que no quisieron serlo.

XIV. El *Viejo*, su saquito de oros, y su *hija*

XIV. 1. Introducción

XIV. 1. 1. La (pre)historia

Según Engels (1996: 63), en el límite entre el salvajismo y la barbarie, cuando se instituyó la familia sindiásmica, escasearon las mujeres con las que el sistema de tabúes permitía casarse, y hubo que recurrir a los matrimonios por compra, o por captura. Aún hoy, en algunas tribus africanas, para conseguir esposa, has de quitársela a su padre, o a su marido.

XIV. 1. 2. La leyenda (*Rapto* de las Sabinas)

Fundó Rómulo Roma, y la llenó de hombres, y creó luego cien senadores y, para honrarlos, los tituló *Padres*. Sin embargo aquella ciudad, sin mujeres, se acabaría. Pidió solteras a sus vecinos, pero éstos no darían sus hijas a aquellos brutos. Anunció, entonces, para el 21 de agosto, unos juegos en honor de Neptuno Hacedor de Caballos, los *Consualia*, y acudieron los sabinos. Comenzaron las fiestas y en lo más espectacular de ellas, aprovechando la diversión general, los romanos pillaron a sus vecinitas. Languidecieron sus padres y, enlutados, movieron guerra. Las sabinas mediaron después, desmelenadas y desastradas, entre ellos y sus violadores, y se unieron las dos gentes.[1]

En el *rapto de las Sabinas* (en su cuento) el secuestro es forzoso (aunque las lunas de miel suavizan "la nostalgia (…) de padres y de patria" (I, 9). Pero tiene ya lugar teatralmente, utilizando aquellos *juegos* (*ludi*, *plays*) sagrados como marco y ocasión para el saqueo.

[1] Tito Livio, *Ab Urbe condita*, I, 6 – 13.

XIV. 1. 3. El rito

El *rapto ritual* sustituyó quizás estas rapiñas de muchachas verdaderas, históricas, de los tiempos en que el padre no soltaría a sus hijas de ninguna manera. Así, después de la boda el novio cruza el umbral de su casa con la novia en brazos, como si la trajera robada. Es pura *representación*, que recuerda lo que hubo érase una vez.

XIV. 1. 4. El mito

El mito que voy a tratar ahora deriva de todo esto, pero incorpora dos elementos bastardos, distintivos, que lo caracterizan. Aquí el *rapto* tiene que ser con mucho gusto de la novia (es entonces, en el fondo, una *fuga*). Y ella (o su chaval, guiado) robará a su padre su tesoro. Estas dos partes son esenciales al mito, mas hay una tercera, el teatro con que las hijas se hurtan a sus padres, que puede faltar, o sobra, pero que en ocasiones resulta cardinal para comprenderlo, hace su gozne, sin el cual se desarmaría.

XIV. 1. 5. Los textos

Lo de Jacob y las hijas de Labán, Raquel y Lía, está escrito en el *Génesis* (XXVI, 34 – XXXII, 1). Jacob, que viene tocado por Él, es fecundísimo: será Israel, padre de sus doce padres (XXXV, 22 – 26); hinchan sus corrales asnos y camellos, y sus barracones sus siervos (XXX, 43). Su viciosa prosperidad redunda en que enmagrezca Labán. Raquel y Lía son las primeras mujeres de Oriente que abandonan la casa de su padre para irse a la de su marido. Los *terafim* que Raquel roba a Labán significan todo lo que era, lo que tenía, lo que valía: lo remontaban hacia sus orígenes, y le servían de rumbeadores en los pantanos del tiempo.

Medea, perdida de amor, facilita los trabajos de Jasón, y ayuda a quitarle a su padre el vellocino de oro que garantizaba

su trono en la Cólquide. La bruja cometerá otros crímenes tremebundos.

Euclión, en la comedia de Plauto, ha encontrado en su patio la *ollita* llena de oro del título y, en lugar de gastar de allí, y dotar ricamente a su hija, atesora hasta que lo descubren. Euclión no pasa de *tipo*, como Harpagón, el *avaro* de Molière.

La *Commedia dell'Arte* repite, con sus *máscaras*, el mito, a lo ridículo. Rapiñan en algunas de sus piezas a Pantalone, con mucho teatro, su hija y sus sueldos venecianos.

También varios entremeses lo representan. En ellos el *Vejete* no suelta a su *hija*, ni el monedero, y el *Bobo*, distrayéndolo con una obrita que suele revelar el doble hurto, le quita los dos ojitos de su cara.

Cervantes contó dos veces, en una comedia y en una novela metida en el *Quijote*, la fuga de la mora Zara con un cautivo español y cristiano.

Finalmente, en *El mercader de Venecia* Shakespeare subió a las tablas la ruina tragicómica de Shylock.

¿Qué pierde, en todos, el *padre*? Primero, a su hija (pero siempre la ha tenido precariamente, como de prestado, o en depósito, nunca ha sido suya), y, con ella, su *parte* de *padre*. En segundo lugar, el idolillo (¿fálico?), el saquito de monedas (su bolsa escrotal), atributos de su poderío y fertilidad, de su varonía. ¿Qué gana, en todos, la *hija*? Su libertad. Rompe la cárcel seca donde la encerraba su padre, que la encerraba con su padre, y que la ahogaba. Y se lleva la dote que hará posible su unión con el chico de su corazón.

XIV. 2. Labán y Raquel

Jacob nació agarrado al talón de su gemelo (*Génesis*, XXV, 26), y le ganó con artería primero la primogenitura (XXV, 29 – 34) y después la bendición, a tientas, de su padre (XXVII). En el camino soñó con la escalera que tocaba el cielo, y levantó allí Casa a Yahvéh, llamándola Betel, y su Señor aseguró su prosperidad (XXVIII, 10 – 22). Más adelante, luchando con Dios, quiso saber Su Nombre, y no pudo, pero salió de la pelea

gracioso (pero renqueando) (XXXII, 23 – 33). Otra vez aún se le apareció Él Shadday, saludándolo como principio de un pueblo, y cabeza de reyes, y lo llamó Israel (XXXV, 11 – 12). Jacob fue, entonces, Israel, hizo a Israel, fue su campeón epónimo, héroe ingenioso, tramposo, *a trickster*. Sus aventuras, por ello, tienen una importancia enorme.

Isaac y Rebeca tenían dos chicos, Esaú y Jacob. El mayor les había fallado, tomando dos esposas hititas, rarísimas, que los avergonzaban. Ahora Isaac prohibió a Jacob que escogiese mujer entre "las hijas de Canaán". Iría a Paddán Aram y pediría a Labán, su tío, una de sus hijas. Isaac le rezó luego a Él Shadday, para que favoreciese a su hijo, lo volviese fecundo y lo aumentase (*Génesis*, XXV – XXVIII, 3).

Allí, en el oriente, en Jarán, encontró a Raquel, la zagala, su prima hermana, abrevando a sus ovejas en un pozo, la besó y rompió a llorar, con hipos, mocos y sollozos. ¿Qué adivinaría, viéndola? Labán, su tío, lo regaló, pues era hueso suyo y de su carne. Labán puso a Jacob de mayoral de sus rebaños, y trataron su salario. Labán le daría a Raquel, su pequeña, después de que Jacob le sirviese siete años. Se cumplió el plazo, y Labán hizo que la noche de bodas entrase en la tienda de Jacob Lía, su hija mayor, en lugar de Raquel. Jacob conoció a Lía (y no) palpando. A la mañana, sabiéndose estafado, protestó. Su suegro le pidió que cumpliese aquella semana, y que después le entregaría también a la pequeña, si prometía apacentar sus ovejas otros siete años. Y así se hizo (*Génesis*, XXVIII, 10 ss; XXIX, 1 – 30).

Jacob espumó. Entre Raquel y Lía (y, recomendadas por ellas, sus dos criadas, Bilhá y Zilpá) le parieron doce hijos que empezarían las doce tribus de Israel, y una hija, Dina, que le dolería. Utilizó además la ingeniería genética para sus propósitos de cuatrero (XXX, 25ss.). Así acrecentaba su majada, y despoblaba los apriscos de su suegro. Hasta que Yahvéh le salió, avisándole que regresase a su patria, que Labán lo miraba mal. Jacob lo consultó con sus esposas. "Respondieron Raquel y Lía y le dijeron: <<¿Es que tenemos aún parte o herencia en la casa de nuestro padre? ¿No hemos sido consideradas como

extrañas para él, puesto que nos vendió y, por comerse, incluso se comió nuestra plata?…>>" (*Génesis*, XXXI, 14 – 15)

Conque liaron el hato, y Raquel robó los *terafim* que tenía su padre (*Génesis*, XXXI, 19). Labán les fue detrás, y alcanzó a los huidos muy enfadado, reprochando a su yerno que se hubiese llevado a sus hijas a hurtadillas, y como a cautivas de guerra. Que él les habría hecho una fiesta, despidiéndolos con alegrías, <<y con cantares, con adufes y arpas>>. Comprendía que añorase la patria, pero no le iba a perdonar que encima le hubiese rateado sus *terafim*. Jacob le respondió que había tenido miedo de perder a Raquel y Lía. Y que él no sabía nada de sus *terafim*. Que registrase a los suyos, le dijo, y, si encontraba al ladrón, que lo matase (*Génesis*, XXXI, 26 – 32). Labán revolvió todo el campamento, y no halló lo que buscaba. Es que Raquel había cogido los *terafim* "y, poniéndolos en la albarda del camello, se había sentado encima" (*Génesis*, XXXI, 34). Y no bajaba a saludar a su padre, se excusó, porque estaba con el mesillo. Sin duda el *acto* de Raquel es teatral. Labán, en fin, se lamentaba. Perdía mucho ahí, a sus hijas, a los hijos de sus hijas, sus rebaños… Pero podía hacer poco para remediarse. Haría con Jacob un pacto, y allí paz y después gloria (*Génesis*, XXXI, 43 – 44), Levantaron con piedras un majano, comieron sobre él, y dividieron el mundo en dos fincas, tú a este lado, yo al otro…y cada uno en su casa y bla bla bla. Labán terminó amenazando a Jacob, que si afrentaba de algún modo a sus hijas Dios lo descubriría (*Génesis*, XXXI, 45 – 50).

¿Qué son esos *terafim* que Raquel quitó a su padre? Antes de salir en romería hacia Betel, para mejorar la capilla que había construido para su Señor, Jacob ordenó a los suyos que sacasen "los dioses extraños" con que se acompañaban (*Génesis*, XXXV, 2) y los enterró al pie de la encina sagrada de Moré, en Siquem (XXXV, 4). Serían aquellos "dioses extraños" *terafim*…Los *terafim*, en el Antiguo Testamento, son a veces cosa abominable que sirve a los brujos babilónicos para acertar sus suertes (*Ezequiel*, XXI, 26; *Zacarías*, X, 2), y que Josías, el estrecho rey que descubrió el Libro de la Ley, condenó (2 *Reyes*, XXIII, 24); en otros lugares, sin embargo, forman parte de los objetos litúrgicos que usa Miká, el sacerdote de la tribu de Dan

(*Jueces*, XVII, 5; XVIII, 17 – 20); y en *Oseas* (III, 4) se dice que, si faltan a los hijos de Israel, traen infinitas tribulaciones.

En el pasaje que nos ocupa traducen *terafim* por "dioses familiares" o "idolillos domésticos". La palabra es hija, quizás, de otra hitita, *tarpi*, que significa espíritu, sombra. Graves y Patai, (2000: 260 [44.c]) describen dos clases de *terafim* entre los arameos de Jarán, ambos con virtudes oraculares. Unos se hacían con la cabeza momificada del primer hijo varón; debajo de la lengua le colocaban un disco de oro con un nombre mágico grabado. Otros eran simples figuras de oro o plata. Valían además como título de propiedad.

Labán es el gigante de los cuentos. Impone trabajos (aquí, ser su ovejero siete años, y cumplir antes con su hija mayor, la legañosa, y pastorear para él todavía siete años más) al pretendiente de su hija, la segunda. Lo engaña. Intenta timarle (y sale burlado). Jacob es el príncipe de los cuentos. Le quita al viejo tacaño sus hijas (junto con los hijos de éstas, que le pertenecían) y sus churras y merinas. Raquel es la hija pequeña de los cuentos, guapa, astuta, brava, tramoyera, mentirosa. No sólo se fuga con su príncipe. Roba los *terafim* de oro de su padre, los geniecillos de su hogar, los duendes de su apellido, el tótem, despojándolo de sus certezas sobre el futuro, de su Nombre-del-Padre, de su potestad, herencia y potencia, y arruinándolo además. Y, cuando Labán los busca, se sienta escandalosa, obscenamente (es, en cierto sentido, un gesto incestuoso) encima del diosecillo. Lía, la hija mayor, más feíca la pobre, gana menos, pero gana algo. Las dos hermanas se vengan con todo eso de su padre, que las había vendido, y había gastado la parte de la dote que les tocaba.

Aquellos *terafim*, ya lo he dicho, representaban la Casa de Labán, su Nombre-de-Padre. Sin ellos, Labán no *vale* (semióticamente, simbólicamente) nada. Recuerdan al Paladio (que algunas historias hacen de hueso) que dicen que Paris robó de casa de Menelao cuando se fugó con Helena, el que Eneas sacó de Troya (cargaba con su padre, Anquises, sobre las espaldas, y llevaba a su hijo cogido fuertemente de la mano; a su

mujer, que le estorbaba para la fundación de la Nueva Troya, la extravió). Recuerdan a los Penates romanos.

Raquel, robándole los *teraſim* a Labán, peca gravemente. Lo *desarma* como *padre* y como *patriarca*. A pesar de ello, es la heroína de esta parte del mito. Extraña que los redactores de la Biblia tolerasen la acción tan poco piadosa de esta mujer que parece de otro mundo, del alegre Oriente anterior a la llegada de El, de Él. Pero aquel universo de diosas, que fue o no fue érase una vez, siguió, como pudo, contando, contándose. Tanto es así que Raquel y Lía nunca murieron. En Palestina hay unas encinas sagradas, o encantadas, que rondan "ciertos espíritus llamados *Benat Ya'kob*, es decir, hijas de Jacob…" (Frazer, 1993: 434 y 441)

Cabe otra glosa, en cierto modo contradictoria. La estrella de Labán es aciaga: él es el primer padre/patriarca entrerriano que pierde a sus hijas al casarlas. Antes, la Mesopotamia era matrilocal. Y Raquel, que es la primera hija levantina que tiene que abandonar la casa de su padre para irse a servir a la de su marido, ¿no habrá querido continuarla fundando sobre esos *teraſim* "un santuario al estilo arameo"? (Graves y Patai, 2000: 279 [46.2]) Por eso, acaso, había ocultado el robo a Jacob. Por eso Jacob, cuando se enteró, mandó que los escondiesen debajo de la encina maravillosa.

XIV. 3. Medea y Eetes

Montado en su carnero alado, maravilloso, Frixo llegó a la Cólquide, en las orillas del Mar Negro, pisando las faldas del Cáucaso. Allí fue muy bien acogido por el rey Eetes, tanto que éste le dio a su hija Calcíope. Frixo, en arras, sacrificó el romero y regaló su toisón de oro a su suegro. Éste lo colgó de una encina, y puso a sus pies, para que lo vigilase, un dragón desvelado.

Lo que Calcíope ganó con su matrimonio lo perdió su hermana Medea, la muy bruja. Otro forastero, Jasón Argonauta,

arribó en su nave remera, cantadísima, a sus costas. Venía obligado, detrás del vellocino precioso. Eetes le dijo que para ganarlo tenía que uncir dos toros salvajes de pezuñas de bronce y aliento de fuego y sembrar los colmillos de la bicha de otro cuento, el de Cadmo. Medea, enamorada del almirante, le allanó con hechizos el camino, y pudo terminar sus trabajos. El rey Eetes, con todo, no cumplió: no daría al héroe el pellejo, y hundiría el Argos, y mataría a sus tripulantes. Entonces Medea, una vez que tuvo su matrimonio con Jasón apalabrado, hechizó al dragón, durmiéndolo, y su chico aprovechó para coger el corderillo del árbol.

En la huida Eetes los seguía en su rápida capitana. Ahí Medea, que había secuestrado a su hermanico, Apsirto, el único chaval de Eetes, lo despedazó y fue echando los trozos al mar. Su padre se entretuvo recogiéndolos, para honrarlos como tocaba, y la parejita logró escapar.

Pasaron después muchas cosas, casi todas horrorosas. Una, que Medea, desengañada de Teseo, que la había burlado, degolló a los dos hijos varones que le pariera. La penúltima, que la maga regresó en un carro maravilloso a la Cólquide, para devolverle a su padre la vara de alcalde, que le habían quitado.

Medea robó a su padre el vellocino de oro que aseguraba, talismánico, su alta silla en la Cólquide, y luego le mató (o fue su novio) a su hijo, que lo continuaba, desmigando encima su cadáver, con lo cual estorbaba el descanso de su alma. Sus traiciones son monstruosas, pero fueron por seguir a Amor. Aquí el pillo, el travieso, el atravesado, es Jasón, que usa a la muchacha para adelantar en lo suyo y luego la descarta. Mereció, pues, perder a la princesa de Corinto, con quien intentaba casar mejor, y a sus hijos. Los aedos hacen a menudo justicia, a su manera: la encantadora regresa a casa y restaura a su padre en su sitio. Alguno (Apolodoro, *Epítomes*, V, 5) premiará su gracia, su (tardía) piedad filial, haciendo a Medea esposa del fantasma de Aquiles, en la Isla Blanca.

Fuentes:

Hesíodo, *Teogonía*, 956 ss.

Apolodoro, *Biblioteca*, I, 9, 16 ss.
Eurípides, *Medea*,
Apolonio de Rodas, *Las Argonáuticas*
Argonáuticas órficas
Higino, *Fábulas*, 21 - 25
Apolodoro, *Epítomes*, V, 5

XIV. 4. Plauto, La ollita

En aquella casa había, enterrada, una olla llena de monedas de oro. Lar, guardián del tesoro, vigilaba la virtud de los patriarcas que iban heredando el solar, y como era casta de avaros se callaba. Este Euclión es el último de los mezquinos, pero tiene una hija, Fedria, muy devota del dios hogareño. Por amor a la niña Lar permite que su padre halle el puchero.

Euclión, con todo, va a peor. Ahora, miedoso de lo suyo, no gasta una perra para que nadie adivine su tapado. Cuando Megadoro, un vecino adinerado, le pide la mano de su hija, pone pegas, y le advierte que habrá de tomarla así, pelada, sin dote alguna. Al otro, un viejo verde, no le importó.

Pero a Fedria la había violado Licónides, mozo rico, y sobrino, mira por dónde, de Megadoro, en la fiesta de Ceres, y ahora está a parir. Licónides, en aquel tropezón obligado, se enamoró de la joven.

Como en tantas otras ocasiones será el esclavo, más listo, el que remedie a su amito, que siempre es un poco burro, como piden y disculpan, parece, sus cortos años. Podrá casarse Licónides con Fedria, muy bien equipada además, porque se ha descubierto lo que su padre escondía.

Notas

La ollita cuenta, por encima de todo, la burla de un viejo tacaño. De Fedria sabemos algunas cosas: que es beata, que la forzaron, que la quieren casar, como pobreta, con un asqueroso... Pero Fedria ni sale. Sólo oímos, "dentro", el ruido del parto del bastardo. Eso sí, al final la apañan, que es comedia.

XIV. 5. Molière, *El avaro*[2]

[2] Doy, en números romanos, el Acto y la Escena, y en arábigos, cuando proceda, la página de la edición de Mauro Armiño.

El *avaro* es Harpagón. *Tiene* un hijo, Cleantes, y una hija, Elisa, y muy escondida, enterrada en su jardín, una arqueta con dinero.

Elisa se ha prometido, por su cuenta, a Valerio, el chico que la rescató en el mar, pero teme <<la ira de [su] padre>> (I, i, 167). Valerio se ha puesto de doméstico de Harpagón, para tener más cerca a su novia (I, i). También ama Cleantes. Se lo confiesa a su hermana:

> --Sí, amo. Pero, antes de seguir adelante, sé que dependo de un padre, y que la condición de hijo me somete a sus voluntades; que no debemos empeñar nuestra palabra sin el consentimiento de quienes nos dieron la vida; que *el Cielo los ha hecho dueños de nuestra voluntad, y* que *nos conmina a disponer de ella sólo bajo su guía*, pues, al no hallarse influidos por ningún loco ardor, están en disposición de equivocarse mucho menos que nosotros, y de ver mucho mejor lo que nos conviene; que *hemos de creer antes en las luces de su prudencia que en la ceguera de nuestra pasión*; y que el arrebato de la juventud nos arrastra la mayoría de las veces a desagradables precipicios. (I, ii, 171)

Cleantes es un hijo, por ahora, obediente. Quiere a una tal Mariana que <<vive bajo la tutela de una anciana madre casi siempre enferma>> y poco acomodada. Sin embargo, languidece bajo la <<rigurosa economía>>, la <<extraña sequedad>> con que Harpagón lleva su casa (I, ii, 172 – 173). Va a pedir un préstamo. Sondeará a su padre, y si se opone a <<los sentimientos que me dominan y (…) le veo contrario a ellos>> se fugará con su chica. Su respeto, tan razonado poco antes, no ha durado mucho:

> --Y si vuestros asuntos son, hermana mía, parecidos a los míos, y ha de oponerse nuestro padre a nuestros deseos, ambos le dejaremos y nos liberaremos de esta tiranía a la que nos tiene sometidos desde hace tanto tiempo su insoportable avaricia. (I, ii, 173)

Elisa le contesta: “Verdad es que cada día nos da más y más motivos para *lamentar la muerte de nuestra madre*, y que…” Ahí oyen su voz, y callan, y se apartan (I, ii, 173).

Harpagón entra recelando de Flecha, el criado de su hijo, registrándolo, “palpándole los bajos de las calzas” (I, iii, 175) por si le ha quitado algo. Es una acción sucia que remeda la de Euclión en *La ollita*. Flecha murmura entre dientes: <<Nunca he visto nadie tan malvado como este maldito viejo y creo, con perdón, que tiene el diablo en el cuerpo>> (I, iii, 173). Guarda <<todo bajo llave>> <<y día y noche>> parece <<centinela>> (I, iii, 174).

Han venido a hablar Cleantes y Elisa con su padre, sobre sus amores, pero éste se adelanta. Tomará por esposa, dice Harpagón, a esa muchacha, Mariana, <<siempre que le encuentre algunos bienes>> (I, iv, 182). Y ya ha arreglado los matrimonios de sus hijos. A Cleontes lo casará con una viuda rica, y dará a Elisa <<al señor Anselmo (…) un hombre maduro, prudente y sensato, que no tiene más de cincuenta años y de cuya gran fortuna todo el mundo habla>> (I, iv, 182).

Sigue un diálogo que opone el deseo de la *hija* a los intereses del *padre* (I, iv, 182 – 183). Nótense las posturas, gestuales y de palabra, de ambos, llenas de sarcarmo:

> Elisa: *(haciendo una reverencia)* Si os place, padre mío, no quiero casarme.
> Harpagón: *(remedando la reverencia)* Y yo, hijita querida, si os place, quiero que os caséis.
> Elisa: *(haciendo otra vez la reverencia)* Os pido perdón, padre mío.
> Harpagón: *(remedando a Elisa)* Os pido perdón, hija mía.
> Elisa: Soy la humildísima esclava del señor Anselmo; pero, con vuestro permiso, no me casaré con él.
> Harpagón: Soy vuestro humildísimo criado, pero *(remedando a Elisa)*, con vuestro permiso, os prometeréis con él esta misma noche.
> Elisa: ¿Esta noche?
> Harpagón: Esta noche.

Elisa: *(haciendo de nuevo la reverencia)* No habrá de ser, padre mío.
Harpagón: *(remedando a Elisa)* Habrá de ser, hija mía.
Elisa: No.
Harpagón: Sí.
Elisa: Os digo que no.
Harpagón: Y yo os digo que sí.
Elisa: A eso sí que no me someteréis.
Harpagón: A eso sí que os someteré.
Elisa: Antes me mataré que casarme con semejante marido.
Harpagón: No te matarás, y te casarás con él. Pero ¡habráse visto audacia! ¿De cuándo acá habla una hija de este modo a su padre?
Elisa: ¿Y se ha visto nunca a un padre casar de este modo a su hija?
Harpagón: Es un partido del que no hay nada que decir, y apuesto a que todo el mundo aprobará mi elección.
Elisa: Y yo apuesto que no podría aprobarlo ninguna persona razonable.

Mediará Valerio, siguiéndole la corriente a Harpagón. Harpagón expone el argumento de mayor peso: aquel Anselmo <<se compromete a aceptarla *sin dote*>> (I, v, 185). Valerio conviene irónica y estratégicamente con el avaro, aunque cada vez corrige sus propios argumentos (I, v, 185 – 186):

--¿Sin dote?
--Sí.
--¡Ah! Entonces no digo nada. Ya veis que esa es razón completamente convincente; hay que rendirse ante ella.
--Para mí supone un ahorro considerable.
--Desde luego, nadie podría negarlo. Cierto que vuestra hija puede objetaros que el matrimonio es asunto de importancia mayor de lo que se puede suponer; que le va en él la felicidad o la desdicha para toda la vida, y que un compromiso que ha de durar hasta la muerte no debe hacerse nunca si no es con grandes precauciones.

> --Sin dote.
> --Tenéis razón: eso lo decide todo, es comprensible. Hay personas que podrían deciros que, en tales ocasiones, la inclinación de una hija es algo sin duda que debe tenerse en cuenta, y que esa gran desigualdad de edad, de carácter y de sentimientos expone al matrimonio a accidentes muy desagradables.
> --Sin dote.
> --¡Ay! A eso no hay réplica que valga, ya lo sabemos. ¿Quién diablos podría oponerse? No porque haya cantidad de padres que preferirían mirar por la satisfacción de su hija antes que por el dinero que habrían de dar; que no querrían sacrificarlas al interés, y que, por encima de todo procurarían poner en un matrimonio esa dulce conformidad que mantiene constantemente el honor, la tranquilidad y la alegría, y que…
> --Sin dote.
> --Es cierto: eso tapa la boca a cualquiera: *¡sin dote!* ¿Cómo es posible resistirse a semejante razón?

La escena del <<*sans dot!*>> está insipirada en una de otra comedia de Plauto, *Los tres centavos*: <<¿Mujer sin dote?>> (<<*Sine dote uxorem?*>>), suelta, espantado, el padre de Lisíteles al enterarse de que su hijo ha pedido en matrimonio a una chica que viene de vacío.

Harpagón oye ruidos, teme que estén robándole, se va. Valerio y Elisa buscan <<alguna artimaña>> para desbaratar aquel matrimonio. Se fingirá enferma Elisa, o huirán los dos…(I, v, 186) Ya vuelve Harpagón, y Valerio hace como que amonesta a Elisa:

> --Sí, es preciso que una hija obedezca a su padre. No ha de mirar cómo es un marido, y cuando viene a sumarse la gran razón de *sin dote*, debe estar dispuesta a aceptar lo que le den. (I, v, 187)

Tan satisfecho queda Harpagón con la opinión de Valerio que le encomienda la guarda y educación de su hija:

> --…quiero que te hagas cargo de ella con plenos poderes. [*a Elisa*] Sí, por más que intentes huir. Le otorgo la autoridad que me da el Cielo sobre ti, y quiero que hagas cuanto él diga. (I, v, 187)

Valerio se va con un último guiño:

> --Sí, el dinero es lo más precioso que hay en el mundo, y vos debéis dar gracias al Cielo por el honrado padre que os ha dado. Él sabe lo que es la vida. Cuando alguien se ofrece a tomar una joven sin dote, no hay nada más que atender. Todo se encierra en eso, y *sin dote* equivale a belleza, juventud, linaje, honor, sabiduría y probidad. (I, v, 187)

Va el segundo Acto. Flecha explica a Cleantes, su amito, los términos del préstamo que va a pedir a Maese Simón. <<¡Vaya *judío*! ¿Qué *árabe* es ése?>> (II, i, 192) Sufrirá doble usura, porque Maese Simón tiene que solicitar, por su parte, otro préstamo, a Harpagón. Cuando Cleantes se entera del oficio de su padre se escandaliza: <<¿Cómo, padre mío? ¿Sois vos quien os dedicáis a esas vergonzosas prácticas?>> (II, ii, 196) Pero él no le va detrás en irreverencias. Ha garantizado, en una cláusula del contrato, <<la muerte de su padre antes de ocho meses>> (II, i, 195). Frosina confirma la opinión de su hijo: Harpagón <<es *un turco*>> (II, iv, 199).

Flecha critica a Harpagón, viejo ridículo enamorado (II, i). También Frosina, que alcahuetea para él, se burla en sus narices de su pasión otoñal (II, v).

En III, viii Cleantes quita a su padre del dedo un anillo y se lo entrega a Mariana. Significa algo, mucho. Harpagón ya sospecha: <<¡Vaya! Mi hijo besándole la mano a su futura madrastra, y su futura madrastra no lo impide. ¿Habrá algún misterio en todo esto?>> (IV, ii, 228) Pronto se lo sonsaca a Cleantes:

> --¡Cómo, sinvergüenza! ¿Tienes la osadía de correr tras de mi caza?

> --Sois vos quien va tras de la mía; además, fui el primero en conocerla.
> --¿No soy yo tu padre? ¿Y no me debes respeto?
> --No son cosas éstas en que los hijos estén obligados a ceder ante los padres; que el amor no conoce a nadie.
> --Ya te enseñaré yo a conocerme con unos buenos palos. (…) ¡Que me traigan un palo ahora mismo! (IV, iii, 231)

Enseguida Harpagón irá a quejarse de Cleantes a Maese Simón: <<¿No es algo horrible un hijo que quiere competir con su padre? ¿Y no debe, por respeto, dejar de entrometerse en mis inclinaciones?>> (IV, iv, 232) Como Cleantes no se baja del burro de su sacrílega devoción mariana, Harpagón lo abandona, lo deshereda, lo maldice (IV, v).

En otro orden de cosas (pero es el mismo) Flecha, tras mucho escarbar, ha encontrado la arqueta de Harpagón, y avisa a su amito, Cleantes (IV, vi). Harpagón se desespera (IV, vii) y denuncia el robo (V, i). Acusa entonces a Valerio. Valerio piensa que han descubierto su amor por Elisa (V, iii, 243 – 244)

> --Acércate; ven a confesar *la más negra de las acciones, el atentado más horrible* que nunca se ha cometido. (…) ¡Mira que abusar así de mi bondad, e introducirse deliberadamente en mi casa para traicionarme, para jugarme esta mala pasada!
> --Ya que os lo han descubierto todo, señor, no quiero andarme con rodeos y negarlo. (…) Verdad es que he cometido una falta contra vos; mas, después de todo, mi falta puede perdonarse.
> --¿Qué puede perdonarse? ¿Una asechanza así? ¿Un asesinato de este género?
> --No os pongáis furioso, por favor. Cuando me hayáis oído, veréis que el daño no es tan grande como pensáis.
> --¿Qué el daño no es tan grande como pienso? ¡*Mi misma sangre, mis entrañas*, canalla!

Valerio intenta calmar a Harpagón, le ruega que permita que se quede con lo que le ha quitado (V, iii, 244 – 245):

> --¡No lo haré, por todos los diablos! No te lo dejaré. ¡Habráse visto insolencia! ¡Quiere quedarse con lo que me ha robado!
> --¿Llamáis a eso robo?
> --¿Qué si lo llamo robo? ¡Un tesoro como ése!
> --*Cierto que es un tesoro, y el más precioso que tenéis sin duda; pero dejármelo no significa perderlo.*

Uno hablaba de la arqueta, el otro de Elisa. El malentendido se alarga (V, iii, 245 – 246):

> --¿Yo? Yo no me la he llevado, sigue todavía en vuestra casa.
> --*[en voz baja, aparte]* ¡Oh, mi querida arqueta! *[en voz alta]* ¿No ha salido de mi casa?
> --No, señor.
> --Dime entonces, *¿no la has tocado?*
> --*¿Tocarla yo?* ¡Ah, la ofendéis, lo mismo que a mí! Que ardo por ella con un amor completamente puro y respetuoso.

Por fin cae Harpagón que Valerio le hablaba de su hija. Es <<otra desgracia más>> (V, iii, 247) que no lo enoja tanto como la principal. No obstante representará su *parte* de viejo afrentado: emparedará a su hija, demasiado traviesa, y estirará en la rueda a su amigo:

> --¡Ay, malvada hija! ¡Hija indigna de un padre como yo! ¿Así es como pones en práctica las lecciones que te he dado? ¡Te dejas seducir por un ladrón infame, y empeñas tu palabra sin mi consentimiento! Pues los dos saldréis burlados! *[A* ELISA.] Cuatro buenos muros me responderán de tu conducta. *[A* VALERIO.] Y una buena horca dará cuenta de tu audacia. (…) Me he equivocado al decir horca, que serás despellejado vivo. (V, iv, 247 - 248)

De todos modos, corresponde a Anselmo, dice, el viejo con quien ha tratado el matrimonio de Elisa, ocuparse del asunto. Pero Anselmo es *viejo* amable. Cuando Harpagón exige que vengue su afrenta, él contesta: <<No es mi propósito que se

casen conmigo a la fuerza, y nada pretendo de un corazón que ya se ha entregado…>> (V, v, 249)

La quinta del quinto acto es la escena de la reunión. Hace dieciséis años, porque los perseguían en Nápoles, la familia de Alburcy huyó, pero su nave naufragó. Don Tomás, el padre, se salvó, junto con su dinero, y se estableció aquí, bajo el nombre falso de Anselmo. El capitán de un navío español rescató al chiquillo, de siete años, y lo adoptó (era Valerio). Unos piratas tuvieron cautivas a Mariana y a su madre diez años, hasta que <<un azar>> (253) les devolvió la libertad…

En la escena que cierra la comedia (V, vi) Anselmo y Harpagón tratan el doble matrimonio de sus hijos. Harpagón, el agarrado, consigue que Anselmo corra con los gastos de la boda (hasta el traje le comprará a su consuegro) y que dote él sólo a las dos nuevas familias. La obra termina con estas palabras de Harpagón: <<Y yo, a ver mi querida arqueta>> (256).

Notas

El avaro sigue el esquema de la *Commedia dell'arte*. Todos sus personajes son máscaras. Pantalone, el *viejo* ridículo. *Il Dottore*, el *viejo* bueno. Tienen, cada uno, chico y chica, y habrá doble boda. Hay *zanni*, y alcahueta…y final feliz.

En *La ollita* de Plauto Euclión llama a Estrobilo, que husmeaba su tesoro enterrado, <<maldito ilusionista>> (IV, IV), y luego, cuando ve que se lo han quitado, se dirige a nosotros, en las gradas, rogándonos que le chivemos el nombre del garduño (IV, IX). Lo mismo hace Harpagón: <<¡Eh! ¿De qué se habla ahí? ¿Es mi ladrón el que anda ahí? Por favor, si alguien sabe algo de mi ladrón, le suplico que me lo diga. ¿No está escondido entre vosotros? Todos me miran y se echan a reír. Seguro que han participado en el robo que me han hecho>> (IV, VII). De esta forma, en una y otra comedia, el público entiende el *robo* como teatro.

Tanto Harpagón como Maese Simón (nombre hebraico) son usureros, que en francés se decía "fesse-mathieu", o sea, "los que hacen de mateo" ("il fait le saint Matthieu") (Armiño, 1998: 190, nota 15). Los llaman árabes, judíos, turcos.

Igual que los otros *viejos* de esta sección, Harpagón vigila con enorme desasosiego a su hija y su arqueta, pero sobre todo su arqueta. Es *el avaro* desde el título. La avaricia es "monstruo ordinario (…) de los viejos"[3]. "Avaro", o "avariento", vienen "del verbo latino AVEO" (COV), que apunta a la ansiedad con que cela lo que tiene. <<¡El amor a mis luises de oro!>> (V, iii, 244) Además, su nombre propio, Harpagón, tiene etimologías reveladoras. El latín *harpago –onis* significaba arpón, garfio. Vale, entonces, por "agarrado", o sea, el "que es miserable y asido a su interés, que guarda mucho su dinero" (*AUT*).

XIV. 6. En la *Commedia dell'Arte*

XIV. 6. 1. Pantalone

Entre los aspectos de la *máscara* de Pantalone voy a aislar aquéllos que resultan aquí más pertinentes. Pantalone es el "*primo vecchio*" de la "comedia all'improviso alla italiana". Típicamente será viudo, y *padre* de chica y (menos a menudo) chico. Gasta el título (propio de los patricios) y el vestido de *Magnifico*. Es "almeno (…) *facultoso* [rico] *mercante*"4. Es otro (fue el primero) Mercader de Venecia, y su dialecto es el de la *Serenissima*. Así, Danilo Reato (1988: 59 – 61), entre *"*le ipotesi etimologiche" de su nombre, apunta a un santo patrón de la ciudad de los canales, y a los "'piantaleoni', nome con cui venivano designati i mercanti che aprivano i loro banchi nelle terre conquistate e 'piantavano' simbolicamente il leone di San

[3] Padre Juan Eusebio Nieremberg, *Dictámenes prudentes*. Citado en *AUT*.
4 Pier Maria Cecchini, *Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita*, Padua, 1628, pp. 8 – 14. En Tessari (1981: 125).

Marco allargando col commercio la potenza della città". Sujeta (agarra) con enorme preocupación un saquito de sueldos. Figura "un mercadante avaro, stitico [estreñido, lento, avariento]"5. De hecho, tanto de su "secondo attributo nominale (o cognome) *Dei Bisognosi*", como del lugar común ("paga Pantalone") con que hacen befa del tacaño deducimos fácilmente sus miserias (Padovan y Penso, 2000: 121). Finalmente, sus negocios ultramarinos, su nariz (tiene el "naso adunco, molto sporgente", su "barbetta caprina puntuta" (Padovan y Penso, 2000: 120), sus babuchas y su gorra, vagamente orientales, apuntan al *ghetto*.

La rigidez morbosa del *Magnifico*, que afecta sobre todo a su bolsa y a su hija, recuerda al Euclión de *La ollita*, y anticipa a los *vejetes* de entremés, al Harpagón de Molière, a Shylock. En la *dell'Arte*, como es comedia, cuando Pantalone pierde ambas se astilla, pero no se rompe. Al mirar las máscaras de *l'Innamorata* o *Giovane Amorosa* y *l'Innamorato* o *Giovane Amoroso* y la de Pantalone contrastamos "l'archetipo erotico dei Figli e l'archetipo normativo-sclerotico dei Padri" (Tessari, 1981: 104). Gana Amor, con industria.

XIV. 6. 2. Las cuarenta *favole rappresentative* de Flaminio Scala

Para hacerse una idea, siempre imperfecta, necesariamente aproximada, de lo que fueron las comedias *all'italiana* o *dell'Arte*, que se hacían y decían *all'improvviso*, sobre un "*testo assente*" (Tessari, 1981: 79), "el curioso habrá de leer diarios y cartas de comediantes, los sermones y folletos morales que los condenaban, sus respuestas apologéticas, colecciones de *canovacci*, *generici* y *lazzi*... Podrá mirar las ilustraciones que vienen, por ejemplo, en los grabados del *Recueil Fossard*... Y examinará ediciones críticas de obras de *attori-actori* como las llevadas a cabo por Laura Faravolti, Cesare Molinari o Siro Ferrone. Si lo lleva a cabo con la debida

5 Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* (1699), ed. A. G. Bragaglia, Florencia, Sansoni, 1961, pp. 194 – 199. En Tessari (1981: 144 – 145).

cautela, logrará quizás "un decoroso restauro dell'edificio precario della Commedia dell'Arte" (Ferrone, 1985: II, 5).

Forestiero: (…) ma che Zañata è questa che si debe recitare?
Comediante: (…) è *Il finto marito* di Flaminio Scala.
Forestiero: Di chi?
Comediante: Dello Scala sí; che a' suoi dí hà fatto mille suggetti…6

Flaminio Scala fue *attore-capocomici* de la compañía *dei Gelosi* desde 1568 hasta 1576, cuando lo sustituyó Francesco Andreini, y dirigió más adelante, a partir de 1610, la segunda compañía *dei Confidenti.* Scala hacía la parte del *Innamorato* Flavio.

6 Flaminio Scala, en el Prólogo Primero a su comedia *Il finto marito*, 1619. En Tessari (1981: 120).

Escribió además varias comedias *per estesso* y, en el prólogo primero a *Il finto marito*, una poética de la *Commedia dell'Arte*. Y compuso (es el verbo, justísimo, que él emplea en la portada del libro), sobre todo, *Il teatro delle favole rappresentative*, "divisa in cinquanta giornate", en 1611. Se trata de la colección más importante de aquellas espinas peladas de la acción que llamaron en italiano "soggetto", "scenario" o "canovaccio", un verdadero "manuale di trame (…) e 'scalette', mansionari scenici" (Ferrone, 1985: I, 31), que servían de guía o apuntador a los actores para improvisar la comedia. Son, como los *generici* o los *lazzi*, "escritos fragmentarios" que "por su origen y por su destino, no pueden sino sacar a la luz la estructura esquelética y los estereotipos mecánicos del Arte" (Tessari, 1981: 97). Pero tendrán que servir, valdrán lo que puedan.

Il Teatro delle Favole Rappresentative es un documento, pues, de primer orden, por lo que reúne y porque viene de un hombre tan del *Arte*, tan de aquel *mester*. Son "ricreatione" que Flaminio titula "Comica, Boscareccia, e Tragica". Cuarenta son, en efecto, comedias puras; hay nueve "óperas" (y, de éstas, seis "regias", una "heroica" y otra "mixta"); y una tragedia. Si las comedias son las típicas, y famosas, del *Arte*, las "óperas" son interesantísimas, que traen mucho de lo que contarán luego los "romances" de Shakespeare. Juntas, demuestran lo variado del repertorio de aquellas compañías. Dan, estos cincuenta *soggetti*, para mucho, y se bastan, ellos solos, para descubrirnos cómo la *Commedia dell'Arte* fue espejo en que se miraron otros teatros nacionales...

Pantalone sale, como parte ridícula (pero grave), en todas las comedias. Mirando sólo en ellas, cabría encerrar en una redoma a todos sus Pantalones, y, destilándolos, sublimar la máscara del Magnífico veneciano.

Lo mismo que en los otros textos analizados aquí, raptan a la amiga, o gozan de ella engañando a su padre usando diversas farándulas, en varias de las "fábulas representadas" de Scala. En una, al menos, roban a Pantalone los fugados.

El falso mago (217)

Dirige el "acto" Pedrolino. Arlequín, con la vara de Mercurio y su gorra y sus botas aladas, un Próspero de mentirijillas, encierra a Pantalone y al *Dottore*, los padres de las novias, en sendos círculos mágicos. Pedrolino hace entrar ahora a Horacio y a Flavio, de fantasmas. Éstos rodean a sus futuros suegros, asustándolos, y luego entran en las casas de sus amigas. Entonces Arlequín invoca a Mercurio, su señor, el cual aparece (pero es Franceschina) en el tejado, y ordena, de parte de los dioses, que Flaminia se case con Horacio e Isabella con Flavio. Los ancianos aceptan. Todo se sabe enseguida, pero ya están todos perdonados y bendecidos.

El viejo celoso (6)

Pantalone es un viejo mercader veneciano muy celoso de su joven mujer, Isabella. Isabella quiere entenderse con Horacio, y Horacio con ella. Para lograrlo, se sirven de la inteligencia de Pedrolino. Pantalone, por mejor guardar a su esposa, se la ha llevado consigo a su finca, en el campo. Allí da una cena, seguida de una fiesta con baile. Durante la cena, Horacio, que ha sido invitado, se disculpa, dice que tiene que marcharse. Pasquella lo cuela en el dormitorio. Luego, en el baile, Isabella, con gestos, indica a su marido que le aprieta el vientre, y entra en casa, con la excusa de ir al

7 *Il teatro*… está dividido en *cinquanta giornate*. Cada una de ellas resume una comedia. Doy el número de la "jornada".

excusado. En efecto Isabella sale muy aliviada, con los colores subidos. Pantalone le seca con un pañuelo el sudor de la cara…Cuando descubran a Horacio, éste declarará que Isabella era virgen todavía. La impotencia de Pantalone invalida su matrimonio, y ya Isabella y Horacio podrán casarse.

Es el marido, y no el padre, el burlado, pero formalmente no hay ninguna diferencia, y acaso en el fondo tampoco.

La dama que dieron por muerta (7)

El capitán Aspaviento, enamorado de Isabella, al verla con su padre considera varias opciones, y finalmente decide raptarla. Blandiendo su espada y amenazando con ella se lleva a Isabella en brazos calle abajo. Su padre, *il dottore* Graziano, y Franceschina, la criada, piden ayuda a gritos.

No es engaño, sino un secuestro bruto, pero vale como la forma más tosca de robo.

La loca fingida (8)

Aquí Horacio "ha encontrado una barca en la que llevarse a Isabella". Luego pasan otras cosas que se lo impiden.

Los dos fieles notarios (20)

Horacio y Flavio, en hábito de notarios, con sus falsas barbas, gozan de sus amigas, y los padres de éstas, a lo hecho pecho, toleran después que se casen con ellas.

El amigo fiel (29)

Pantalone (como Shylock más tarde) entra con una antorcha encendida. Sabe, de boca del regente y del capitán de la guardia, que su hija Isabella se ha fugado…Ha sido Horacio, el ladrón.

Los dos gitanos disfrazados (32)

Isabella supo que su amigo Flavio había sido capturado por unos piratas y lo siguió después de robarle a su padre, Pantalone, las joyas y el dinero. Después de gastárselo todo buscando a Flavio, para salvar su honor se travistió y disfrazó de gitano.

XIV. 6. 3. Arlequinadas

Aquí, aquí, roban a Pantalone la *hija* que *tenía* y, a veces, con ella, su talego. Pero en la historia de sus *historias*, en la de sus avatares, hallamos una que apunta a un aspecto que nos intranquiliza.

Salía en la *fábula atelana Pappus*, "vecchio laido", viejo verde de hazañas coloradas, el tatarabuelo de Pantalone. *Il Magnifico* tiene la bragueta abultada, y las napias y la barba y los bigotes puntiagudos, y daga, y talego (escroto postizo): es el *falóforo* por excelencia. Es Pantalone, como otros *padres* de la *Commedia all'italiana*, viejo rijoso. Una de las dos *enamoradas* suele ser hija suya, y en alguna comedia pelea con los galanes mozos por la segunda, Isabella o Flaminia (y pierde siempre). Otras veces, en matrimonio arreglado, es su prometida (pero nunca prospera el casamiento). Si en alguna ocasión lo vemos ya desposado con ella, se descubrirá su impotencia, y la unión se anulará y corregirá. Por lo común no pasa de babear detrás de Franceschina, la criada, y pellizcarle el culo (alguna vez consiente el autor que goce de ella). En una persigue a una actriz. En otras piezas, en fin, es putero. El incesto (con su hija, con su sobrina, con su ahijada) se amaga (pero nunca acierta a herir) aquí y allí: se hace el ademán, se finta, pero el accidente queda en divertido susto.

El *Recueil Fossard* es "una rara colección de grabados del siglo XVI que Pierre Louis Duchartre publicó en 1928". El *Recueil* fue "puesto en orden" para Luis XIV por "le Sieur Fossard". Se trata, dice la primera página, de una "colección de varios fragmentos de las primeras comedias Italianas que han sido representadas en Francia durante el reinado de Enrique III" (Duchartre, 1966: 314 – 315). Pues bien, mirando las estampas del *Recueil*, y leyendo sus leyendas, vemos en una al Señor

Pantalón visitando a Francisquina, y en otra a Arlequín hurgando con su mano debajo de las faldas de la criada (y a su amo espiándolos). Ella le dice: "Tenéis entre vuestras manos mi vida y mi honra, Arlequín, amigo mío, gozad y tomad eso que tanto desáis, pero tened en cuenta que jamás ningún hombre me ha conocido hasta ahora." El tebeo sigue: en otra viñeta Pantalón casa a Arlequín con Francisquina, preñada, y en la que la continúa Arlequín se presenta en casa de Pantalón con ocho críos, ocho Pantaloncitos, clavados a su verdadero padre, muy quejoso (Duchartre, 1966: 319 – 322).

La historia tiene su continuación al otro lado del Canal de la Mancha, en la *harlequinade* inglesa. John Rich heredó de su padre tres cuartas partes del Lincoln's Inn Fields Theatre, en 1714, y después de dirigir este corral durante dieciocho años con gran éxito abrió el Teatro de Covent Garden en 1732. Tanto en uno como en el otro Rich representó un nuevo tipo de obra, la pantomima. En ella combinaba un cuento folklórico con alguna historia grotesca sacada de la *Commedia dell'Arte*. En la *harlequinade* Arlequín le robaba a Pantalón a su hija, Colombina. Así, en estas piezas, el asunto de la *Commedia improvvisa* quedaba reducido a su esencia. Sin embargo, el pasado de Pantalón, perseguidor de su criada (Colombina, Francisquina, etc.) en tantas comedias, y enredado en algunas, por error, con su hija, contaminaba de alguna manera la "arlequinada", volviéndola inquietante.

XIV. 7. Entremesados

-- *Yo*
hija soy de entremés, basta.[8]

--*Hija soy de padre viejo*,
y mi edad, con su consejo,
es un ciego con espejo

[8] Luis Quiñones de Benavente, *Entremés famoso: El Barbero*. En Cotarelo (2000: 749).

y un capón con bigotera.[9]

--Sale un *vejete* arrugado,
con barbilla, y gorra chata,
tan temblona la cabeza
como papanduja el habla…[10]

Esto último lo dice el Gracioso, que representa al *vejete* en una comedia que se hace dentro del entremés. Lo pinta con todos sus gastados atributos. La "barbilla" "en el significado de la que es parte natural del rostro se toma como por desprecio, y por ser muy consumida, como (…) en el de barba peluda por la que es rala y mal poblada". "Papandujo" es "lo que está floxo, o pasado de puro maduro…"

Las comedias de los siglos de oro, representadas solas y seguidas, parecen secas, pesadas, patosas, y renquean. Lo bueno sería verlas, para que tuvieran el sabor de su tiempo, y su garbo, prologadas por su loa, y encontrar recreo, después de andada cada jornada, en un entremés, o mojiganga, o jácara, y terminarla con baile guitarreado.

Lo que los hombres tienen con sus hijas, que empapa tantas comedias, es asunto de bastantes entremeses, que les sirven de acertado, y graciosísimo, contrapunto. Éstos que traigo calzan los mismos zapatones. Al padre, un *Vejete* (alcalde villano, barbero, sastre, médico, abogado, y muchas veces marrano), se le ha pasado el amor, y lo recuerda con asco. Es tacaño con sus hijas y con sus ahorros. Las muchachas, salidas, harán por huir de su prisión. El hambre y las ganas de hembra lo espabilan a uno: el héroe (el *Gracioso*), su aficionado trapero y tramposo, se cuela en la casa, pasma al dragón (el viejo) con su barata dramaturgia y le quita la niña y el saquito de oros, dejándolo con un palmo de narices. El final es feliz: hay jubileo para los fugados y boda bailada.

---

[9] Luis Quiñones de Benavente, *Entremés cantado: El Martinillo*. En Cotarelo (2000: 555).
[10] Pedro Calderón de la Barca, *Entremés de las Carnestolendas*. En Calderón de la Barca (1990: 147).

Valle Inclán, para escribir sus esperpentos, quería que mirásemos con los ojos del muerto, harto y resabiado, de vuelta de todo. Algo hay de eso en el entremés. El entremés planta también espejos imperfectos, como los del callejón del Gato que conoció el gallego, pero en ellos no vemos tanto el mundo torcido como la Comedia contrahecha, deshonestada, desamoldada.

XIV. 7. 1. *Entremés famoso del Paloteado*[11]

Jardín iba con una soga, y se hubiera ahorcado para amansar una pasión que le roía el alma y los genitales. Es que se perdía por <<la hija del Letrado, / doña Brianda Muñoz>>, cuyo padre era <<*muy zeloso*>>[12]:

--*Es vn viejo caduco malicioso*,
que no la dexa, amigo, es cosa llana,
passar del aposento a la bentana,
ni en su casa se ha visto, cosa es cierta,
vn día tan sólo estar la puerta abierta.

Jardín había tropezado con Trabajos, un buen amigo, el cual, cuando se enteró del fuerte encierro de su dama, lo amansó algo, dándole esperanzas:

--Pues yo *con vna industria*
que he pensado
he de hazer que la veáis acompañado
de mí, y otros amigos, en su casa.

Jardín se entendió París de entremés:

--Si en su casa me veo, ¡oh, dura peña!
la he de robar
como Burdeos a Elena.

[11] En Benítez Claros (1969: 187 – 196).
[12] Corrijo algo la puntuación, y los acentos.

La comparación, que se repetirá en otra pieza corta, iguala al *vejete*, padre de la chica, con Menelao, el marido cornudo.

Se van estos dos, y salen Sabanilla, con título de "*vegete*", y Doña Brianda, saludándose como toca, dándose el nombre de hija, el nombre de padre:

Sabanilla: Hija doña Brianda,
hija querida.
Brianda: *Padre, ¿qué manda?*

Brianda parece niña obediente, pero enseguida, aparte, nos desengaña: <<*Impertinente está*, assí Dios me guarde.>> Cuando su padre le ordenó que se recogiese, que ya era tarde, ella se sublevó, exigiendo quitarse de su condición de hija y ganar las libertades que cree que le traerá el matrimonio, y que enumera:

--*No quiero recogerme: ¿ay tal porfía*,
por qué he de recogerme si es de día?
Ya me tienen cansadas tantas vezes
essas impertinentes caduquezes
de viuir encerrada,
dentro de vn aposento sepultada,
sin ver el Sol, sin ver la calle, el Prado,
el coche, las amigas, el estrado,
comedias, toros, danças, matachines,
sin los demás saraos, y festines,
y pues no he de ser Monja Recoleta,
no viua yo, por Dios, con tanta dieta,
y aora quiero casarme.

A Sabanilla le espantó que Amor picase ya a la niña de sus ojos. Le parecía aún demasiado pequeña, y temía que un yerno, entrándose en su casa, lo arruinase primero y lo acabase del todo por fin:

--¡Qué temprano
casamiento, señora, y en Verano,
y en tan pequeña edad! ¡Qué marauilla,
está muy a peligro de polilla!
Y no quiero meter en casa vn yerno,
que es sabañón de Invierno,
q[ue] me coma quanto yo grangee en mi vida
y luego venga a ser mi suegrecida...
¡Yo os quitaré esse amor, doña Picaña!

Pero Brianda se emborricó: <<Casamiento me fecit, cierra España.>>

En este punto se colaron en la casa Jardín, Trabajos, un Tamborilero y cuatro "dançantes", con la excusa de <<alegrar a la señora / con máscaras y instrumentos>>. Mientras distraían a Sabanilla con sus músicas, Jardín se apartaba con Brianda, y la cortejaba. Sabanilla recelaba:

Sabanilla: Esperen,
que me parece que veo
jugar de manos allí,
y éste es muy bellaco juego.
Trabajos: Que no es nada...
Sabanilla: Aquel dançante no dança.

Casi se les iba la mano con la burla, pues ahora calcan, en la letra de la canción, la historia de la desgracia de la niña y los pasos de su rapto feliz, y le van sacando al viejo, encima, la dote, cobrándole el pasatiempo:

Tamborilero: En la villa del Toboso,
en el Reyno de Toledo,
avía vna hermosa niña,
hija de vn caduco viejo.
Dios me libre, madre,
de la moçuela,
que a mí muerto me ha.
Sabanilla: Pasmosa cosa, no he estado

en mi vida más contento.
Jardín: ¿No vale docientos reales
esta mudança?
Sabanilla: Concedo.
Jardín: Pues no has visto la segunda.
Sabanilla: Vaya segunda.
Jardín: Esté atento.

El vejete no notaba el argumento de la segunda canción, que adelantaba su pérdida:

Tamborilero: Desta estaua enamorado
vn galancete moderno,
y para poder robarla
hizo esta dança en el pueblo:
tres hojas en el arbolé
meneáuanse.
Sabanilla: ¡Iesús, y qué linda cosa!
Jardín: La mudança que hemos hecho
vale otros dozientos reales,
y otros trezientos.
Sabanilla: Concedo.

Ya iba dotada la niña, y podía fugarse con su amigo:

Jardín: Ya es tiempo, Brianda.
Brianda: Vamos.
Jardín: A tu gusto estoy dispuesto.
Sabanilla: Vaya otra mudança.
Jardín: Vaya,
pero es menester para eso
que la señora Brianda
nos ayude a ella.
Sabanilla: Concedo....

La acotación dice: “Toca el tamborilero, y canta, y toma Iardín de la mano a doña Brianda, y haze con ella vn passeo como que han de dançar, y los demás tras él, y el tamborilero el postrero.”

Tamborilero: Para la postrer mudança
galán y dama salieron,
y para hazer su negocio
toman las de Villadiego:
¡Ay, que la moça me lleuo, me lleuo,
ay, que la moça me lleuo yo!

"Vanse todos y queda el vegete solo." Y se arma, furioso:

Sabanilla: ¡Iusticia de Dios, iusticia!
¡Esperad, traydores perros,
que mi honra me lleváis!
Yo voy por mi espada y peto
para mataros a todos...

Pero tardó, que los amigos ya se habían dado:

Jardín: Brianda, en mi poder estás.
Brianda: Y ya en ser tuya celebro
mi dicha. Aquesta es mi mano.
Jardín: Yo soy tuyo, mas el viejo...

Sabanilla salió "con vna espada mohosa, y vn tapador de tinaja por rodela", indicios, casi símbolos, de su impotencia e inmediata caducidad, remedo ridículo de los padres afrentados de las comedias de honra:

Sabanilla: Traidores, solted la presa.
Brianda: Tente, padre.
Jardín: Tente, suegro.

Trabajos medió: <<Si Brianda está casada, / y esto no tiene remedio, / no ay sino que los perdones / y la fiesta celebremos.>> Sabanilla, aficionado vicioso a las danzas, bendeciría el matrimonio <<si cantan, y baylan luego>>.

Uno: ¡Pues celébrese la burla!

Otro: ¡Pues toque el tamborilero!
Tamborilero: Para celebrar las pazes
de la boda, y casamiento,
dançando al sol del Canario
alegres se despidieron...

Notas:

El "paloteado" es una "danza rústica" (*Aut*).

Sabanilla, el *vejete*, es "*letrado*", de la estirpe del *Dottore giurista*, el boloñés Graziano, o Balanzone, "secondo *senex*, sdoppiamento del primo [Pantalone]", de la *Commedia dell'Arte* (Padovan y Penso, 2000: 130).

Los nombres de los personajes son casi todos significativos. Sólo el de la niña, doña Brianda Muñoz, es vulgar, y dice poquísimo, pero la llaman "*dama*" o "*hija*", que son los nombres de su máscara. El nombre de Jardín pega al enamorado festivo y primaveral. El gracioso, su alcahuete, merece también el suyo, pues con sus "trabajos", o sea, con su "industria", ganan a Brianda. En cuanto al de Sabanilla, ésta era una pieza de lienzo con que se fajaba, sosteniéndose las calzas, quien no tenía para sayo…(*Aut*)

Hemos visto, pues, cómo, con un baile de diversas mudanzas, dentro del entremés (el cual forma parte, a su vez, del espectáculo teatral que ocupa "el día de fiesta por la tarde" de Zabaleta), le birlan a Sabanilla su hija y setecientos reales. Aquí los personajes del *Entremés famoso del Paloteado* se reconocen en los personajes del baile. Se reconocen, entonces, como personajes.

XIV. 7. 2. Calderón de la Barca, *Entremés de las Carnestolendas*[13]

El entremés se abre sobre un escenario vacío en el que suenan, "dentro", las voces del Vejete y de su hija: <<¡Rufinica, Rufina, Rufinilla!>>. A ella la cansa <<tal rufinear (…) tal tarabilla>>. Contesta renegona, y su padre la califica de <<*relamida*>> (la relamida se regodea en sus triunfos; igualmente llaman así a la que se afeita o compone "demasiadamente el rostro" [*AUT*]), y <<*raída*>> ("raído" significa "áspero u cortante", y "vale también desvergonzado, libre y que no atiende a su decoro, ni otros respetos" [*AUT*]), y <<*exenta*>> (Exento es el "eximido, execptuado, libre de alguna carga, servidumbre u obligación"; "significa algunas veces libre, desahogado y desembarazado en su modo de vida, y que no tiene vergüenza ni empacho" [*AUT*]), haciendo así suma de su hija, tan desaforada. Son sus <<pullas>>, verdaderamente, para él, <<pedrada>>.

Ya salen el Vejete, sus dos hijas, María y Rufina, y la criada, Luisa. Ahora lo lisonjean, saludándolo como <<señor>>, <<padrecito del alma, lindo, hermoso>>, <<amo, galán de cuerpo y talle airoso>>, <<padrecito, almacén de navidades>>. Todo es porque, convidadas por <<el cosquilloso tiempo (…) / de las Carnestolendas>> piden que les deje <<hacer una Comedia>>. El Vejete preferiría que sus hijas gastasen <<la noche y día / en hacer su labor>>, pero ésta es, para ellas, faena inventada por el <<Patillas>>. El *padre* (que representa, claro, la Cuaresma), maldice el desorden y el despilfarro carnavelescos:

> --¡Oh, loco tiempo de Carnestolendas,
> diluvio universal de las meriendas,
> feria de casadillas y roscones,
> vida breve de pavos y capones
> y hojaldres, que al Doctor le dan ganancia
> con masa cruda y con manteca rancia!
> Pues ¿qué es ver derretidos los mancebos

[13] Calderón de la Barca (1990: 138 – 155).

gastar su dinerillo en tirar huevos?

Ahí le duele al agarrado. Todo forma parte de la <<*traza*>> que ha armado Rufina para fugarse. Su criada/celestina clava la <<maza>> en las espaldas del *Gracioso*, un trapo sucio, inocentada de carnaval, y éste (que es el novio de la muchacha) se hace sitio en la casa fingiéndose muy ofendido. Las niñas, entre tanto, se las tenían tiesas a su padre, que se acaloraba, viéndose tan contestado. Él, rendido, para apaciguarlas, les daría comedia, si fuese barata. El Gracioso aprovechó la ocasión: se desenojaría con un almuerzo, y mientras vaciaba platos y jarros de vino montaría, él solo, una. Representó a Prado, actor famoso, y a un negro, y a un tudesco, y a un *vejete* que lo copia exactamente:

Gracioso: *Sale un vejete arrugado,*
con barbilla, y gorra chata,
tan temblona la cabeza
como papanduja el habla,
y dice a dos hijas suyas:
"Por San Lesmes, por la lanza
de Longinos, que esta fiesta
las retoza a las muchachas
en el cuerpo, y de cosquillas
se concome la criada.
Vejete: Esta habla es muy *escura*...

Sí viene enturbiado el parlamento del Gracioso (haciendo al Vejete), pues revela el horror del *padre* ante el deseo (la <<fiesta>>, las <<cosquillas>>) de sus hijas.

El Gracioso hizo entonces como que el vino lo dormía, y el Vejete se marchó a buscar a un esportillero para que sacase de su casa al borracho.

Gracioso: ¿Fuese el viejo?
Rufina: Ya se fue.
Gracioso: ¡Lo que me cuestas, ingrata!
Rufina: *Más me cuestas tú, pues pierdo*

por ti, mi hacienda y mi casa.
Luisa: ¿No miran que vendrá el viejo?
Váyanse ya, ¿qué se tardan?
Rufina: *¿Y el dinero?*
María: *Va en la bolsa.*
Gracioso: *¿Y las joyas?*
Luisa: *En la manga.*

Ya lo ha perdido todo el Vejete, a su Rufinica, y a su Mariquilla, y, sobre todo, su dinero:

--¡Oh, comedor de mis arcas!
Que me robéis a mis hijas,
vaya con el diablo, vaya,
que eran prendas que comían.
Mas mis joyas...

El Vejete, en sus tiradas contra sus hijas, tan bravas, iba nombrando figuras de cuento (el rey que rabió, Marta con sus pollos, el hombre al revés, Maricastaña, la dama Quintañona), y luego le salían (pero eran el Gracioso, Rufina y María) castigándolo con un estribillo: <<*¿Qué los quieres? Anda, vete, / déjalos, avariento vejete.*>>

<<¡Huchohó!>>, <<¡huchohó!>>… Corrían al Vejete, como una perrada infernal, el Gracioso, sus hijas, su criada, acorralándolo, "con cañas, y banderillas de papel, coronas y capotillos pintados, como muchachos que van a los gallos y con varios instrumentos de la pandorga…" Y con este escándalo termina el entremés.

Notas:

De nuevo el *Vejete* (que no disimula el apodo que lo tipifica como figura folklórica) es avaro, aguafiestas y miedoso guardián de sus hijas. En éste lo pintan, encima, de judío. Jura <<por San Lesmes, por la lanza / de Longinos>>, y Rufina pide que se vaya a contar sus ochenta años a <<Tetuán>>. Y el

campeón de las nenas, su príncipe, es un *gracioso* de cuento que utiliza el teatro como engañabobos.

XIV. 7. 3. Luis Quiñones de Benavente, *El borracho*[14]

El barbero custodiaba dos tesoros: su hija, y un talego lleno de perras. El Galán codiciaba a la niña, y al Soldado se le iban los ojos detrás de la bolsa, su <<*hija segunda*>>:

Galán: Ésta no habla con persona alguna.
Soldado: Estotra triste, no ve sol ni luna.
Galán: Encerrada la deja mi enemigo.
Soldado: Pues a estotra la trae siempre consigo.
Galán: Yo imagino sacalla.
Soldado: Yo, queriéndola bien, pienso arañalla.

En otro lugar, la nena y su padre reñían.

Vejete: Hija mía, las doncellas,
quebrada la pierna, en casa.
Hija: Eso es lo que yo no haré,
aunque me quiebren entrambas.
Vejete: Echaréos mi maldición.
Hija: Soltaréla yo.
Vejete: Picaña,
no os lograréis.
Hija: Si no salgo,
¿qué diablos más mal lograda?...
Vejete: Raída.

[14] Quiñones de Benavente (1968: 114 – 129). Hay otro entremés del mismo autor, el *famoso* de *El Barbero* (En Cotarelo y Mori, 2000: II, 748 – 751), sacado de los *Entremeses nuevos* (Alcalá, 1643), que es una variación de éste, impreso en la *Jocosería*.

<<Picaña>> vale pícara (véase el artículo sobre éstas). La muchacha, esquivando cinturones, acusaba al viejo, además, de judío mal convertido, de cristiano demasiado nuevo.

Vejete: ¡Vive Cristo!
Hija: ¡Ay, que confiesa
mi padre!
Vejete: ¿Yo, descarada?
Hija: ¿No dice que vive Cristo,
y ahora un año lo negaba?
Vejete: Calla, que me desbaptizas.

Fueron el Soldado y el Galán a la barbería, conchabados para llevarse cada uno su premio. El militar se hizo pelar, pidió la guitarra y distrajo al alfajeme con una jácara. El Barbero, tonto, oía cantada su inminente doble ruina:

--...a ti te lo digo, hijuela,
entiéndelo tú, morlaco.
(…)
Gozques hay que a perros viejos,
aunque estén más en el caso,
le hacen soltar la presa,
y ellos se quedan aullando.

Después, viéndose tan empobrecido, lloraba el barbero: <<¡Inesilla! Inés voló. / Voy por mi broquel y casco…>> Fue peor cuando, echando mano "a la faldriquera", no halló "la bolsa": <<Vaya con el diablo la hija, / mas la bolsa...¡moriré!>> Al cabo encontró a los ladrones. Parecían satisfechos, muy bien comidos.

Vejete: ...vuélvanme hija y bolsa.
Hija: Ya soy casadita yo.
Soldado: Ya está algo gastadita.
(Dale la bolsa)
Vejete: No importa, que al pecador
como viniere.

Un baile remata el perdón general.

Notas:

Aquí todos usan los nombres de sus máscaras, destilando así sus jugos y humores: el *Vejete*, el *Soldado*, el *Galán*, la *Hija*. El oficio de barbero, y su pasado judaico, son característicos del *padre* de entremés. Igual que en los otros, le quitan lo que tenía con una jácara que cuenta su historia, y mucho de lo que es (teatro dentro del teatro).

XIV. 7. 4. Luis Quiñones de Benavente, *Las alforjas*[15]

Francisca: Juliana,
despénale, y la causa le declara
de no podelle hablar, aunque le quieras.
Juliana: Nuestro padre nos casa, mi Gazpacho,
y con esto hay tan bravo encerramiento
que metidas nos tiene en los desvanes.
Gazpacho: ¿Y con quién?
Francisca: Con un par de sacristanes.

Queda muy pronto establecida la mala suerte de Juliana y Francisca, labradoras, hijas del *Alcalde*. Los sacristanes se llaman Canteroso y Berrueco, y salen "a lo gracioso, lo más que puedan", o sea, ridículos. Berrueco es la "peña desigual, áspera y dura", que "algunos quieren que salga del nombre Verruga" (*AUT*). Canteroso puede valer por esquinado, y del desquiciado dicen que "echa cantos". Socorro del cura, el sacristán riega y asea la iglesia, repica, empinado, canta misas... A Juliana y Francisca no les daba la gana convertirse en sacristanas. Eran además, estos dos, muy bestias, mira:

Canteroso: Dame mi esposa, Alcalde, que me fino.

[15] En Bergman (1984: 93 – 105).

Berrueco: Mi esposa, Alcalde, que me vuelvo loco.
Alcalde: ¡Sacristanes borrachos, poco a poco!
¡que juro a Dios, si tomo la garrota,
que los lleve a casar con la picota!
¿No tendrán a ese palo miramiento?

Con su vara de mando los somete, y reconocen sus calidades: <<Soy un albarda.>> <<Yo soy un jumento.>> Luego llama a sus hijas:

Alcalde: ¡Muchachas!
Ambas: Señor padre.
Alcalde: ¿Queréis boda?
Ambas: A tu gusto lo acomoda.

Las niñas aparentan sujetarse al <<gusto>> del padre. No, no.

Juliana: Remédiame, Gazpacho.
Gazpacho: *¿Qués remediarte?*
Delante de tu padre he de robarte.
Francisca: Necedad.
Juliana: Disparate.
Gazpacho: Si te tiene
encerrada con llave en una jaula,
antes de una hora le he de hacer la maula.

Gazpacho, el galán, es, según la lista de "interlocutores", *capigorrón*. Capigorrón es "el que anda de capa y gorra, para poder más fácilmente vivir libre y ocioso. Dícese más comúnmente de los estudiantes que andan en este traje pegando petardos, y viviendo licenciosamente" (*AUT*). Pegar petardos significa estafar. Por tanto, Gazpacho, nos avisan, será listísimo y algo bellaco.

Canteroso: Dame a Francisca.
Berrueco: Dame a Juliana.
Alcalde: Dejádmelo pensar de aquí a mañana,
porque tengo un cuidado que no como:

Ya sabéis que me hicieron mayordomo
del Sacramento, y no tenemos fiestas,
porque hogaño nos faltan los dineros
para trompetas, danzas, comedieros:
¿qué remedio tendré?

Sí tuvo. Lee la acotación: "Sale Gazpacho muy a lo gracioso, de estudiante, con unas alforjas grandes, donde ha de caber una guitarra pequeña, una cabellera de demonio, un turbante de moro, unas tocas de viuda, un tamborillo y una trompetilla." Pues con todo eso que sacaba de aquellas *alforjas* del título, y de tantas virtudes, Gazpacho pudo representar, él solo, una comedia, y luego hizo que tocaran las trompetillas el Alcalde y los dos Sacristanes, y los instrumentos los había cargado de harina, y al soplar quedaron los tres ciegos, y aprovechando la confusión se escaparon Gazpacho y Juliana. Al poquito, claro, volvieron "de las manos" (o sea, casados), con banda de músicos detrás:

Músicos: Juliana, Gazpachito y Gazpachón
para en uno son.
Ella le quiere mucho
y él le tiene amor,
para en uno son.
Alcalde: ¡Ah, traidores! ¡vive Cristo...!
Juliana: Señor padre, matenós.
Gazpacho: Señor suegro, matenós.
Los dos: Matenós, ¡ay! matenós.
Berrueco: Ea, perdonad, Alcalde,
que yo renuncio desde hoy
la parte que yo tenía.
Canteroso: Ea, pues, con bendición
se hagan aquestas paces,
pues se han juntado los dos
para daros lindos nietos.
Juliana: Sí, sí, por amor de Dios.
Gazpacho: Yo le haré un nietecito,
tan grande como un lechón.
Todos: Perdonaldos, pues, Alcalde.

Alcalde: Digo que les doy perdón
y mi bendición también.
Todos: Haya fiesta y regocijo,
celébrense las bodas hoy.

Notas:

Gazpacho, el estudiante capigorrón, corrige, raptando a Juliana con su teatro improvisado, el juicio errado del *padre*. Éste es *Alcalde*, y sale "de villano a lo gracioso", y no sólo perdona sino que bendice el matrimonio de los enamorados, que aseguran además la prosperidad de su apellido con aquel <<nietecito>>.

XIV. 7. 5. Anón., *Entremés segundo: del Padre engañado*[16]

Guadarrama hace la "figura" de *viejo*, y sale "con una espada en la mano, y maniatado al *Bobo*", su mozo, Lorenzo, porque había pillado al <<muy grandísimo alcahuete>> con un billete amoroso de parte de su hija: <<¡Ah, ladrón!, que tú y mi hija me quitáis a mí la honra.>> Aconsejado por su Vecino, un hombre sensato, Guadarrama echa de su casa al Bobo. Entra a continuación el *Galán*, con el Bobo travestido y tapado, y pide a Guadarrama que deje estar en su casa a aquella mujer un rato, mientras él arregla las sospechas que el marido tiene de ella. Inmediatamente se emborrica el Viejo: <<¿Qué me quieres, amor, qué me quieres?>> Enseguida vuelve el Galán, con <<aquel negocio (…) remediado>>. Y hay cambiazo: Isabelilla, "hija del viejo", sale "atapada con el manto [con] que entró el Bobo", y el viejo "entrega a su hija al Galán". Guadarrama descubre muy tarde la trampa, que con su <<mano caduca>> había dado su hija <<al que ahora la machuca>>. Regresan como suelen el Galán y

[16] Cotarelo (2000: 111 – 115). Sacado de la primera parte de las *Comedias de Lope de Vega*, 1609.

la Niña, ya unidos para el Cielo (la chica ya <<salpimentada>>) y con acompañamiento musical y un "bailador con sonajas":

--Recíbelos con amor,
suegrecito de valor,
recíbelos con amor.

La canción y las cabales advertencias de su vecino quitan punta a Guadarrama: <<Ven acá, hija; ven acá, oveja perdida, recibe mi bendición.>> El entremés acaba en fiesta, y con *slapstick*: el Viejo intentando apalear al Bobo, y tropezando y cayendo ambos cómicamente.

Notas:

Guadarrama, Viejo de entremés, retiene a su hija, y es rijoso además. Y tacaño, que mataba de hambre a su mozo, y le debía el sueldo. Guadarrama no para ahí, que, si atina el Bobo, es cristiano más nuevo de la cuenta. Lorenzo, en efecto, cansaba a su amo con <<apodos>> infinitos, llamándolo <<Abraham de mala mano>>, <<verdugo de Flosanctorum>> y <<Poncio Pilatos>>. A Guadarrama lo engañan con fingimientos, disfraces, travestismos y un enredo muy teatrales, aunque no, como en los demás entremeses que estamos viendo, con teatro.

XIV. 7. 6. Luis Quiñones de Benavente, *Entremés famoso de la Melindrosa*[17]

En ésta pondrá la industria con que empobrecer al Vejete *Marisabidilla*, que hace aquí una mezcla de Graciosa, Celestina y Pícara. Es…

--…trampa con guardainfante,
treta con alma, chanza de portante,
enredo con basquiña,

[17] *Ociosidad entretenida*. Madrid, 1668. *Entremeses varios*, Zaragoza, s. a. En Cotarelo (2000: 797 – 800).

embuste de dos pelos, fondo en niña,
festejo universal de aquesta villa
y, sobre todo, Marisabidilla.
(…)
Fullería gustosa,
mujer y niña como cosa y cosa,
cuentecito de cuentos,
origen de "ésos son otros quinientos".

Son dos los galanes, y dos las niñas que apetecen, las hijas de <<un sastre rico>>, Durango.

Lobato: …estoy hasta el gollete enamorado;
pero no es candelilla del demonio,
que como iglesia pido matrimonio.
(…)
Lo que yo quiero es (…)
su hija y mi mujer doña Garulla.
Es tan celoso el viejo,
que para hablalla me hallo sin consejo,
y si tú no me ayudas
vendré a hacer cabriolas como Judas.
Marisabidilla: Ya están estos secretos declarados;
diga vusted agora sus pecados.
Cenacho: Tiene el viejo otra hija que es perfeta
hasta en el nombre.
Marisabidilla: ¿Y es?
Cenacho: Doña Calceta.
Ante ti apellidamos casamiento;
danos tu ayuda, y acabóse el cuento.
Marisabidilla: Hoy quedarán casados;
¿están así contentos?
Los dos: Y pagados.
Marisabidilla: Las dos tienen un hermanito a quien yo quiero.
(…)
Don Talego…

A Durango le han salido las hijas, <<la una muy holgazana, / la otra muy melindrosa>>, y ambas respondonas.

Hasta dudan de que haya contribuido, para su fabricación, otra cosa que el apellido:

--Soy el bellaco que os hizo.
--Eso es verdad apurada.

Entran en casa del sastre con la excusa de pedirle Marisabidilla, que se hace pasar por condesa de Melindrín, de la isla de la Entretenida (<<parece pulla>>, sospecha, y atina, Durango), <<treinta pares de enaguas, / siete polleras, cien ropas, / mil basquiñas y dos sayas>>. Mientras mide el vejete y discute cortes le truecan su talego por otro vacío, y se le van las hijas tapadas.

Notas:

Durango es *Vejete* burlado de entremés, <<taba con barbas>>, <<don antigualla>>, y tiene por atributo el bastón con que amenaza a sus hijas y a sus ladrones: <<¡Oh, qué palos tan bien dados!>> <<…Si alzo una vara…>>

Aquí falta el final feliz, con la vuelta de las niñas, casadas ya, y el perdón resignado del padre, y el baile último.

XIV. 7. 7. Lope de Vega, *Entremés del robo de Helena*[18]

Puesto que el Doctor Orégano <<no la casa, / por no echar el dinero de su casa>>, y Páez no pasa de pobre, y criado suyo encima, no tiene <<otro remedio (…) / para sacar esta muger>>, una vez que ella ha perdido <<el miedo / de su padre y honor…>>

Páez: …que *fingir que a los años que cumplía*
su hija, hacer quería
una comedia: havémosla buscado,
ensayado, leído y trasladado,

[18] Lope de Vega (1989), *Colección de las obras sueltas, assí en prosa, como en verso…*, Madrid, 1778, Tomo XVIII, 168 – 176.

con esto nos hablamos cada día,
y esta noche ha de ser.
Oviedo: Por vida mía,
que *hallastes lindo enredo*
para hablaros sin miedo,
si vois sois el galán y ella la dama.
Páez: Alegre *el viejo* los vecinos llama,
y del dinero y llaves descuidado,
dará lugar a lo que está tratado,
como vos me ayudéis, quando la saque,
y después que se enoje, o que se aplaque.
Oviedo: ¿Y qué *Comedia* hacéis?
Páez: Pienso que es buena.
Oviedo: ¿Cómo?
Páez: *El robo de Helena.*
Oviedo: A propósito ha sido.
Páez: Más lo será después de sucedido.

Otra vez piensan hurtarle al *Vejete* la hija y la bolsa con teatro, y la comedia que hacen para la burla representa exactamente su pérdida. Podrán Páez y doña Calandria, las *personas* enamoradas del entremés, dentro de la comedia que hacen dentro de él, conversar <<sin miedo>> interpretando a Paris y Helena, delante de las narices del Doctor Orégano.

Hay loa, y empieza luego la comedia. Paris alquilará <<dos machos y una litera>> y Helena se subirá a su coche <<aunque por ver tu traición / se derriengue Menelao, / y se estriña Agamemnón>>.

Páez: ¿Qué soy tuyo, Helena hermosa?
Helena: Tú, Paris, mi chirimía.
¿Y yo?
Páez: Mi gaita gozosa.
(…)
Pues assí pienso de Grecia
sacarte, aunque gritos des,
como en Granada Lucrecia.
Helena: ¿Gritos dices?

Páez: Gritos pues.
Helena: No pienso yo ser tan necia.

"Tocan cajas, y sale Oviedo *de soldado*." Oviedo, <<*gran Capitán*>>, ha metido ya en las naves <<las arquillas / de Helena>>, <<y joya por joya>>. Se embarcaron. Y quedó el escenario (el interior, el que cabía dentro del otro) vacío. Notó el Doctor que tardaban, y un criado lo enteró de que, en efecto, <<Paris se ha llevado a Helena.>>

Dotor: Eso todos lo sabemos.
Criado: Digo que Páez se ha llevado
robada tu hija.
Dotor: ¡O perros!
Criado: No sé si es perro, o si es gato,
quatro de doblones llenos
te lleva del escritorio.
Dotor: Armas, vecinos y deudos:
o mal Paris, vive Christo,
que *el robo de Helena* han hecho
para robarme: armas, armas.

Persiguen como en *El mercader de Venecia* a los fugados. Los cercarán en la posada donde se aloja Oviedo. Ellos siguen con el cuento: <<haz cuenta que estás en Troya>>.

Dotor: Aquí están.
Helena: Perdida soy.
Páez: Yo soy muerto.

No es comedia de honra, con que no habrá espada, sólo cortas protestas, rápida reconciliación y baile:

D. Juan: Sin espada se ha de hacer.
Dotor: Sin espada, afuera perro.
Helena: Padre y señor.
Páez: Padre amado.
Helena: Padre mío.
Páez: Padre nuestro.

Boticario: Passo, señor licenciado.
Dotor: ¿Cómo passo? Hoy los degüello.
Páez: Perdona, Orégano ilustre,
Orégano de los cielos.
Dotor: ¿Cómo perdonar, traydor?
¿A mi hija y mi dinero
llevas a Troya: era yo Griego?
Páez: Griego, no por cierto,
sino mi suegro y mi padre.
Dotor: Ya pienso que me enternezco.
Páez: Pues abrazo, y venga un bayle…

Notas:

Otro *Dottore* urraca que no casa a su hija por no dotarla, y que la pierde, con sus joyas, un momento, y para siempre. La comedia de *El robo de Helena*, el artificio de que se sirven los amigos para escabullirse, les permite además hacerse el amor ante los ojos del padre, en los papeles de *galán* y *dama*. El Doctor Orégano, *Vejete*, Páez, su criado, y doña Calandria, las *personas* principales de este entremés, saben que representan, en todos sus sentidos, a lo ridículo, el trágico *robo de Helena*. Así, al tiempo que remedan el mito original, lo deforman, volviéndolo esperpento.

XIV. 7. 8. Lope de Vega, *Entremés de Daca mi mujer*[19]

Las Personas son "un *Sacristán*", "una *Mujer*" y "su *Padre*". Siete veces le pide el Sacristán, muy impertinente, la niña. Es el ‹‹daca mi mujer›› que titula el entremés. Su hija también lo cansa con sus prisas por casarse. Empieza con el cortejo, los cómicos requiebros del sacristán, el ablandarse la niña:

[19] Lope de Vega (1989), *Colección de las obras sueltas, assí en prosa, como en verso…*, Madrid, 1778, Tomo XVIII, 526 – 529..

Sacristán: Niña de perlas, niña de granates,
ocasionada a muchos disparates;
mendrugo de crystal, vidro penoso,
Circe de marfil, brinquillo cosquilloso,
descubre, desabriga, desembayna,
dame de bofetadas con los ojos,
chinches del corazón, del alma piojos,
no ciegues, no declines, que mi intento
lo indilgo y lo indirijo al casamiento.
Mujer: La postrera razón me ha enternecido,
que haviendo casamiento de por medio,
todas pensamos que es nuestro remedio:
vesme de par en par.
Sacristán: Huevo es tu cara,
yema el cabello, y el color la clara…

En éste es el Sacristán quien niega que la Niña sea verdaderamente hija de su padre, y la Niña quien lo defiende:

Sacristán: ¿quién te hizo,
bolica con helada de granizo?
Mujer: Mi padre.
Sacristán: Es verdad muy apurada.
Mujer: Mi padre digo.
Sacristán: Claro está, taymada,
que tu padre te hizo.

<<*¿Qué quieres en mi saca? ¿qué es tu intento?*>> El Padre recela. El Sacristán <<porfía>> con aquel <<Suegro, dame a mi mujer>>, a pesar de que el <<viejecito>> le amaga con el garrote y lo echa llamándolo <<fruta de peralbillo>>, <<endemoniado>>, <<galeote>>, <<hijo de Lucifer>>, <<fariseo>>, <<hijo de puta>> o <<judío>>. Su hija, por su parte, aprieta, exigiendo, machaconamente, <<casamiento>>. Él le dice, como otros padres a otras *hijas de entremés*, <<raidilla>> y <<relamida>> y desvergonzada. La niña, con un dicho, dice sus cartas:

--Mirad qué guardas ponéis,

porque si yo no me guardo,
Padre, mal me guardaréis.

Después negocian:

--Suegro, dame a mi muger.
--Judío, baja por ella.
--Ya yo subiré por él,
si busted me da licencia.
--A Berzebú te daré:
¿hay tal hombre? ¿hay tal desdicha?
¿tal apetitada sed
de casarse? Niña, o diablo:
aguarda, siquiera un mes.
--Un mes, Padre, ¿qué me ha dicho?
¿quántos siglos tiene un mes,
quántos años, quántos tiempos?
¿No havrán passado ya seis
después que busted lo dixo?
--*Sal quiere este huevo.* ¿Seis?
No ha un quarto de hora, mocita.
--Según esso, tiene un mes
mil y quatrocientos años.
(…)
Luego ha de ser,
que me fino por casarme:
cásame luego.
(…)
…no me niegue busted…
(…)
Mire, Padre, la niñez
es una bordada silla,
que brinda a quantos la ven
a que se sienten en ella.
Tenella en casa, es tener
al sol en tiempo de moscas
un cantarillo de miel:
ya entiendes.
--Más que querría,

espíritu bachiller,
pero también hay garrotes…

Tañen entonces los músicos, se calla y aparta el Padre, bailan y cantan su Hija y el Sacristán, y la danza, con su letra, hace las veces de boda.

Notas:

Aquel "¿qué quieres en mi saca?" descubre la avaricia doble del *padre*, que sospecha que todos los demás hombres intentan robarle a su hija con su dinero. Aquel "sal quiere este huevo" dice el deseo de la hija.

XIV. 8. Miguel de Cervantes: una comedia y una novelita de cautivos

XIV. 8. 1. *Los baños de Argel*

Entre las ocho comedias que Cervantes compiló en 1615, nuevas y nunca representadas (junto con ocho entremeses), está la de *Los baños de Argel*[20].

En los baños de Argel tenían encerrado a don Lope. Una vecina suya, oculta detrás de una celosía, se enamoró de él mirándolo, y le mandaba billetitos de amor y dinero, que sacaba de las arcas de su padre, para su rescate.

[20] Sigo el texto del fácsimil de la primera edición (Madrid, R.A.E., 1984) de Miguel de Cervantes, *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos*, modernizándolo. Doy la jornada, en números romanos, y el número de folio, en recto o en verso.

--¿Sabrías decir, Hazén,
quién mora en aquella casa?
--¿En aquélla?
-- Sí.
-- Muy bien:
un moro de buena masa,
principal y hombre de bien,
y rico en extremo grado,
y sobre todo le ha dado
el cielo una hija tal,
que de belleza el caudal
todo en ella está cifrado.
Muley Maluco apetece
ser su marido.
-- ¿Y el moro
qué dice?
-- Que *la merece*,
no por rey, mas *por el oro*
que en la dote el rey ofrece,
que en esta nación confusa,
que dé el marido se usa
la dote, y no la mujer.
--Y ella ¿está del parecer
del padre?
-- No lo rehúsa.

(I, f. 63r)

Esta mora Zara era cristiana secreta, muy devota de la Virgen. Pagó la libertad de don Lope, y en un papel le escribía: "...y mira tú cómo podrás llevarme a tu tierra, donde te has de casar conmigo; y cuando no quisieres, no se me dará nada, que lela Marién tendrá cuidado de darme marido..." (I, f. 64v) Luego lo citaba, con un guiño barroco, de quien se sabe marioneta, personaje, en <<el jardín / de su padre Agimorato, / do a *nuestra comedia y trato* / se ha de dar felice fin>> (II, f. 72r).

Componían a Zara para su boda con el Muley (III, f. 79r):

-- Su intento
todo el cielo le maldiga.
--¿Pues cásaste con un rey,
y muéstraste desabrida,
y más que es cosa sabida
que es gentilhombre Muley?
Sin duda que estás prendada
en otra parte.
-- No hay prenda
que me halague, ni me ofenda,
porque de amor no sé nada.
--Pues esta noche sabrás
en la escuela de tu esposo,
que es amor dulce y sabroso.
--Amargas nuevas me das.
--Qué melindrosa, señora.
--No es melindre, sino enfado,
que había determinado
no casarme por ahora...

Don Lope estaba a punto de irse, y a Zara la casaban. Las bodas moras empiezan paseando a la novia con músicas y luces hasta el tálamo. En éstas Halima, su criada, velada, ocupaba su sitio en la ceremonia. Los españoles vieron la alegre procesión (III, f. 81r):

Don Lope: ¿Quién es esta novia?
Osorio: Zara clara, la hija de Agimorato.
Don Lope: No es posible.
Vivanco: Su rostro, y el aparato
de la boda lo declara.
(...)
Osorio: Muley Maluco es su esposo,
el que pretende ser rey
de Fez, moro muy famoso,
y en su secta y mala ley
es versado, y muy curioso.
Sabe la lengua turquesca,

la española, y la tudesca,
italiana, y francesa,
duerme en alto, come en mesa,
sentado a la cristianesca...

Zara le salió entonces a don Lope. "Yo no soy ésa", le dijo, y él, más tranquilo, le dio su palabra de cristiano, caballero y español, que volvería dentro de ocho días (III, f. 82r). Pero su padre la forzaba a casarse con Muley Maluco. Ella tiene una rabieta, intenta deshacer la boda. Agimorato la obliga aún, y su llanto lo enoja (III, f. 82r). Y así, ya estaba Halima en el tálamo, tapada, esperando con mucho miedo a Muley, el novio, cuando éste mandó un correo urgente. Ordenaba que cesase la fiesta, pues él se iba <<a cobrar su reino de Marruecos>>, y que Zara se quedase <<en casa de su padre, / entera, y sin tocar, que deste modo / quedará más segura…>> (III, 82v) Agimorato se llevó a su hija consigo, a su alquería, a veranear, mientras aguardaban el regreso majestuoso de Muley. Allí se la quitó don Lope. Y Zara se llamaría María en adelante (III).

Notas

Agimorato se horrorizaría si supiese que su hija Zara tiene dos novios, don Lope y Jesús, tan contrarios a él, a su patria y a su fe. Agimorato, encima de musulmán, es de los padres avariciosos, que venden a sus hijas al mejor postor. Yéndosele, Zara lo deja sin las dos cosas que más quería, su hija y las arras que le iban a dar por ella. Sin contar los tres mil escudos que le quitó para rescatar a su amigo.

Dentro de la comedia de Cervantes, de cautivos, éstos montan otra <<comedia cautiva>> (III, f. 77r.). Además Zara, en su jardín, dice, por don Lope, que le ha picado una <<araña (…) de España>>. Araña "por traslación se llama la persona que codicia y recoge con solicitud por no buenos modos lo ajeno" (*AUT*). Y Zara ya está urdiendo su *robo*. Don Lope se admira: <<¿Hase visto *industria* tal? / ¿Hay tan *discreta maraña*?>> (II,

72v) Con esto y lo otro Zara se convierte en *dama tramoyera*, y logrará, con su ingenio, escapar con el español.

La comedia se mofa de los judíos. "*Entra un Judío*." <<No es aqueste judío?>> <<Su copete lo muestra, / sus infames chinelas, / su rostro de mezquino y de pobrete>>, y los cabellos, que <<trae sobre la frente>> (II, f. 69v). Es <<gente afeminada, / infame, para poco>> (II, f. 70r). Se burlan varias veces de sus sábados, y hay un Sacristán (que hace al bufón) que les roba, tanto que uno de los judíos protesta: <<Este español, señor, es la ruina / de nuestra Judería, no hay en ella / cosa alguna segura de sus viñas>> (III, f. 80r). Tanto los aguijaba que, para asegurar <<sus niños, / sus trastos, y cazuelas>> lo rescataron (III, f. 83r).

Don Lope cierra la comedia afirmando que <<este trato>> no <<se sacó>> <<de la imaginación>>, sino que fue fraguado por <<la verdad, / bien lejos de la ficción>>. <<Dura en Argel este cuento / de amor, y dulce memoria, / (…) Y aún hoy se hallarán en él / la ventana, y el jardín>> (III, f. 85v). Cervantes debió de oírla allí, durante su cautiverio, y volvió a relatarla, continuándola, en el *Quijote*.

XIV. 8. 2. Zoraida, hija del moro alcaide[21]

> Ésta es novela de cautivos. Él, "de las Montañas de León" (I, 39); ella, Lela Zoraida... <<¡No, no Zoraida: María, María!...¡Sí, sí, María; Zoraida *macange*!' que quiere decir *no*>> (I, 37: 748).

El leonés estaba en los baños de Argel, prisionero del inhospitalario Azán Agá, que "cada día ahorcaba al suyo, empalaba a éste, desorejaba aquél…" (I, 40: 783)

> --…encima del patio de nuestra prisión caían las ventanas de la casa de un moro rico y principal (...) llamado Agi Morato, alcaide que había sido de la Pata, que es oficio entre ellos de mucha calidad (…) y vi que por aquellas cerradas ventanillas que he dicho

[21] *Don Quijote de la Mancha*, I, caps. 37 – 42.

> parecía una caña, y al remate della puesto un lienzo atado. (I, 40: 784 - 785)

Dentro había "diez cianíis", y la caña generosa se la alcanzaba "una muy blanca mano" (I, 40: 785). A la segunda venía, junto con "cuarenta escudos de oro españoles (…) un papel escrito en arábigo" (I, 40: 787). Traducido, decía:

> "…Yo soy muy hermosa y muchacha, y tengo muchos dineros (...) Mira tú si puedes hacer cómo nos vamos, y serás allá mi marido, si quisieres; y si no quisieres, no se me dará nada, que Lela Marién me dará con quien me case (...) quisiera que no te descubrieras a nadie, porque *si mi padre lo sabe me echará luego en un pozo, y me cubrirá de piedras*..." (I, 40: 789)

En otra carta le decía "que el primer jumá, que es el viernes, se iba al jardín de su padre", y lo citaba allí (I, 40: 795). Así pues, "con ocasión de coger algunas yerbas (…) para hacer ensalada", el español entró en el jardín. Salió en eso Zoraida "y como las moras en ninguna manera hacen melindre de mostrarse a los cristianos, ni tampoco se esquivan (...) no se le dio nada de venir adonde su padre conmigo estaba; antes, luego cuando su padre vio que venía, y de espacio, la llamó y mandó que llegase" (I, 41: 799 – 800). Coquetearon, disimulados, delante de su padre, y él la avisó con ciertos guiños. Agi Morato los dejó, y se fue a dormir. Zoraida, entonces, volvió a su casa, y cargó "con un cofrecillo lleno de escudos de oro, tantos, que apenas lo podía sustentar" (I, 41: 808). Sorprendió a los bandidos Agi Morato, y hubieron de llevárselo, pese a las protestas de su hija.

> --...bajaron con Agi Morato, trayéndole atadas las manos y puesto un pañizuelo en la boca, que no le dejaba hablar palabra, amenazándole (...) Cuando su hija le vio se cubrió los ojos por no verle, y su padre quedó espantado, ignorando cuán de su voluntad se había puesto en nuestras manos (...) en la barca (...) se le quitó al padre de Zoraida la atadura de las manos y el paño de la boca (...) Él, como vio allí a su hija, comenzó a suspirar ternísimamente, y más cuando vio

> que yo estrechamente la tenía abrazada, y que ella sin defender, quejarse ni esquivarse, se estaba queda. (I, 41: 809 – 810)

Quedan en soltar al viejo cuando se hallen lejos de las costas de los moros, y más seguros, en "la primera tierra de cristianos" (I, 41: 811). El alcaide se da cuenta de lo de su hija, que huía de él, y le robaba, y es o va para cristiana...

> "—¿Y qué bien es el que te has hecho, hija?". "—Eso", respondió ella, "pregúntaselo tú a Lela Marién, que ella te lo sabrá decir mejor que yo". Apenas hubo oído esto el moro, cuando con una increíble presteza se arrojó de cabeza en la mar, donde sin ninguna duda se ahogara, si el vestido largo y embarazoso que traía no le entretuviera un poco sobre el agua. Dio voces Zoraida que le sacasen, y así, acudimos luego todos, y asiéndole de la almalafa le sacamos medio ahogado y sin sentido; de que recibió tanta pena Zoraida, que, como si fuera ya muerto (...) En una cala que se hace al lado de un pequeño promontorio o cabo (...) de la Cava Rumía (…) llegando a desembarcar al padre de Zoraida, que ya estaba en todo su acuerdo, dijo: "--¿Por qué pensáis, cristianos, que esta mala hembra huelga de que me deis libertad? ¿Pensáis que es por piedad que de mí tiene? No, por cierto, sino que lo hace por el estorbo que le dará mi presencia cuando quiera poner en ejecución sus malos deseos; ni penséis que la ha movido a mudar religión entender ella que la vuestra a la nuestra le aventaja, sino el saber que en vuestra tierra se usa la deshonestidad más libremente que en la nuestra". Y volviéndose a Zoraida, teniéndole yo y otro cristiano de entrambos brazos asido porque algún desatino no hiciese, le dijo: "--¡Oh infame moza y mal aconsejada muchacha! ¿Adónde vas, ciega y desatinada, en poder destos perros, naturales enemigos nuestros? ¡Maldita sea la hora en que yo te engendré, y malditos sean los regalos y deleites en que te he criado!". Pero viendo yo que llevaba término de no acabar tan presto, di priesa a ponelle en tierra, y desde allí a voces prosiguió en sus maldiciones y lamentos, rogando a Mahoma rogase a

> Alá que nos destruyese, confundiese y acabase; y cuando por habernos hecho a la vela no podimos oír sus palabras, vimos sus obras, que eran arrancarse las barbas, mesarse los cabellos y arrastrarse por el suelo; mas una vez forzó la voz de tal manera, que podimos entender que decía: "--¡Vuelve, amada hija, vuelve a tierra, que todo te lo perdono; entrega a esos hombres ese dinero, que ya es suyo, y vuelve a consolar a este triste padre tuyo, que en esta desierta arena dejará la vida, si tú le dejas!" Todo lo cual escuchaba Zoraida, y todo lo sentía y lloraba, y no supo decirle ni respondelle palabra, sino: "—Plega a Alá, padre mío, que Lela Marién (...) te consuele..." (I, 41: 814 - 816)

Notas

Zoraida se sale de todo su *natural*. Cambia su nombre por el de María, y al barbado Mahoma por la Virgen. Traiciona a su nación. Se desmanda, sobre todo, de su padre, musulmán y alcaide, facilitando la libertad de su prisionero cristiano. Entre Agi Morato y Zoraida, de todas formas, las cosas no son blancas o negras. Zoraida engaña a su padre y, aunque intercede por él, se resigna cuando los nazarenos no ven más remedio que embarcarlo con ellos a la fuerza. Después, viéndolo maniatado y amordazado, baja los ojos, avergonzada. Suelta lágrima con él un momento, y por él cuando se tira por la borda. Finalmente, oyendo sus voces tristísimas, lo encomienda a Lela Marién. En cuanto a Agi Morato, su felicidad primera (cuando se pensaba amado por su niña mimada) se troca en lástima al creer que van los dos cautivos ("…desde aquí os ofrezco todo aquello que quisiéredes por mí y por *esa desdichada hija mía*, o si no, por ella sola, que *es la mayor y la mejor parte de mi alma*": I, 41: 812 - 813), y en rabia una vez que descubre su trampa, y en amoroso, horrorizado perdón al saberse a punto de perderla para siempre.

El “estraño suceso” (I, 42: 826) lo oyó don Quijote con los demás, pero aparentemente con escaso interés. No corta, como otras veces, el hilo del cuento, ni hace ningún comentario.

XIV. 9. William Shakespeare, *El mercader de Venecia*

XIV. 9. 1. Porcia

Porcia tuvo por padre un millonario excéntrico que quiso entender aún en lo que tocara el corazón y las entrepiernas de la niña. Aún, o sea, después de muerto. Este ricohombre, <<virtuoso>> y santo (I, II, 27), arregló en la capilla de su alquería de Belmonte, otra isla mágica, como la de *La Tempestad*, frontera de Venecia, tres cofres, el uno de oro, el uno de plata, el uno de plomo. Uno encerraba el retrato de Porcia. Dejó puesto en testamento que su hija se casaría con el primero que acertase con su pintura. Si fallabas, te obligabas a la continencia, ya no olerías hembra, ibas a llevar la vida del capón, pero sin su resignada tranquilidad, pues serías todavía cojonudo. Porcia se querellaba con el fantasma de su padre. ¡Tenía tan amparadas sus bodas! Mandaba en ellas un juego, y no su gusto. Ni podría escoger ni rechazar marido. Con la noticia de su cara bonita y de su enorme legado muchos se arrimaban a Porcia en <<secreta peregrinación>> (I, I, 120). Ella se entretenía repasando los dudosos talentos de sus novios con Nerissa, su dama compañera. Pocos se atrevían. La última voluntad de su padre (su capricho de moribundo) la mejoraba por ahora, alejando a esos idiotas, aunque la empeoraba para luego. Se veía vieja como la Sibila y tan entera (fantaseando que la rompían) como Diana. Ella, si pudiera, elegiría a aquel veneciano que la visitó en vida de su papá, <<estudiante y soldado>> (I, II, 109), llamado Bassiano. Aunque ella no estaba para preferir, sino para conformarse con el hombre que juntase osadía e ingenio suficientes (I, II). Fallaron dos guapos, un sultán de Marruecos y un principico maño.

Le tocaba a Bassiano. Bassiano se presentó ante su buen amigo Antonio, el *Mercader de Venecia* que titula la comedia, sin una perra, y muy endeudado.

--Pero conozco un remedio para mi pobreza, si pudiera disimularla con un nuevo préstamo. Ha quedado en Belmonte, triste y muy bien heredada, una tal Porcia, de muchísimas gracias además. <<Sus rizos soleados / le cuelgan de las sienes como un vellocino de oro, / con lo cual parece su sede de Belmonte las playas de la Cólquide, / adonde aportan, persiguiéndola, numerosos Jasones>> (I, I, 169 – 172). Ella me hace ojitos, pero yo no podré avanzar el asunto con esta capa remendada y las suelas de los borceguíes tan comidas. Necesito un traje de luces, y acompañarme de bastante tren, ir seguido y precedido de criados, y pasear su canal en la góndola de más faroles, la más cantarina. Con tres mil ducados me apañaría.

Antonio se los pedirá, a su vez, a Shylock. Sale Shylock *usurero*, negociando el préstamo, a pagar antes de tres meses. Va a calcular los intereses, y recuerda las afrentas sufridas por él y por su gente. Los cristianos envidiaban la antigüedad de su religión y la cómoda seguridad de su negocio. Y justo aquel Antonio odiaba generalmente a toda su raza, y muchas veces le había escupido en la gabardina, había vaciado las narices sobre sus barbas, lo había pateado, tratándolo de perro y ladrón. Todo lo soportó <<encogiéndose pacientemente de hombros>> (I, III, 104), hasta hoy. Si Antonio no cumplía Shylock le sacaría <<una libra>> de sus <<blancas carnes>> de la parte del cuerpo que le apeteciese (I, III, 147). Valdría aquella <<alegre obligación>> (I, III, 169). Antonio firmó, pues contaba con que regresase a tiempo cualquiera de sus naves, que andaban engordando en los mares de Trípoli, las Indias, Méjico, Inglaterra… (I, III, 15 – 19)

Antonio dejó entonces a Bassiano el dinero, y así pudo éste aparentar holguras que le faltaban y hacerle la corte a la rica doncella. Bassiano aportó en Belmonte, abrió el cofre de plomo y acertó, porque su amor era verdadero, con Porcia, que estaba encerrada en él (III, II, 40), logrando la bendición póstuma del padre de la novia.

Pasarán otras cosas. Las naves de Antonio fallan, y Shylock habría cavado en su pecho, para devorar su corazón, si Porcia, de juez, espulgando una cláusula del contrato, y el Derecho de la *Signoria*, no lo hubiera salvado, despojando de todas sus fortunas al judío.

El de Porcia es el padre prudente y sabio, como algunos de Alarcón, que se ocupa de la honesta comodidad de su hija desde el más allá, ordenando otro *examen de maridos* antes de darla. Porcia es la hija buena, que sujeta su deseo al mandamiento de su padre, una <<lotería>> (I, II, 28) maquinada en su agonía, y será *perfecta casada*, que entrega a su marido <<su gentil espíritu / para que lo dirija / en calidad de señor, gobernador y rey suyo. / Yo, con lo mío, a vos, y a lo vuestro / me he convertido.>> Todo lo que era (<<señor / de esta linda mansión, amo[22] de mis criados, / reina de mi persona>>) se lo rendía con un anillo (III, II, 163 – 171).

La suerte de Porcia forma el asunto principal de la obra: la empieza y la termina. Se mezcla con ella la novelita gótica de la libra de carne. Lo del *robo* de Jessica (y a esto voy) es una historia secundaria, su estupendo contrapunto.

[22] "Señor", "amo". Con el matrimonio Jessica renuncia también a su aspecto masculino, poderoso.

XIV. 9. 2. *Robo* de Jessica

Shylock es un perdedor, y (ahí está el chiste, ya que es avaro y tiene despacho de usura) perdulario, y la sangría de su oficina (pues no es otra cosa su casa) empieza por su criado, Lanzarote Gobbo. Éste es *bobo* de entremés, *clown*, y huye de <<este judío, mi amo>> (II, II, 1 – 2), pues <<es una especie de diablo>> (II, II, 23), su <<encarnación misma>> (II, II, 26), y con su tacañería lo mata de hambre, y lo tiene ya en los huesos (II, II, 101 – 103).

Jessica, la hija de Satanás, también echará a faltar al bufón: <<Siento que quieras dejar a mi padre así, / *nuestra casa es el infierno*, y tú (alegre diablillo), / rebajabas algo su *tedio*…>> (II, III, 1 – 3) Le faltaba el aire, y la luz, y músicas, a Jessica en su casa, y la aborrecía. Le parecía, es verdad, <<pecado abominable (…) / avergonzarme de ser la hija de mi padre>>. <<Pero aunque soy hija de su sangre / no lo soy de sus maneras…>> (II, III, 16 – 19) Así, *dama donaire*, o *hija de entremés*, procuraba arrancarse de su naturaleza, quitarse a su destino. Enamorada de Lorenzo, si el joven cumplía sus promesas renegaría de lo suyo, se tornaría cristiana y se daría a él como esposa. Usaría a Lanzarote de alcahuete, y otra industria. Esa noche, a las seis, cuando pasasen su amigo con otros de su cuadrilla en jocosa procesión de máscaras, ella, travestida en paje, llevaría el hacha de la mojiganga (II, IV, 22 – 23; 28 – 39).

<<¡Qué, Jessica! (…) / (…) ¡qué, Jessica! / (…) / ¡Oye, Jessica, digo!>> (II, V, 3 – 6) Como otros *vejetes* de entremés (<<¡Rufinica, Rufina, Rufinilla!>>, repetía uno en el *de las Carnestolendas*) Shylock llama a su hija con ansia. Como otras *hijas* de entremés, ella, que está harta de aquel <<rufinear>>, contesta como una niña obediente, con disimulación: <<Padre, ¿qué manda?>>, decía Brianda a Sabanilla en el *famoso del Paloteado*, y Jessica dice aquí: <<¿Llama? ¿Qué quiere?>> O, traducido más a la letra, <<¿Cuál es su voluntad? ["*will*"]>> (II, V, 10) Haría Jessica, entonces, lo que su padre quisiera, dice, dice, dice: palabras, palabras, palabras.

Habían invitado a cenar a Shylock y él iría, por ahorrar un plato y que enflaqueciese la despensa de su anfitrión, aquel ‹‹cristiano pródigo›› (II, V, 15) (doble falta). Sin embargo, el mezquino temía dejar la casa, con su hija dentro, desguardadas:

-- …Jessica,
ahí están mis llaves… (…)
(…)
… Jessica, nena,
vigila mi casa…Me cuesta irme,
algo malo se está cociendo que romperá mi descanso,
lo sé, que esta noche *he soñado con talegos*.

(II, V, 11 – 18)

Shylock, creo, reconoce el cuento, se reconoce dentro de él. De ahí que todavía aumentaran sus aprensiones cuando Lanzarote le dijo que pasearían máscaras.

--¿Qué? ¿Máscaras hay? Atiéndeme, Jessica,
atranca mis puertas, y cuando oigas los tambores
y el vil graznar del pífano de cuello torcido
no te encarames hasta los antepechos,
ni asomes la cabeza a la calle pública
para mirar embobada a esos idiotas cristianos de rostros barnizados:
no, cierra los oídos de mi casa, quiero decir, mis ventanas,
no dejes que el sonido de la frívola torpeza entre
en *mi sobria casa*.

(II, V, 28 – 36)

Shylock, rígido, recela de las *máscaras* venecianas, pues se sabe dentro de un género en el cual, si penetran su ‹‹sobria casa›› (II, V, 36), la minarán hasta derrumbarla. Por eso todavía insistió, antes de salir:

-- …Bien, Jessica, éntrate,

(quizás vuelva de inmediato)
haz lo que te ordeno y cierra las puertas a tus espaldas,
que a las que tu vida guardan, llave, cerrojo y aldaba…

(II, V, 50 – 53)

Todo lo contrario cavilaba Jessica. Dejaría, disimulándose en un momo, aquella casa <<tediosa>> y <<sobria>> donde su padre la tenía encerrada. <<Adiós>>, dijo, y enseguida, aparte: <<…y, si nada se cruza con mi fortuna, / *yo he perdido un padre, vuarced una hija*.>> (II, V, 55 – 56).

Cercaron los tunos la botica de Shylock con guitarras y tamborillos y se llevaron a Jessica. La capa principal de aquella estudiantina la gastaba Lorenzo. Jessica iba corrida, masticando sus diversas travesuras: el <<cofre>> (<<casket>> [II, VI, 33]) con que bajaba a la calle (pero aún volverá a entrar en su casa <<a dorarme / con algunos ducados más>> [II, V, 49 – 50]), su <<intercambio>> (II, VI, 35), y verse <<así transformada en chico>> (II, VI, 39): se sabía, en fin, <<demasiado, demasiado ligera>> (II, VI, 42), y agradecía el manto nocturno que la tapaba.

Shylock, cuando regresó a su casa, y la vio vaciada, bufó. Uno, testigo socarrón de su <<pasión>>, la contó así:

--Jamás había oído una pasión tan confundida,
tan extraña y escandalosa, tan variable,
como la del perro judío clamando por las calles,
"¡Mi hija! ¡Ay, mis ducados! ¡Ay, mi hija!
¡Fugada con un cristiano! ¡Ay, mis ducados cristianos!
¡Ah, Justicia, aquí, la Ley! ¡Mis ducados, y mi hija!
¡Un saco atado, dos sacos atados de ducados,
de ducados dobles, me ha robado mi hija!
¡Y joyas, dos piedras, dos piedras ricas y preciosas
me ha robado mi hija! ¡Justicia! ¡Encontrad a la chica,
que ella tiene las piedras, y los ducados!"

(II, VIII, 12 – 22)

Quiso antes del placentero secuestro dotarse Jessica por su cuenta, y llenó dos talegos con lo que su padre ahuchaba. Shylock lloraba con el mismo desconsuelo la huida de su niña y el hurto de su dinero. El saco, o la bolsa, es "metáfora formal (los testículos, dentro del escroto, semejan una bolsa) y funcional (los testículos contienen el semen como la bolsa contiene la mercancía)" (Cela, 1988: 160). Las <<dos piedras ricas y preciosas>> son también símbolo fácil de sus mellizos y, junto con las monedas venecianas, de todo lo que tenía, de lo que *vale*. Desde ahora Shylock es *figura ridícula*, *mamarracho*: <<Ah, sí, todos los muchachos de Venecia lo siguen, / gritando, "sus piedras, su hija, y sus ducados">> (II, VIII, 23 – 24).

Solanio y Salerio, el Coro de mercaderes vocero del Rialto, se reirán de la desgracia nueva de Shylock en sus (¿enormes?) narices (III, I, 22 – 28):

Shylock: Vosotros estabais muy al corriente de la fuga de mi hija.
Salerio: Eso es cierto. Yo (por mi parte) conocía al sastre que le hizo las alas con las que voló.
Solanio: Y Shylock (por su parte) sabía que la pájara ya polleaba, y es condición natural de todas dejar el corral.

<<¡Así tuviera yo a mi hija muerta a mis pies, con las joyas en la oreja! ¡Que detuviesen un momento su carroza fúnebre para que pudiese recoger yo de la caja las monedas que me quitó!>> (III, I, 80 – 82) ¡Irles detrás a los fugados, encima, le estaba costando un ojo de la cara! Era <<pérdida sobre pérdida>> (III, I, 84). No encontraba <<satisfacción>> ni <<venganza>>. Toda la mala suerte era suya, todos los suspiros los soltaba él, todas las lágrimas las derramaba él (III, I, 86 – 88). Supo que su hija, en Génova, se había gastado ochenta ducados <<en una sentada>> (III, I, 101), y que había pagado un simio con una sortija, la fabulosa de turquesa, que él no habría vendido <<por una selva de monos>> (III, I, 108 – 112).

Tuvo Shylock luego otras nuevas de su hija, aunque no la encontraban. Acordándose de un diamante carísimo que se había llevado (se amontonaban sus dolores) sólo alcanzaba a suspirar, <<*Why there, there, there, there!*>> (III, I, 76) Ahí, ahí, ahí, ahí le penaba. Balbucean así los personajes de Shakespeare más apretados por la tristeza, o el espanto. Lear entra con Cordelia en brazos, muerta, y boqueando dice: <<¡Aullad, aullad, aullad, aullad! (…) ¡No, no, no queda vida! (…) Oh, oh, oh, oh. / ¿Veis esto? ¡Miradla: mirad, sus labios, / mirad ahí, mirad ahí!>> (V, III, 255 ss.) Cuando Otelo empieza a sospechar que sus celos, que han matado a Desdémona, eran infundados, se derrumba sobre el lecho exclamando <<Oh! Oh! Oh!>> (V, II, 195) Cuando ya se ha enterado, mirándola, dice, <<Fría, fría, mi chica…>> (V, II, 273), y <<¡Oh, Desdémona! Muerta, Desdémona. ¡Muerta! ¡Oh, Oh!>> (V, II, 279) Es la ecolalia del desgraciado.

XIV. 9. 3. Suertes muy diversas de Jessica y Shylock

Porcia puso a Lorenzo y Jessica, cristiana nueva, de caseros de su alquería de Belmonte (III, IV, 24 – 26; 37 - 39). Y todavía, en hábito de juez, sería hada madrina de los novensanos, y haría que prosperasen, obligando a Shylock a que, si quería salvar el pellejo, aumentase el ajuar de su hija con la mitad de su hacienda, y firmase que a su muerte heredaría el resto (IV, I, 376 – 386). Tendría, encima, que volverse cristiano (IV, I, 383). <<¿Te conformas, judío? ¿Qué dices?>> <<Estoy conforme>> (IV, I, 389 – 390). Shylock se conformaba: todo lo rendía, se reducía, se sujetaba (*AUT*), pero con muchos retortijones, enfermando: <<Os lo ruego, dadme licencia para irme de aquí, / que no estoy bien…>> (IV, I, 391 – 392) Gana Jessica amor, libertad, su dote. Shylock pierde: fue tacaño con sus oros como con su hija, y paga sus usuras quedando empobrecido y huérfano, y extrañado de su nación, barrio y sinagoga.

XIV. 9. 4. Shylock y Brabancio, Jessica y Desdémona

Yago, alférez y secretario de Otelo, conoció las nupcias furtivas de su señor y de Desdémona. Y Yago alcahueteaba, muy bien pagado, para Roderigo, otro que andaba emperrado con la niña. Encima Yago odiaba al moro porque lo había atrasado, adelantando a Casio, un "aritmético" de la guerra, para teniente, y porque se olía que lo había encornudado con Emilia, su mujer. Ahora le venía ocasión de vengarse:

Yago: ¡Llamad a su padre,
despertadlo, idle detrás, emponzoñad su dicha,
proclamad lo suyo por las calles, incendiad la sangre de sus parientes,
y, aunque viva en un clima templado,
mosqueadlo! Y, si conserva aún la alegría,
estropeádsela dándole detalles,
hasta que pierda algo de color.
Roderigo: Ésta es la casa de su padre. Lo llamaré a voces.
(…)
¡Eh, hola! ¡Brabancio, Signior Brabancio, hola!
Yago: ¡Deprisa, Brabancio, despertad! *¡Al ladrón, al ladrón, al ladrón!*
¡Mirad vuestra casa, vuestra hija y vuestras bolsas!
¡Al ladrón, al ladrón!

(I, I, 66 – 80)

Se asomó el padre de Desdémona, y quiso conocer <<la causa de esta terrible citación>> (I, I, 81).

Roderigo: Signior, ¿tenéis a toda vuestra familia dentro?
Yago: ¿Están cerradas las puertas?
Brabancio: ¿Por qué? ¿A qué vienen esas preguntas?
Yago: ¡Por las llagas de Cristo, señor, os han robado! ¡Y poneos el camisón, qué vergüenza!

Se os romperá el corazón, que habéis perdido la mitad de vuestra alma.

¡Ahora, ahora, en este mismo momento, un viejo morueco negro

está montando a vuestra blanca chotilla! ¡Levantaos, levantaos,

despertad a los roncadores ciudadanos a campanadas,

si no queréis que el diablo os haga abuelo!

¡Levantaos, digo!

(I, I, 83 – 91)

Brabancio, harto de aquel *capitano* que lo cansaba con su hija, no hacía caso aún. Yago lo despreció:

Yago: ¡Por las llagas de Cristo, señor! ¿Acaso sois de ésos que no servirían a Dios si se lo mandase el demonio? ¡Venimos a haceros un favor y, como nos tenéis por rufianes, toleraréis que cubra a vuestra hija un caballo berberisco: pues os relincharán vuestros nietos, tendréis corceles culinegros por primos, y árabes zaínos por sobrinos!

Brabancio: ¿Y tú quién eres, bellaco?

Yago: Yo soy uno, señor, que viene a deciros que vuestra hija y el Moro están ahora representando a la bestia de dos espaldas.

Brabancio: ¡Sois un villano!

Yago: ¡Y vos...*senador*!

(I, I, 107 – 116)

"Senador", llama Yago a Brabancio, mordaz, recordando la figura del *senex* de la comedia romana, nuestro *vejete*. Lo enteraron luego de que un gondolero, alquilado, transportaba a su Jessica hacia <<las groseras garras del lascivo Moro>> (I, I, 122 – 123). Bribancio cayó finalmente en su repentino infortunio:

Brabancio: ¡Encended una yesca!

Dadme una lámpara, llamad a toda mi gente.
Este accidente no es muy distinto de un sueño que he tenido,
y su crédito ya me está oprimiendo.
¡Luz, digo, luz!

(I, I, 138 – 142)

<<¿Quién querrá ser padre?>> Brabancio, en camisón, se quejaba. <<¡Ay, me engaña / más allá de todo pensamiento!>> (I, I, 162 – 164) Se arrepentía de no haber dado a Desdémona a Roderigo, imbécil, pero de su raza (I, I, 173). Y exigió que el Duque mirase en su <<causa>> (I, II, 95), el robo y corrupción, con hechizos, de su hija (I, III, 61 - 65). Pero Desdémona, casada ya, expuso su <<dividida obligación>> (I, III, 181) y prefirió seguir a su marido.

También soñó Shylock <<con talegos>>, y no quería irse, oliscando su inmediata descomposición, y la de su casa (II, V, 16 – 18). También Shylock sacó al Duque de la cama con el cartel de sus agravios, y en el puerto supieron <<que en una góndola habían sido vistos, juntos, / Lorenzo y su amorosa Jessica>> (II, VIII, 8 – 9). En el juicio final (con iniciales minúsculas, que es comedia), a punto de hacer que pagase Antonio todas sus ofensas, arrancándole el corazón, se acordó de su hija, aparte: <<Tengo una hija… / Ojalá cualquiera de la especie de Barrabás / hubiera sido su marido, en lugar de un cristiano>> (IV, I, 291 – 293).

Shylock parece el reflejo esperpéntico de Brabancio, su imagen en negativo. Jessica es Desdémona del revés. Ella vive una comedia, que termina en alegrías, y su matrimonio con un cristiano la redime, mientras que Desdémona, escapándose con Otelo, se hacía mora, y tendrá un final trágico. Por otro lado, las traiciones de Jessica y Desdémona van, no solamente contra la casa de su padre, sino contra la Casa de su otro Padre. Y, en fin, aquel <<¡Mirad vuestra casa, vuestra hija y vuestras bolsas!>> con que Yago intenta fatigar a Brabancio es el eco de la frase que Shylock repite con pesadez grotesca.

XIV. 9. 5. Juicios de Jessica

Lanzarote Gobbo, el *bufón*, lloró, cuando dejaba a su amo Shylock, la mala pata de Jessica, <<pagana bellísima, dulcísima judía>> (II, III, 10 – 11). Él creía que los hijos heredan los pecados de su padre, y que, por tanto, sólo <<una especie de esperanza bastarda>> podría ahorrarle infiernos, a saber, que su madre la hubiera concebido fuera de su religión (III, V, 1 – 16). <<Mi marido me salvará…¡él me ha vuelto cristiana!>> (III, V, 17 – 18) Pero la opinión de Lanzarote, un amoral de los que <<por una palabra artificiosa / desafían la materia>> (III, V, 63 – 63), tiene poco peso. Importa más, vale más, la de su padre: <<Ella está, por eso, condenada.>> (III, I, 29). Por eso, por volar de su jaula, y sobre todo por esto: <<¡*Mi propia carne, y mi sangre*, rebelarse!>> (III, I, 31)

Jessica es "la Bella Pagana, la hija del Siniestro Oriental" de un cuento de hadas, y tiene el deber (la obliga el género que la cuenta, y la moral) de fugarse con su raptor (pero el secuestro es suavísimo) cristiano, y de despojar además a su padre de su tesoro.[23] O bien es "pérfida y desleal, una mala hija, una ladrona; frívola, avariciosa, con la conciencia de una gata"[24], "una adolescente típica" que rompe a su padre con su "vandalismo psíquico" (Dreher, 1986: 102 - 103).

La primera escena del acto quinto es para Jessica y Lorenzo. Tiene lugar en Belmonte, en un bosquecillo. <<En una noche así…>>, dicen, y la comparan con otras que vieron a Troilo suspirando desde su atalaya troyana por Crésida, cautiva amorosa en las tiendas de los griegos, a Tisbe faltando a su cita con Píramo, por miedo de un león, a Dido agitando una rama de sauce, asomada a un precipicio, pidiendo a su príncipe que volviera, a Medea recogiendo hierbas que renovarían al viejo

[23] Martin Holmes, *Shakespeare's Public*, Londres, Murray, 1960, p. 65. En Dreher (1986: 102).
[24] Sir Arthur Quiller-Couch, <<Introduction>>, William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, ed. Sir Arthur Quiller-Couch y John Dover Wilson, Cambridge, Cambridge University Press, 1953, p. xx. En Dreher (1986: 102).

Esón, el padre de su novio (V, I, 1 – 14). Crésida hizo novillo a Troilo, Píramo y Tisbe terminaron muertos a la sombra de una morera blanca, Eneas usó y abandonó después a la reina de Cartago, Jasón prefirió a otra, más principal, y dejó a la tía de las hechiceras: los ejemplos que ponen son todos infelices.

Lorenzo: En una noche así,
se hurtó Jessica del rico judío,
y despilfarrando amor huyó de Venecia
hasta llegar a Belmonte.
Jessica: En una noche así
juró Lorenzo que la quería bien,
robándole el alma con numerosos votos de fe,
ninguno verdadero.
Lorenzo: En una noche así
la hermosa Jessica (la muy bruja)
difamó a su amor, y él la perdonó.

(V, I, 14 – 22)

Coquetean alegremente los recién casados, cosquilleándose con reproches poco sentidos, de mentirijillas. Pero han ido, tal vez, demasiado lejos. Lorenzo intenta terminar la broma, y afirma que valdrá tanto él como marido como Porcia, su maravillosa señora, como esposa. <<Bueno, pero pide también antes mi opinión al respecto.>> <<Lo haré, enseguida…>> Y continúan aún con su divertido chicoleo.

Hermann Ulrici[25] contrastó la sumisión de Porcia, que rinde voluntad e inclinaciones a "un extraño capricho de su difunto padre", con "la violación de todo respeto a la ley y a la costumbre" que supone la demasiada libertad con que Jessica elige su futuro. Mucho después Sigurd Burkhardt[26] abundó en

[25] *Shakespeare's Drmatic Art and his Relation to Calderon and Goethe*, 1839, trad. al ingles en 1846. En Wilders (1969: 30 – 33).
[26] <<*The Merchant of Venice*: The Gentle Bond>>, en el *Journal of English Literary History*, XXIX, septiembre, 1962, 239. En Wilders (1969: 217 – 219).

ello. Es amor, el de Jessica y Lorenzo, "de forajidos". No lo han sometido a ninguna prueba. <<Here, catch this *casket*…>> <<Aquí, coge este cofre…>> (II, VI, 33), dice Jessica a su amigo, arrojándoselo desde la ventana, y nos acordamos de los tres cofres ("*caskets*") que encierran el destino matrimonial de Porcia. Compran, más adelante, un mico con una sortija de Shylock, y nos acordamos de los anillos que Porcia y su criada, Nerissa, regalan a sus maridos, y que aseguran su fidelidad. Celebran "descuidadas lunas de miel". Son, en definitiva, "amantes incorregibles", y "poseen una gracia inmerecida, nocturna".

XIV. 9. 6. Shylock, patriota

Shylock es *judío* (*a Jew*) en la lista de *dramatis personae* que aparece desde la tercera edición en cuarto de la obra, y "*el judío*" en la acotación que abre la escena tercera del primer acto. Shylock es judío soberbio, patriota: habla, y obra, y rabia, en nombre de <<nuestra sagrada nación>> (I, III, 43), de <<mi tribu>> (I, III, 46), y jura por <<la vara de Jacob>> (II, V, 36), o sea, Israel, el padre de sus doce clanes.

XIV. 9. 7. Shylock, *máscara* ridícula o héroe trágico, mítico

¿Es *El mercader de Venecia* comedia o tragedia? Amor gana todas las partidas, y casa a Bassanio con Porcia, a Graciano con Nerissa, a Lorenzo con Jessica, y hasta ayunta con fruto a Lanzarote Gobbo con una Mora. Faltan los muertos del género que se dedicaba al Gran Cabrón, pero no el final desastrado y el desgraciado remate del que nos parece, acaso, su personaje principal, y al que Shakespeare derriba también del título. Ya en 1709 Nicholas Rowe[27] anotaba que, aunque había visto "la Obra Recibida y Representada como Comedia, y la Parte del *Judío* interpretada por un Cómico Excelente", creía "que su Autor le

[27] *Some Account of the Life &c. of Mr William Shakspeare*, en Shakespeare, *Works*, ed. Rowe, 1709. En Wilders (1969: 26).

dio un designio Trágico." Asimismo Heinrich Heine[28] la entendió trágica en su meollo.

La tragedia, si la hay, sólo toca la *parte* de Shylock. ¿Qué hizo el genio del Avon con él? Lo construyó como "marioneta", como "autómata", *máscara* veneciana hermana bastarda de la de Pantalone[29], pero luego, al animarlo, se hizo hombre, y los románticos trataron de transformarlo en héroe trágico.[30]

Más allá llegó el poeta Ted Hughes (1993, 520 – 522). Descubrió el mito que Shakespeare intentó escribir una y otra vez, y supo en su centro, pero "ocupándolo de un modo paradójico…", a Shylock. Shylock, el señor de aquella "sobria casa", es Adonis, miedoso de Venus. Delante de él, espantándolo, "los dos rostros de la mujer", el de Porcia, que representa la Ley (y, según Freud, la Muerte), y el de Jessica, que representa el Deseo. Shylock es, al mismo tiempo, el Cerdo Montés que hiere en el muslo (que castra) al hijo de la Mirra, la Bestia, el *Id*. Igual que Calibán en *La Tempestad*, me dice Hughes, sólo Shylock es "el portador (…) de la verdadera humanidad, de la chispa divina, viva, de la auténtica persona de la obra. Él es el único capaz de sufrir, y su causa –como la de Calibán—es justa…"

XIV. 9. 8. El *ensiemplo* de Labán

Shylock defiende la usura con el ejemplo de Jacob, que engordó su ovejería con engaños, a costa de la de su suegro, Labán (I, III, 66 – 85). Antonio no lo aceptó: <<El diablo sabe

---

[28] *Shakespeare's Mädchen und Frauen*, 1839, trad. C. G. Leland, 1891. En Wilders (1969: 29).

[29] Primo hermano de los judíos que representaban arriba de los *carri* italianos durante los carnavales romanos, en las piezas que llamaban *giudate*. Su gracia estaba en mofarse del protagonista y, al final, ahorcarlo, asfixiarlo, empalarlo y quemarlo. E. E. Stoll, *Shylock*, 1927. En *Shakespeare Studies*. En Wilders, 1969: 50.

[30] John Palmer, <<Shylock>>, en *Comic Characters of Shakespeare*, 1946. En Wilders (1969: 114 – 131).

citar las Escrituras para favorecer sus propósitos…>> (I, III, 93) De hecho, lo oímos con sarcasmo, porque Shylock será otro Labán: como este patriarca perderá a su hija y, con ella, sus dioses y su hacienda.

XIV. 9. 9. Metateatral

En la primera escena Antonio parece a sus amigos "extrañísimo" (I, I, 67), "maravillosamente cambiado" (I, I, 75). Él enuncia la raíz de su "melancolía" (I, I, 101): <<Considero que el mundo no es otra cosa (…) / que un escenario, donde cada hombre debe interpretar una *parte*, / y la mía es triste>> (I, I, 77 – 79). Graciano termina su verso, siguiéndole el rollo: <<Deja que haga al gracioso…>> (I, I, 79) Lorenzo, algo más abajo, en el mismo diálogo, dice: <<Yo tendré que ser uno de esos sabios mudos, / pues Graciano nunca me permite hablar>> (I, I, 106 – 107). Los guiños (o muecas) metateatrales abundan. A Salerio le semejaban los barcos mercantes de Antonio espectaculares naumaquias (I, I, 9 – 14). Porcia compara su conversación con Falconbridge, su pretendiente inglés, que no habla el latín, ni el francés, ni el italiano, con una pantomima (I, II, 65 – 70). Rodean, sobre todo, el *robo* de Jessica. Lanzarote acompañaría, seguro, estas palabras, que lo adelantan, con gestos obscenos: <<Mucho me engaño si algún cristiano no hace al truhán y te coge…>> (II, III, 11 – 12) <<Interpretad, por favor, a los ladrones de esposas>>, pide Lorenzo a los enmascarados que lo acompañan para el rapto de su chica (II, VI, 23). Y luego mete prisa a Jessica, que ha vuelto a entrar en su casa para llenarse los bolsillos de monedas: <<que la noche cerrada representa al fugado…>> (II, VI, 47)

Y Shylock, en su parlamento famoso (<<Yo soy judío. ¿No tiene el judío ojos? ¿No tiene el judío manos, órganos, dimensiones, sentidos, afectos, pasiones?>> [III, I, 52 – 54]), ¿no está reivindicando su realidad en medio de todo aquel teatro, su humanidad? ¿No protesta, que él no es mera *máscara*?

XV. Pícaras

XV. 1. Introducción

XV. 1. 1. Definiciones

El *Diccionario de Autoridades* llama pícaro al "baxo, ruin, doloso, falto de honra y vergüenza…" "Significa también astuto, taimado, y que con arte y disimulación logra lo que desea." Trae una cita interesantísima del *León Prodigioso* (part.1 Apolog. 48) de Cosme Gómez de Tejada: "Solas dos suertes de personas halló con entera satisfacción, paz y contentamiento, una la de *pícaros*, *gente que nada tiene y nada desea*."

Todas las mujeres que estudiaremos ahora pertenecen por derecho propio, aunque a algunas se lo han discutido, a la picardía ("Se toma algunas veces por la junta o gavilla de pícaros." [*AUT*]) o picaresca ("La junta o profesión de los pícaros." [*AUT*]). Es verdad que son todas, al mismo tiempo, hijas o pupilas de Trotaconventos, pero sucede que sólo en sus aulas pueden las pobretas aprender a ir tirando. Entre ellas cuento a la Lozana, a Justinica, a Elena, la *hija de Celestina*, a Teresa, la del Manzanares, a la Garduña sevillana y a las cuatro harpías de Madrid. Respecto a la pureza picaresca de las novelas que las cuentan, es distinta en unas y otras.

Introduciré primero las novelas, daré en cifra sus naturalezas y argumentos, y después estudiaremos sus prólogos, donde hallaremos cómo el padre, y la madre, que en este género sí dice y actúa, influyen en su hija.

XV. 1. 2. Francisco Delicado, *La lozana andaluza*

El *Retrato de la lozana andaluza* fue publicado en Venecia en 1528, y acabado cuatro años antes (LXVI). Francisco Delicado intentó hacer "la *historia compuesta en rretrato*" (LXVI: 419) de la Lozana andaluza, y que fuera "*tan natural*" que pareciese "*ser sacado de sus actos y meneos y*

palabras" (Argumento: 74). De hecho, el Autor es *parte* de la novela, y conoce a su personaje.

Y ¿qué fue la Lozana? O ¿qué quiso su autor que fuese?

Antonio Rey Hazas (1986: 91 – 92) no creyó que *La lozana andaluza* mereciese la "denominación" de "novela de pícara", por ser "muy anterior al nacimiento del género", y estar "dotada de una estructura dialogada y de un personaje celestinesco muy diferente". En efecto el libro, según nos anuncia su título, en la portada, "contiene muchas más cosas que la *Celestina*". Y Francisco Delicado, en la Dedicatoria (70), advierte que su protagonista "ha administrado (...) el arte de aquella muger que fue en Salamanca, en tienpo de Çelestino segundo". Uno la llama "colmena de putas (...) alcatara de putas y alcanzía de bovas y alambique de cortesanas" y "maestra de enxambres", y mayor que una Celidonia famosa a la cual "Çelestina la sacó de pila" (LII: 347 – 348). Se esforzó, desde luego, en contarse entre las muchas "putas y rrufianas" romanas que no quisieron tener "madre o tía" que metiese mano en el bolsillo de sus ganancias (XX: 189). Y así, tampoco tuvo chulo, sino criado y muy amigo, aquel Rampín, que le daba gusto por las noches. Hay alguna otra referencia a su modelo (XXXVI: 274). Y una curiosidad metaliteraria barroca o postmoderna, y era que la Lozana poseía un libro de la "*Çelestina*", y pidió a Silvano que se lo leyese (XLVII: 329 – 330). Se constituye, en fin, el *Retrato de la lozana andaluza*, como una especie de *mocedades* de (otra) Celestina. Su autor imitó la *(Tragi)comedia*, y ella a su figura principal.

Pero hay más, es más. La Lozana "tenía gran ver e ingenio diabólico y gran conoscer, y en ver un ombre sabía quánto valía, y qué tenía, y qué la podía dar, y qué le podía ella sacar" (V: 92). Y sabrá ser <<con los christianos (...) christiana, y con los jodíos, jodía, y con los turcos, turca, y con los hidalgos, hidalga, y con los ginoveses, ginovesa, y con los franceses, françesa, que para todos tiene salida>> (IX: 110). Sin embargo, esa ciencia <<*le avía de aprovechar para ser siempre libre y no sujeta a ninguno*>> (V: 93). Todos los trabajos de la Lozana van encaminados a procurar su libertad y soltura. Y quien mejor la

conoció (si no la inventó) fue su Autor, que le dijo en una ocasión: <<se ve claro que *vuestra intençión es buscar la vida en diversas maneras*>> (XLII, 310). *Buscona*, entonces. Buscón, o buscona, "en lo literal vale la persona que busca; pero en este significado no tiene uso, y solamente se toma por la que hurta rateramente, o usa con malicia y arte de sacaliñas para estafar" (*AUT*). También significa ramera. Quizás sea, el de buscona, el apellido que mejor le cuadre, puesto que, además de señalar sus oficios (las "diversas maneras" con que intentaba "buscar la vida"), apunta hacia adelante al *Buscón* celebrado, y al pícaro en general, que buscan la vida por necesidad, como buena o malamente pueden.

Francisco Delicado quiso hacer una novela celestinesca, de materia celestinesca, y que semejase celestinesca en su forma (es una novela dialogada, por poco comedia). Y la Lozana se sabía hija de la puta vieja salmantina. Pero es también, creo yo, novela picaresca, y de pícara. Tal vez escandalizará a los Padres estudiosos del género que se derribe de su posición de pionera a la Justina, y mucho más todavía que se haga pícara a la Lozana mucho antes que al Lazarillo. Pero el relato de su "prehistoria" pertenece a la picaresca, como asimismo su vida ambulante, el cambiar continuo de nombre, que también la iguala a otras pícaras que la siguieron, los aprietos que la empujan a adelantar como sepa y su anhelo de libertad.

Éste es, resumidísimo, el argumento de la novela. Después de muchas peripecias la cordobesa Aldonza aportó en Roma. En "la alma çibdad" (V: 92) floreció llamándose Lozana, y pasó casi todo el Libro de su *vida* arrendando sus gracias y ciencias celestinescas, hasta que tuvo un sueño que repetía los pronósticos aritméticos de cierto astrólogo, y decidió ir a la "ýnsula de Lípari", donde quiso mudar otra vez el nombre, y decirse "la Vellida", y estarse "rreposada", y ver "mundo nuevo" (LXVI: 418 – 419).

XV. 1. 3. López de Úbeda, *La pícara Justina* (1605)

¿Qué declara López de Úbeda, el autor, sobre su novela y su criatura? En la portada de *La pícara Justina* se dice que es "libro de entretenimiento (…) en el qual debaxo de graciosos discursos, se encierran prouechosos auisos" (994). Enseguida, en el <<Prólogo>>, "declara el autor el intento" (1002) de su "juguete" (1004): buscaba "una medicina purgativa o presevativa" (1004), traer la "*historia*" (que él da "por la mayor parte" como "verdadera", pues fue testigo de ella) de "una *mujer libre*" (1004), *perdida* y "vana", y "junto con los *malos ejemplos* de su *vida*" poner "el *aviso* de los que pretendemos que escarmienten en cabeza ajena" (1005). "En este libro *hallará la doncella el conocimiento de su perdición, los peligros en que se pone una libre mujer que no se rinde al consejo de otros*…" (1006), y, en fin, "no hay en él número ni capítulo que no se aplique a *la reformación espiritual de los varios estados del mundo*" (1007). Y aparta su obra de otras de otra especie: "No es mi intención, ni hallarás que he pretendido, contar amores al tono del libro de *Celestina*; antes, si bien lo miras, he huido de eso totalmente…" (1004)

En la <<Introducción general (…) *escrita de mano de Justina*>> que sigue al Prólogo la exigencia pseudo-autobiográfica del género se cumple: "me hago *coronista de mi misma vida*" (Núm. 1: 1013). También, su propósito de verdad: "…no pretendo (…) manchar el papel con borrones de mentiras, para por este camino cubrir las manchas de mi linaje y persona. Antes pienso pintarme tal cual soy" (Núm. 1: 1013). Proclama además su derecho a contar su *vida* (Núm. 1: 1018), aunque (se) pringue. Así que nos avisa: "¡Agua va!, ¡desvíense que lo tengo todo a punto, y *va de historia*!" (Núm. 3, 1040)

Hay un "fisgón", llamado Perlícaro, que le reprocha que sea <<cromicona de su vida y milagritos>>. El fisgón es vocero de muchos que juzgarían indecoroso e inverosímil que una pícara relatase su vida.

> <<¿Escribe la historia de Penélope, de Circe, de Porcia y de otras de esta birlada? ¿Su vida guachapea

> ["emborrona, malescribe": Jauralde Pou, 2001: 1047, n. 123]? Bien hace, que quizá no hallará otro historiador que contara la vida de una persona tan necesaria como secreta. [La necesaria, o secreta, llamaban a la letrina: Jauralde Pou, 2001: 1047, n. 124] (…) ¿Tienes verecundia, coronista de Bercebuc? ¡Qué madre Teresa para escribir sus ocultos éxtasis, raptos y devociones!>> (I, 1, 1, 1047)

La falsa autora también destaca su voluntad didáctica, corregidora: viene a

> despertar amodorridos, ignorantes; amonestar y enseñar los simples, para que sepan huir de lo mismo que al parecer persuado (…) con mis escritos he de curar y desengañar muchos ciegos, conviene a saber: madres descuidadas, *padres necios*, *inocentes niñas*, errados mancebos… (Núm. 3: 1037)

Justina se intitula y nombra "*pícara*" desde su Introducción (Núm. 2: 1026 – 1027). No quiere otra cosa que "pintar una pícara, una libre, una pieza suelta" (Núm. 1: 1013). Y su texto será "*picarada*", "*justinada*", "*librito picarero*" (Núm. 3: 1038 – 1039). Ella es[1] "*la reina de Picardí*, / (…) / más famosa que doña Olí, / que don Quijo y Lazarí, / que Alfarache y Celestí". Aquí vemos que López de Úbeda percibía una vecindad entre personajes que hoy separamos en distintos géneros. Y, de manera especial, entre las mujeres del mundo celestinesco y las del hampa.

Justina jura a veces "por el siglo del buen Diego Díez, mi padre…!" (Introd., Núm. 2: 1026), y otras "por el siglo de mis maridos" (I, 1, 2: 1061). Son herejías llenas de sarcasmo. Es consciente del sitio que tiene asignado:

> el hombre fue hecho para enseñar y gobernar, en lo cual las mujeres ni damos ni tomamos. La mujer fue hecha principalmente para ayudarle (no a este oficio,

[1] En una sextilla de nombres y versos cortados, II, 3ª, 4, 3: 1380.

> sino a otro de a ratos, conviene a saber: a la propagación del linaje humano y a cuidar de la familia) (I, 1, 2: 1059).

Sin embargo, se arranca de él a cada paso, y sobre todo con la escritura de su historia. Cuando en el Libro Segundo Justina se otorgue el nuevo título de <<la Pícara Romera>>, justificará su nuevo apodo y afición diciendo que

> aunque es cosa tan natural como obligatoria que el hombre tenga rendida a la mujer, aunque le pese, eso no es natural, sino contra su humana naturaleza, porque es captividad, pena, maldición y castigo. Y como sea natural el aborrecimiento desta servidumbre forzosa y contraria a la naturaleza, no hay cosa que más huyamos ni que más nos pene que el estar atenidas contra nuestra voluntad a la de nuestros maridos, y generalmente a la obediencia de cualquier hombre. De aquí viene que el deseo de vernos libres desta penalidad nos pone alas en los pies. Vean aquí la razón porque somos andariegas (II, 1ª, 1, 1: 1127).

López de Úbeda la apoda "*mujer libre*", *perdida* y "vana" en el <<Prólogo>> (1004 - 1005), y "*libre mujer*" en un Aprovechamiento (I, 3, 3: 1109). La propia Justina dirá después que persigue aquí "*pintar una pícara, una libre, una pieza suelta*" (Núm. 1: 1013). Sus hermanos "siempre salían con decirme que *yo era libre y pieza suelta*" (III, 1: 1389). Justina descartó a tantos pretendientes que "diéronme por libre, aunque no había para qué, que yo me lo tenía a cargo, pues fui siempre más libre que el ave que canta siempre su nombre" (IV, 2: 1446). Concluye el autor con otro "aprovechamiento", advirtiendo que "el discurso de este primer tomo" y "el de la *mocedad* de esta mujer (por mejor decir) de esta *estatua de libertad que he fabricado*" sirva de "mal ejemplo" (IV, 5: 1471). Los hombres (sus fracasados galanes, sus codiciosos hermanos, su tieso autor) tacharon constantemente a Justina de "libre" y "pieza suelta" (querían decir brava, malmandada), pero ella llevaba el título con orgullo, pues intentó no sujetarse jamás a ellos. Rey Hazas (1986: 40) opina que

> no se puede seguir creyendo (…) en la castidad de Justina[2] (por lo que no habría oposición, más que en apariencia, entre la supuesta honestidad de ésta y la vileza ramera de Elena [se refiere a la "hija de Celestina" que creó Salas Barbadillo]).

Es cierto que en el momento de escribir sus *Mocedades* tiene Justina cuarenta y ocho años, si no anda por los cincuenta, según el fisgón, y está, según ella misma concede, roñosa y "pelona": "¿Seré yo la primera que anocheció sana en España y amaneció enferma en Francia?" (Núm. 1: 1015) O sea, que padece el morbo gálico. Pero esta degradación física y moral que deducimos de la heroína de hecho no ocurre en la novela. Todo lo contrario. En varios de los episodios la de Justina parece (hasta que se estropea) *vida* de virgen mártir.

Justina quiso dejar de ser, después de la muerte de sus padres, <<Pícara Montañesa>>, y se volvió primero <<Pícara Romera>>, pasando varias aventuras en las que se mostró como segunda Diana y burló a los sátiros que fueron saliéndole, y luego <<Pícara Pleitista>>, recuperando lo que sus mezquinos hermanos habían intentado arrebatarle. Pero observó que, sola y soltera, la achuchaban, y "con todo eso me pareció que me importaba buscar marido que le doliese mi hacienda y me amparase de justicia, por lo cual determiné mudar estado y meterme en la orden del matrimonio" (III, 6: 1428). Pero "esto de encontrar con buen marido es como quien compra melones…" (III, 6, 1429), y a ella, cuando abrió el suyo, le salió podrido. En el Libro Cuarto Justina será <<la Pícara Novia>>. Va examinando a sus opositores, por ver a cuál daría la cátedra, y desechó muchos, hasta que por fin escogió a un Lozano, y porque se hacía "hijo de algo", pensó Justina "salir de la nada en que me crié (…) y me determiné a meterme a caballera y mujer de algo" (IV, 4: 1460). Falló, como he dicho.

---

[2] Antonio Rey Hazas se ha ocupado de este asunto en <<La compleja faz de una pícara: hacia una interpretación de *La pícara Justina*>>, *Rev. de Literatura*, XLV, núm. 90, 1983, pp. 87 – 109.

Hasta aquí la relación de los *"infantiles años"* de Justina, sus *Mocedades*. En otro libro escribirá sobre su primer matrimonio, y sobre su segundo, con el viejo Santolaya, y sobre su tercero, nada menos que "con don Pícaro Guzmán de Alfarache", su "señor" actual. Por ahora, como era "recién casada" y es "noche de bodas" nos da las "buenas noches" y echa cerrojo.

XV. 1.4. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *La hija de Celestina*

Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo publicó *La hija de Celestina* en 1612. A finales de 1613 sometió a la censura cinco obras, y entre ellas *La ingeniosa Elena*, una "segunda versión (…) en la que interpoló materiales nuevos, utilizando la misma novela anterior como marco para ello" (Rey Hazas, 1986: 28). Se discute la naturaleza picaresca de la obra (sobre todo la de *la ingeniosa Elena*) por ser híbrida, de "difícil situación genérica" (Rey Hazas, 1986: 39 – 40), "caso límite"[3], y muy barroca. Y es que el autor, desde el título de la novela, y también, como veremos, en su *vida*, la hace hija de (la segunda) Celestina, y tiene verdaderamente tanto de discípula de la "puta vieja" como de hermana del Lazarillo.[4] Yo me fijo solamente en la primera versión de la novela.

La novela (desde que la protagonista pierde a sus padres) trae las aventuras, oficios y engaños de la Elena hecha y torcida. Fue en su adolescencia y en sus últimos días "vil ramera (…) y (…) pasto común, entregándose por bajos precios a todos aquellos que con medianas diligencias la pretendían" (IV: 166 – 167), y, cuando no sacaba renta a sus encantos, los utilizaba como señuelo para sus burlas. La puteó primero su madre, y

[3] Fernando Lázaro Carreter, <<Para una revisión del concepto novela picaresca>>, en *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Barcelona, Ariel, 1972, pp. 200 – 201. Citado en Rey Hazas (1986: 43).
[4] Ver, a propósito de si es o no picaresca la novela, Rey Hazas (1986: 41 – 53).

luego Montúfar. Y fue muy embustera. Usurpaba, cuando le convenía, identidades, y vivió cómodamente haciéndose la devota en Sevilla. Mató por fin a su marido y rufián, la segunda vez que la azotó, y por esto <<a la tarde la sacaron (…) al río Manzanares>>, le dieron garrote y después <<la encubaron>> (VIII: 205), castigo horrible reservado a parricidas.[5]

XV. 1. 5. Tres novelas de Alonso de Castillo Solórzano

XV. 1. 5. a. *Las harpías en Madrid y coche de las estafas* (1631)

Rey Hazas (1986: 85 – 86) no quiso incluir la novela entre las picarescas de su autor, ni creyó en la intención que Castillo Solórzano manifiesta <<al lector>> de "reformar costumbres" (46) con su libro. El <<aprovechamiento>> con que su autor concluye cada <<estafa>> (sirven éstas de capítulos) le parece "bastante postizo por cierto, falto de intención didáctica".

En la Corte, <<el lugar de los milagros y el centro de las transformaciones>> (48), o en sus alrededores, harán sus <<estafas>>, mudando constantemente de nombre y apellidos, y de condición, de barrio, de coche, de historia, dos familias idénticas, formadas cada una por una madre viuda con dos hijas, a las que putean.

Terminadas con triunfos las cuatro empresas, todas "se determinaron a irse a vivir a Granada y no tratar de más embelecos". Allí "vivieron por un tiempo pacíficamente, donde las deja el autor deste libro por ahora, prometiendo, si sale a gusto del letor, escribir el de *Los vengadores de las estafas* placiendo a Dios…" (191) Es decir, Castillo Solórzano dejaba su castigo para otra novela, la segunda parte, que no llegó.

[5] Ver Covarrubias, <<CUBA>>.

XV. 1. 5. b. *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632)

El propósito aleccionador de la novela está dicho en varios lugares. A Fray Tomás Roca le pareció bien la obra, aduciendo que de ella "se pueden sacar documentos morales y escarmientos en cabeza ajena"[6]. El Maestro Fray Francisco Viader tampoco reconoce en ella "cosa que disuene a nuestra cristiana educación, ni puede debilitar las buenas costumbres; antes, con sus consejos, servir para alentarlas, y con sus avisos, a quien le leyere quedar licionado a portarse bien…"[7] Su autor real coincide con los censores. En el <<Prólogo al lector>> escribe: "Teresa de Manzanares es *el asunto* deste pequeño volumen, nombre que se le puso en la pila con el agua del baptismo, y el apellido con la del río de Madrid, en cuya ribera se engendró…" (54) Fue, sí, "hija nacida en las verdes riberas de aquel cortesano río…" Ella

> …se presenta con sus embustes a los ojos de todos. Su *travesura dará escarmientos* para huir de las que siguen su profesión, y esto sea disculpa de haber sacado a luz *su vida, formada de los sucesos de muchas, que han servido de hacer aquí un compuesto* (53) .

En *La garduña de Sevilla* el autor también advierte que las "cosas" de su Rufina no eran "fingidas de la idea, sino muy contingentes en estos tiempos", y con ella ha hecho "*un compuesto*" de muchas de su "jaez" (I: 557). Con eso niega la realidad de sus pícaras, subraya que son invención, fábrica, hijas de su imaginación o de sus observaciones. "Considérale con *la intención que le escribí*, que fue para advertir descuidados y escarmentar divertidos…" (53)

---

[6] Fray Tomás Roca, <<Aprobación>> del 19 de abril de 1632: 49.
[7] El Maestro Fray Francisco Viader, <<Aprobación>> del 21 de agosto de 1632: 50.

> Escribo la vida, inclinaciones, costumbres y maquinaciones de una traviesa moza, de una garduña racional, taller de embustes, almacén de embelecos y depósito de cautelas. Con sutil ingenio fue *buscona* [otra] de marca mayor, sanguijuela de las bolsas y polilla de las haciendas. Con lo vario de su condición fue *malilla* ["comodín en los juegos de naipes": nota 3] *de todos estados, objeto de diversos empleos* y, finalmente, desasosiego de la juventud e inquietud de la ancianidad. (…) En ella podrá advertir los daños que se pueden prevenir para guardarse de engaños, para abstenerse de vicios, huyendo *de vida tan libre y condición tan obscura* (54).

Teresa sólo usa "ligereza" una vez, con Sarabia. Escapa de los ocho bandoleros que se la rifaban para violarla, esquiva a sus pretendientes, no se deja chulear por su marido, aunque sí coquetea con todos para desplumarlos... Se gana la vida, como ella misma dice, con sus manos (a veces), labrando (cosiendo), y con su fábrica de pelucas, y dejándose regalar por sus admiradores, y sobre todo casándose (lo hace cinco veces).

Se hace pasar por hija de tal y de cual, entregándose quizás a la fantasía, al *mito familiar* freudiano que se repite en otras novelas de pícara... Por último, sólo Teresa, creo (pero creo que alguna otra también parió), termina (no termina) madre de tres hijos y una hija que, dice, "imitó" sus "costumbres". Teresa anuncia "nuevo volumen" y "segunda parte" donde contará "las vidas de todos, con nombre de *La congregación de la miseria*" (XIX: 283). No lo hizo.

XV. 1. 5. c. *La garduña de Sevilla*, o *La hija de Trapaza* (1642)

La novela es continuación de *Las aventuras del bachiller Trapaza* (1637), como su protagonista, Rufina, lo es del personaje principal de su antecesora, pues es su hija en todo.

Rufina casó mal, se resabió, enviudó, y entendió que "*con su condición traviesa, era fuerza valerse de su buena cara para sustentarse*" (I: 568). Y eso hizo el resto de su novela. A partir de aquí dedicó cada Libro a un timo. Hacia el final, enamorada de un raterillo, Jaime, y desposada con él, burlaron a un autor de comedias y huyeron a Zaragoza. Allí

> …tomaron casa y en ella pusieron tienda de mercaderías de seda, ocupándose algún tiempo en esto. Donde los dejaremos, remitiendo a segunda parte el salir de aquí, en la cual ofrezco más sazonadas burlas y ingeniosas estafas por la señora Garduña de Sevilla y Anzuelo de las Bolsas. (IV: 672)

XV. 2. Principios

XV. 2. 1. Introducción: el pícaro macho

Uno de los rasgos que caracterizan el género de la novela picaresca es que se dice la "*prehistoria*"[8] de su protagonista. El pícaro hace arrancar su picardía de la condición y los trabajos (no pueden ser gestas) de sus antepasados. Sabe que, sin esto, no es posible compre(he)nderlo. Lázaro dice en el <<Prólogo>>: "Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, *parescióme no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona*..." (10 – 11) Como él, Guzmán de Alfarache, por que no lo acusasen de no proceder "de la definición a lo definido", antes de contar su vida, también Guzmán quiso dejar "dicho quiénes y cuáles fueron mis padres y confuso nacimiento" (I, I, I: 125 – 126).

Guzmán siente vagas aprensiones que inmediatamente descarta. No quería parecer a su lector "malo", y así, "contraviniendo a un tan santo precepto como el cuarto, del honor y reverencia que les debo, quisiera cubrir mis flaquezas con las de mis mayores". De todos modos, con eso les hacía "notoria cortesía en expresar el puro y verdadero texto con que desmentiré las glosas que sobre él se han hecho" (I, I, I: 126 – 127).

[8] Es el término que utiliza Carlos Blanco Aguinaga en <<Cervantes y la Picaresca: Notas sobre dos tipos de Realismo.>> *NRFH* (1967), p. 316. Citado en Damiani y Allegra (1975: 73, nota 1).

Lázaro se sabe desaventajado desde su cuna:

> ...y también 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 (*Lazarillo de Tormes*, Prólogo: 11).

Por ahí va Guzmán cuando reflexiona (y lo hacen otros pícaros, y otras pícaras) sobre la fuerza que tienen en su manera y fondo de ser la sangre heredada y otros accidentes entre los cuales lo echaron al mundo y se crió, defendiendo incluso el poder del libre albedrío, con la responsabilidad que éste lleva aparejada:

> Podrásme creer que, si valiera elegir de adonde nos pareciera, que de la masa de Adam procurara escoger la mejor parte, aunque mucho anduviéramos al puñete por ello. Mas no vale a eso, sino a tomar cada uno lo que le cupiere... (I, I, I: 130)

En cualquier caso, "la sangre se hereda y el vicio se apega; quien fuere cual debe, será como tal premiado y no purgará las culpas de sus padres" (I, I, I: 130). Son Lázaro, Pablos o Guzmán, hijos de muy poco y muy malo, y se salieron o no de lo que arrastraban de antes.

También de sus hermanas pícaras se desgrana minuciosamente su procedencia. Y es en esos principios donde descubrimos qué tuvieron con sus padres y cómo las aventuras que llenan el resto de sus novelas tienen su vivero en lo que aquéllos eran y hacían, o en su orfandad nueva.

XV. 2. 2. La Lozana andaluza

"Dezirse [h]a primero la cibdad, patria y linaje..." (<<Argumento...>>, 73) Los principios de Aldonza, la lozana

andaluza, los trae su autor en los tres primeros "mamotretos", con una puntada que les da en el séptimo.

Su <<historia o rretrato...>> comienza así: "La señora Loçana fue natural y conpatriota de Séneca..." (I: 78) Aldonza "fue muy querida de sus padres por ser aguda en servillos e contentallos" (I: 78). Ahí mismo se terminó "su niñez" y tranquilidad. Tenía once años cuando "muerto su padre, fue neçessario que acompañasse a su madre fuera de su natural, y esta fue la causa que supo y vido muchas cibdades, villas y lugares d'España..." (I: 78) Más abajo contará ella la causa de que tuvieran que abandonar Córdoba, <<que mi padre nos dexó una casa en pleyto *por ser él muy putañero y jugador*, que jugara el sol en la pared>> (VII: 99). A la sevillana que oye su vida le pareció escandaloso, y maldijo a su padre: <<¡Y duelos le vinieron!; *¿teniendo hijas donzellas jugaba?*>> Entonces se completa la información sobre la familia de Aldonza: <<¡Y qué hijas! Tres héramos y traýamos çarçillos de plata. Y yo hera la mayor...>> (VII: 99)

Una vez "acabado el pleyto" pararon la viuda y su hija en Carmona. "Aquí *la madre quiso mostrarle texer, el qual officio no se le dio ansí como el hordir y tramar*..." Si tejer era la ocupación cabal de la *mujer cristiana*, de la *perfecta casada*, de la hija buena, urdir y tramar valen "pasar, atravesar hilos en el telar", y tienen por ello "doble sentido sexual" (Damiano y Allegra, 1975: 78, nota 7). La misma Aldonza confiesa luego lo temprano de su inclinación:

> ...fui festejada de quantos hijos de cavalleros huvo en Córdova, que de aquello me holgava yo. Y esto puedo jurar, que desde chiquita me comía lo mío, y en ver ombre se me desperezava, y me quisiera yr con alguno, sino que no me lo dava la hedad...>> (VII: 99 – 100)

Y muy pronto, en cuanto encontró oportunidad, "saltando una pared sin licençia de su madre, se le derramó la primera sangre que del natural tenía" (I: 78). "*Y muerta su*

madre, y ella quedando huérfana, vino a Sevilla, adonde halló una su parienta" (I: 78 – 79), e inició su carrera de pícara.

Aldonza sabe muy bien de dónde viene, y qué torció su suerte:

> ...que *quando era bivo mi señor padre*, yo le guisava guisadicos que le plazían, y no solamente a él, mas a todo el parentado, que, como estávamos en prosperidad, teníamos las cosas necessarias, no como agora... (...) Entonçes estava ocupada en agradar a los míos, y agora a los estraños (I: 79 – 80).

Su padre, a pesar de sus vicios, la protegía "quando era bivo": fue su muerte lo que la desgració.

También perdió con la pérdida de su abuela, que le <<mostró guissar>> (II: 80):

> Y si ella me biviera, por mi saber y linpieza (dexemos estar hermosura), me casava, y no salía yo acá por tierras agenas con mi madre, pues *que quedé sin dote, que mi madre me dexó solamente una añora con su huerto, y saber tramar, y esta lançadera para texer quando tenga premideras* (II: 83).

Su tía le contesta: <<Sobrina, esto que vos tenéys y lo que sabéys será dote para vos, y vuestra hermosura hallará axuar cosido y sorzido...>> (II: 84) La "añora" o noria "con su huerto" es "imagen de las pudendas femeninas". Todo lo demás "recuerda más que el acto su rutinaria y asalariada repetición, en caso de necesidad" (Damiano y Allegra, 1975: 83 – 84, nota 33). Aldonza, de todos modos, se enamoró de un Diómedes, y quiso seguirlo <<a la fin del mundo>> (III: 86).

XV. 2. 3. Justinica

En cada Libro Justina pone un adjetivo a su condición principal: el Primero está "intitulado" <<La pícara montañesa>>.

Trae sus orígenes, y empieza así: "*Nació Justina Díez, la pícara*…" (I, 1, 1: 1045) Era la "hija tercera" (I, 1, 1: 1048) de los cuentos.

El fisgón Perlícaro denuncia que tape su árbol familiar, por ser su madre nueva Celestina y todos sus antepasados, por ambas partes, cristianos novísimos (I, 1, 1: 1049 – 1050). Sin embargo, Justina cuenta enseguida, para que su libro no sea "hombre sin cabeza ni madeja sin cuenda", su "*abolengo*", hace "*historia de linaje*", buscando en sus "enredos" su "quinta esencia".[9] Nos dará primero, anuncia, "*un alegrón de abuelos*", y sin ajustar nada ni "desbastar la verdad" (I, 2, 1: 1065). Aunque ella sabe que "en España, y aun en todo el mundo, no hay si[no] solos dos linajes: el uno se llama el tener y el otro no tener" (I, 2, 1: 1067).

Es verdad que Justina se hace "*fundadora de la picardía*", y "*se intitula Pícara*", pero de todos modos "debe *probar que la picardía es herencia*", y así, dice:

> Ea, Justina, *ya que no quieren veros nacer monda y redonda, sino que vais con raíces y todo*, para que adonde os planten deis fruto, *decid vuestra prosapia*; *vean que sois pícara de ocho costados*… (I, 2, 1: 1069)

Se ocupará, en fin, "primero de mis abuelos machunos y hembrunos y luego diré de mis padres" (I, 2, 1: 1071): todos sus yayos tuvieron oficios muy bajos, y ninguno fue cristiano viejo verdadero (I, 2, 1 – 2). Su "*abolengo festivo*" (I, 2, 2: 1078) culmina en sus padres, "mesoneros en la real de Mansilla de las Mulas" (I, 3, 1: 1084). La posada la llevaban las tres hermanas, porque sus "hermanos todos se fueron a romper por el mundo, y asentáronse en la soldadesca", menos Nicolasillo, que

> quedó para llevar al río las mulas de los huéspedes e ir por recado de noche, que a nosotras no nos lo

[9] En la redondilla con estribo que lo introduce, I, 2, 1: 1064.

> consentían, porque había en pueblo pisaverdes trasgueros (…) y lo fino de la ronda es en la calle de los mesones…

Tan guardadas estaban,

> que una noche que se me antojó ir por vino a una taberna que estaba junto al cementerio, me sepultó mi padre el jarro en las espaldas, y alegando que llevaba salvoconducto de mi madre, fue a ella y la jarreó las costillas… (I, 3, 1: 1085)

Acordándose de los "sanos consejos" de su "*buen padre*", "mi buen Diego Díez, mi señor y mi bien y mi regalo", sus ojos "chorreaban lagrimoncitas" (I, 3, 1: 1086). Él instruyó a sus hijas en el oficio con "discreción (…) erudición y maestría" (I, 3, 1: 1094), para que vaciasen los bolsillos de sus huéspedes sin que éstos las rozasen, y les decía que, si se atrevían a algo, lo llamasen, que él "siempre" estaba "cerca" y espantaría a sus faunos:

> <<Veréisme que entro más sesgo que si me hubiera desayunado con seis palmos de garrote, más severo que un Cid y más grave que el conde Fernán González. No hayáis miedo que, en viéndome a mí que vengo y a vosotras que huís de padre, hombre chiste…>> (I, 3, 1: 1091)

Sólo "de día" tenían "licencia" para salir "por vino y por recado a partes públicas" (I, 3, 1: 1092). Y, con todo, las empleaba como señuelos:

> <<Tampoco se os olvide que nunca falte una de vosotras a la puerta, bien compuesta y arreada, que una moza a la puerta de mesón sirve de tablilla y altabaque, es especial si es de noche y junto a la cancela>> (I, 3, 1: 1093).

El otro "número" trata de su madre, "*otra Celestina a lo mecánico*" (I, 3, 2: 1095). *De ella aprendió* numerosos

"ejercicios" y heredó "estos trastos" (I, 3, 3: 1099). Después de su muerte le echaría en cara sus faltas:

> ¿Qué vida quieres que cuente, sabiendo que bailaba al son que me hacía mi madre? (…) cosas hice que pudieran entrar con letra colorada en el calendario de Celestina, pero *no quiero que se cuente por mío lo que hice a sombra de mi madre* (I, 3, 3: 1116).

Ya ha dicho en I, 2 los finales bufos de sus abuelos, y en I, 3, 3 cuenta los de sus padres. Mató a su padre "un ratiño" (un portugués) de Portalegre, cuando se enteró de que había intentado sisarle, y pagó a los de su casa para que no lo denunciasen. Si su muerte fue vergonzosa, su mortaja fue "vergonzosilla, que (por ir rota a ciertas partes [se le veía] el cuerpo a tarazones", con todo lo cual "había mucha risa y chacota en el entierro" (1105). Fue peor, peor: ni se enlutaron, ni quisieron recibir pésames, y aceptaron "el convite" del luso dejando

> en guarda de mi señor padre un perrillo que teníamos. (…) Con todo eso el diablo del perrillo como olió olla y carne comenzó a ladrar por salir, y viendo que no le abríamos, fuese a quejar a su amo, que estaba tendido en el duro suelo. Y como vio que tampoco él se levantaba a abrir la puerta, pensando que era por falta de ser oído, determinó de decírselo al oído. Y como le pareció que no hacía caso dél ni de cuanto le decía, afrentóse, y en venganza le asió de una oreja; y viendo que perseveraba en su obstinación, sacóla con raíces y todo y trasplantóla en el estómago. Con todo eso, por si era sordo de aquel oído, (…) acudió a la otra oreja, hizo su arenga y la misma diligencia. El perro debió de hacer su cuenta: <<Éste está muy muerto y mis amas muy vivas; yo muerto de hambre y ellas de boda. Así que, ¿sin mí hacen la boda?, pues yo haré la mía sin ellos>>. Y, pardiez, dióle de tajo y destajóle el cuerpo y cara, de modo que no le conocera el mismo diablo con ser su camarada (1106 – 1107).

Aunque lo remendaron, fue con torpeza y a desgana. Tampoco lo lloraron, y, si guardaron sus hijas algún luto, lo hicieron porque les sentaba bien. "En fin, llevámosle a la Iglesia. A fe que si él fuera por su pie no llegara tan presto a ella. Tornámonos a casa y corrió el agua por do solía" (1109).

Su madre también fue a morir a lo ridículo, "de un hartazgo de longaniza y carnero" (1103), y la olvidaron con igual ligereza.

Se acabaron ambos, dice, como vivieron, y penarán según sus pecados.

Justina pone énfasis en describirse marcada, señalada, no por los planetas, sino por la herencia biológica y la escuela de sus antecesores. La pícara por excelencia cree que "de los padres, madres y lechonas (…) chupamos, a vueltas de la sangre, los humores y costumbres, como si fuéramos los hijos esponjas de nuestros ascendientes…" (I, 2, 2: 1078) Hemos visto cómo, pese a que Justina "*se intitula Pícara*" y se arroga la categoría de "*fundadora de la picardía*", pone mucho empeño en "*probar que la picardía es herencia*", que veamos sus lectores que es "*pícara de ocho costados*…" (I, 2, 1: 1069) Pesan en su destino la sangre turbia y los trabajos viles de sus "abuelos machunos y hembrunos" (I, 2, 1: 1071), "la sangre, los humores y costumbres" (I, 2, 2: 1078) de sus progenitores, las enseñanzas de su padre (muy timador y celador de la honra de sus hijas, aunque las usase como escaparate de su taberna), y, por encima de todo, las artes celestinescas de su madre. El determinismo de sus orígenes lo resume así: "…*si fuera verdad que las almas se trasiegan de cuerpo a cuerpo*, como dijeron ciertos filósofos bodegueros, *sin duda creyera de mí que tenía a meses las almas de padre y madre*" (I, 3, 3: 1117). Pero, en todo caso, "Justinica" sabe (es profecía de su madre, la bruja) que llegará a ser "*flor*" de su "*linaje*" (I, 3, 3: 1099), pícara de pícaras, pícara primera y primera pícara.

XV. 2. 4. Elena

La parte de su "nacimiento y principios" (I, 133) la deja Salas Barbadillo para el capítulo III. Sólo ese pedazo de su historia lo cuenta la propia Elena (sólo ahí se ajusta a la forma clásica, autobiográfica, del género). Va huyendo de Toledo, donde ha timado a un caballero, con Montúfar, su chulo, y sus *Mocedades* servirán de alivio de caminantes.

Empieza con "la clásica genealogía picaresca de Elena" (Francis, 1978: 123):

> <<Ya te dije que mi patria es Madrid. Mi padre se llamó Alonso Rodríguez, gallego en la sangre y en el oficio lacayo, hombre muy agradecido al ingenio de Noé por la invención del sarmiento. Mi madre fue natural de Granada, y con señales en el rostro…>> (III: 156)

El rostro señalado es el de las esclavas. También era morisca empecinada (<<llamábanla sus amos María y aunque respondía a este nombre, el que sus padres la pusieron y ella escuchaba mejor fue Zara…>> [III: 157]). Fregaba en el Manzanares, y en sus orillas <<remediaba necesidades>> de <<todos cuantos esclavos había de sillas en la corte>> y, <<con la misma voluntad, al de Túnez que al de Argel, aunque a los de Orán parece que con alguna diferencia de más agrado recibía porque tenía deudos en aquella tierra…>> (III: 158 – 159) De aquella continua <<conversación de tanto moro caballero>> tuvo varios hijos, pero todos se le murieron (III: 159). Tras la muerte de su dueña quedó liberta, y tomó oficio de lavandera, y, cuando <<ya ella estaba cerca de cumplir una cuarentena de años, se casó con el buen Rodríguez, aquel mi honrado padre que Dios haya perdonado…>> (III: 159) <<Hízose luego preñada de mí>>, y mudó <<de oficio>>, recordando

> <<ciertas *liciones que la dio su madre*, que fue doctísima mujer en el arte de convocar gente del otro mundo, a cuya menor voz rodaba todo el infierno,

> donde llegó a tanta estimación que no se tenía por buen diablo el que no alcanzaba su privanza…>>

Con eso puso despacho y ganó mucho dinero. Asimismo <<tenía la mejor mano para aderezar doncellas>>, y, por todos estos <<méritos>>, <<*la llamaron todos en voz común 'Celestina', segunda deste nombre*. Pensarás que se corrió del título. ¡Bueno es eso! Antes le estimó tanto que era el blasón de que más cuenta hacía>> (III: 159 – 161).

> <<Mientras ella andaba en estos ejercicios, el bueno de mi padre acudía a sus devociones sin dejar ermita que no visitase en cuya jornada, como iba a pie, y eran tantas, sólo Dios y él saben los muchos tragos que pasaba haciendo tan largas oraciones que muchas veces se quedaba arrobado horas y horas y aun las noches y días enteros>> (III, 161 – 162).

Eso le ganó el renombre de 'Pierres', por la fama de borrachos de los franceses. Nunca pudo curar su <<enfermedad>>, y su fin vino porque, acompañando, con más de doscientos lacayos, a un príncipe que entraba

> <<a romper unos rejones (…) en una fiesta de toros (…) como él antes de entrar en la plaza hubiese acudido a sus estaciones y trujese la cabeza trabajosa, tanto que se le había bajado el gobierno del cuerpo a los pies, pensando que huía del toro, le salió al camino y se arrojó sobre sus cuernos. Llegaron apriesa para valelle todos los caballeros, pero ya él había dado su alma a Dios y a la tierra más vino que sangre>> (III: 162 – 163).

El luto fue corto y desahogado: <<Mi madre y yo le lloramos, como cuerdas, lo menos que pudimos y aun para esto fue menester esforzarnos>> (III: 163). Con su especie de muerte hicieron chistes que insinuaban que como cuernos le habían dado sostén en este mundo cuernos lo habían sacado de él.

En aquel tiempo

> <<ya yo era mozuela de doce a trece, y tan bien vista de la corte que arrastraba príncipes que, golosos de robarme la primera flor, me prestaban coches, dábanme aposentos en la comedia, enviábanme las mañanas de abril y mayo, almuerzos, y las tardes de julio y agosto, meriendas al río de Manzanares.>>

Su madre <<se determinó>> a <<*abrir tienda* (…) *antes que yo cumpliese los catorce de mi edad*>>, y luego

> <<no hubo quien no quisiese alcanzar un bocado, obligándome primero con alguna liberalidad, y fueron tantas las que conmigo usaron que ya me faltaban cofres para los vestidos y escritorios para las joyas. Tres veces fui vendida por virgen…>> (III: 163 – 164)

Hasta que un día su madre <<temióse (…) de la justicia y quiso mudar de frontera>>, y en el camino de Sevilla la asaltaron unos ladrones y la mataron. Elena, a la que una enfermedad había retrasado, supo <<la triste nueva de su muerte>> y, regresando a Madrid, encontró a aquel Montúfar, su rufián presente, y se aficionó a él (III: 165). Poco más o menos en este punto termina su relación.

Elena es, desde el título de la novela, *la hija de Celestina*. Su madre importa (hace y deshace en ella, la hace y deshace) mucho más que su padre. Esclava marcada, musulmana secreta, ninfa (quiere decir también fulana) de río, lavandera desde su libertad, segunda Celestina (muchos demonios fueron sus familiares, y remendaba virgos) desde su matrimonio, traficó con su hija Elena desde su adolescencia. Encontró una muerte violenta. Su padre sí tiene nombre, Alonso Rodríguez, no muy linajudo, y patria, Galicia, de poco prestigio, y oficio servil de lacayo, y cuernos que no lo ofendían, y el vicio de las tabernas, que lo terminó.

XV. 2. 5. Cuatro harpías en Madrid

Feliciana y Luisa eran "dos damas que, *por faltarles el padre* (que murió en la carrera de las Indias), quedaron huérfanas en la compañía de su madre" Teodora, la cual, viéndose "viuda y pobre", "determinó mudar de tierra por mudar de ventura" (47), y cambió Sevilla por la corte. En Madrid posaron con otra "señora *viuda*", doña Estefanía, que también tenía dos hijas, Constancia y Dorotea. Las dos comadres (valen varios de los sentidos de la palabra) prosperaron aliadas, prostituyendo a sus hijas o aprovechando sus gracias naturales y artificiales para estafar a los desprevenidos.

Rey Hazas (1986: 85) cree que *Las harpías en Madrid* "carece (...) de [la] axial genealogía vil" esencial en la novela picaresca. Sin embargo, las suertes de las cuatro muchachas están echadas desde la muerte de su padre, que las desampara, y las dos madres son alcahuetas de sus hijas.

XV. 2. 6. Teresa de Manzanares

> "Sus *pueriles travesuras* la dieron nombre de *La niña de los embustes*, título que honra este libro, prosiguiendo con ellos por todo el discurso de su vida, como *ella misma hace relación al lector, a quien se da cuenta desde el origen de sus padres*" (<<Prólogo al lector>>: 54).

Otras *Mocedades* de otra pícara, narradas por ella, y que se remontan a sus padres.

El autor dice qué hace a la pícara: una mezcla de herencia del padre (la "sangre"), de la madre (la "leche") y de su "travieso natural":

> *Parte destas cosas* [sus vicios] *heredó por sangre y manó en la leche, y parte ejecutó con travieso natural y depravada inclinación*, pudiendo bien decirse por ella aquellos dos versos de un romance antiguo: "dellas me dejó mi padre, / dellas me ganara yo" (<<Prólogo al lector>>: 54).

> "…como los hijos, en tiempos de tanta malicia como éste, tienen la mayor certidumbre el serlo de la madre –hablo de la gente de bajo estado—yo comienzo mi historia con referirle el origen de la nuestra" (I: 55).

Pater semper incertus est…así que, para entenderse uno, y darse a entender, con mayor seguridad, debe mirar antes en su madre. Catuxa, la madre de Teresa, tiene principios de pícara. Teresa empieza diciendo la "patria" grande ("si bien me acuerdo") de la suya, Galicia, y la chica, "la villa de Cacabelos", y da los nombres de sus abuelos maternos, Payo de Morrazos y Dominga Morriño.

> *Mi agüelo* no era bien tinto en gallego, sino de los asomados al reino; quiero decir, de los ratiños, que ni son de Dios ni del diablo; que, como en los bizcos está dudoso el saber a qué parte miran, así él *ni bien era cristiano ni dejaba de serlo*: tan bárbaros hombres se hallan tal vez en aquella tierra. A los de aquel paraje les dan nombre de *maragatos*, y ellos cumplen bien con la mitad del nombre cuando se ofrece ocasión (I, 55 – 56).

Payo de Morrazos, pues, no era cristiano acabado, y era natural de la Maragatería, país fronterizo, de indecisos, y ladrón (gato). Era vaquero, igual que Dominga, y en una feria mezclaron sus vinos, y "de aquella calabriada" se formó su madre. La llamaron Catuxa, y fue "la gala de Cacabelos" (I: 56).

> Crióse la muchacha en todo lo que acostumbran allá a los hijos de la gente común. Paladeáronla con ajos y vino, y salió una de su linaje. (…) A los quince años de edad llegaba (…) cuando de achaque de un magosto, que es un hartazgo de castañas asadas (…) murieron sus padres en una noche. *Quedó la mozuela niña, huérfana y sin hacienda*, con que fue fuerza ampararse de una hermana de su madre, que era mesonera en el mismo lugar (I: 56 - 57).

Sirviendo en aquel "lugar pasajero" muchos requirieron sus amores, pero ella "rigurosamente los despedía, que por los documentos de la tía deseaba conservar su honra, esperando por su buena cara el mejor labrador de Cacabelos" (I: 58). "No se lograron los intentos como pensó", porque un segoviano, criado de un canónigo, "comenzó a hacer fiestas a Catalina" y, prometiéndole que la llevaría "a la corte, se rindió aquel fuerte" (I: 58 - 59). Catuxa se escapó con su galán, pero no "sin darle un araño a la bolsa de la tía" (I: 59). "Prosiguieron sus jornadas hasta llegar al pie del puerto que llaman del Rabanal, gozando Tadeo todas las noches de su hermosa ninfa gallega. Mas allí, considerando que le sería embarazo la moza en tan largo camino", la abandonó (I: 60). "*Ducho a demo el home*": con éstas, en gallego, mandó Catuxa al diablo a su breve novio y, detrás de él, a todos los demás hombres, pues ya no se fiaría de ninguno, y, como no podía regresar a su pueblo, tiró para Madrid, y entró a servir en un mesón.

Catalina lavaba la ropa de la posada en el río, y enamoraba a muchos que rondaban sus orillas, pero sólo se dio, luego de saberse casada, a un Pierres de Estricot "natural de Gascuña, en Francia", buhonero y ladrón antiguo, y lacayo moderno, que gastaba en ella con liberalidad, "así de colación, merienda o dádiva de cintas, valona o calzado" (II: 70). Y así, mientras pasaba el término de las amonestaciones, "se forjó en las riberas del señor Manzanares" Teresa, "dándome el apellido el mismo río" (II: 73). Catuxa y Pierres juntaron sus fortunas, y pusieron posada para ella y "caja de buhonería" para él (II: 74).

En el capítulo tercero <<refiere Teresa *su nacimiento y ocupaciones pueriles, hasta la muerte de sus padres*>> (75).

"Fue grandísimo el gusto que tuvo el francés con mi nacimiento, e igual a él el cuidado con que me crió hasta edad de siete años." Pero en "una junta de gabachos" su padre masticó y brindó tanto que reventó, "con que no bastó remedio humano, ni le tuvo la medicina para volverle en su acuerdo para que siquiera se confesara, y así murió esotro día a las cinco de la tarde. Estos daños vienen de la gula y la embriaguez" (III: 75 – 76).

En cuanto a su madre, "hallándose (...) viuda y *vacío el lugar que dejó mi padre*, quiso que le ocupase un huésped"

mallorquín, arbitrista. Éste, mientras fabricaba sus "grandes máquinas", hallaba con Catuxa "comida y posada de balde, y andaba vestido como un rey". Este licenciado Cebadilla cansó tanto con sus memoriales a los ministros que lo desterraron, y antes de partir "descerrajó un cofre" donde la maragata guardaba "más de cuatrocientos escudos en plata que tenía granjeados con su trabajo".

> Con la pena del hurto cayó mi madre enferma, y agravósele la enfermedad de modo que, en ocho días, acabó con su vida, *dejándome huérfana, de edad de diez años y pobre*, que era lo peor, porque en pagar los gastos del entierro y el alquiler de la casa, que lo debía de un año, se consumió casi todo el menaje de ella (III: 76 – 78).

Hija de tal y de cual, no es extraño que desease Teresa quitarse de sus padres y hacerse criatura del "señor Manzanares".

XV. 2. 7. La hija de Trapaza

> Más complejo es el caso del *Bachiller Trapaza* y *La garduña de Sevilla*, *verdadera bilogía*, puesto que el primero es el padre de la garduña, Rufina, con lo que la primera novela funciona como magna genealogía vil de la segunda (Rey Hazas, 1986: 86 – 87).

Y sí, constituyen "*un verdadero ciclo, incluso 'genealógico'*" (Valbuena Prat, 1978: vol. II, 322). La "heroína" (I: 558) de ésta es hija de un pícaro del mismo autor, y continuación suya. Su padre es el Bachiller Trapaza, "quinta esencia de embusteros y maestro de embelecadores"[10], que tuvo novela propia, cuyo final se remitía a una "segunda parte, que se intitulará *La hija de Trapaza y polilla de la Corte*"[11]. *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (que ése fue el

[10] En el subtítulo de su novela.
[11] Alonso de Castillo Solórzano, *El bachiller Trapaza*, cap. XVI. En Valbuena Prat (1978: vol. II 555).

nombre que le dio Castillo Solórzano) salió en 1642, cinco años después. De él heredó su "bachillería" (I: 576).

Alonso de Castillo Solórzano resumió prontísimo a su criatura:

> El asunto deste libro es llamar a una mujer Garduña por haber nacido con la inclinación deste animal (…); fue moza libre y liviana, hija de padres que, cuando le faltaran a su crianza, eran de tales costumbres que no enmendaran las depravadas que su hija tenía. Salió muy conforme a sus progenitores, con inclinación traviesa, con libertad demasiada y con despejo atrevido (I: 557).

El Bachiller comienza su Segunda Parte en galeras. Lo saca de allí Estefanía, antigua amiga suya, viuda de un genovés rico, y le presenta al fruto de sus descuidados placeres.

> Aquella tarde se partieron de Sevilla, donde Trapaza, holgándose con su hija, que era de cinco años, cumplió como cristiano lo que como gentil no había hasta aquel tiempo, que fue casarse con Estefanía *in facie Eccesiae*. (I: 559)

No duraron sus buenos propósitos, y en el juego fue gastando la fortuna que Estefanía había heredado de su marido italiano. Rufina, su hija, ya andaba por los doce años, y era "poco inclinada a recogimiento, por ser muy amiga de la ventana", pero "su madre andaba con tanto disgusto con las desórdenes de Trapaza, que no cuidaba, con el amor que a la hija tenía, de reprenderla". En este punto el autor se entromete, reprochando a la dueña su "omisión" (I: 560).

Dentro de un año se murió cristianamente Estefanía, con "la pena de verse pobre y con disgustos" (I: 560). Trapaza "*consolábase con su hija, viéndola con tan buena cara*, y (…) *no pensaba en más de que por su hermosura hallaría un casamiento, que sería el remedio de los dos*" (I: 560). Mientras el Bachiller buscaba en los tugurios "que le pagasen los baratos

que había dado" empezaron a pasear la calle de Rufina "muchos pretendientes" (I: 560 – 561). Trapaza "viéndose necesitado y a su hija hermosa, halló que para reparo de su necesidad no había más próximo remedio que hallar un novio rico" (I: 561). Pues bien,

> esto era lo más honesto que pensaba, dejándole a su hija el libre albedrío, que *entrándose a mayores fondos el pensamiento*, quisiera que Rufinica (…) fuera una red barredera de las bolsas de la juventud que la festejaba (I: 561).

Trapaza planeó aumentarse consiguiendo un matrimonio interesado para la niña, y fantaseó que la chulearía, alquilándosela a todos sus galanes.

Escogió de entre todos los pretendientes de su hija a un Lorenzo de Sarabia, cincuentón, "agente de los negocios de un perulero", el cual "cargó con mujer y suegro" (I: 561). Con excusa de hacer "unas novenas (…) para que Dios le diese un hijo" Rufina salía a dejarse ver siempre que podía, y cayó en ella Roberto, uno "de los más traviesos mozos" de Sevilla, y ella en él. Él se fingió "muy rico", y dándole en prenda un vestido que había pedido prestado tuvo premio. Al otro día Roberto fue a casa de su fácil amiga y, delante de su marido, reclamó el vestido. Trapaza se enteró del enredo, y, convertido en Padre de drama de honra,

> …tomó muy por su cuenta la venganza, que aún tenía reliquias de lo travieso que había sido, y así, como conociese al actor de la burla de asistir en los garitos donde él iba, hallándole un día en uno le sacó al Campo de Tablada, donde, habiéndole referido la causa de traerle allí, sacaron los dos las espadas, pero fue muy en contra de Trapaza, porque aquel fue su último día, pues de una estocada le dejó Roberto sin aliento *ni poder hacer un acto de contrición; fin que tienen los que viven como éste había vivido* (I<. 562 – 563).

Otro padre de pícara que muere inconfeso. Rufina lo lloró "con entrambos ojos" (I: 563), y luego fue a lo suyo.

Malcasada y rabiosa, quiso primero vengar a su padre, y para ello tomó otro amante, Feliciano, y lo enfrentó con Roberto. Su ladrón murió "de una cruel punta por la tetilla izquierda, con que no pudo aun decir ¡Jesús!" (I, 566), y al poco perdió a su marido, con el enojo de su cornamenta.

XVI. Histeriada

(mi papá me moja,
me mojo soñando con mi papá)

XVI. 1. Introducción

Ocurrió así. O al revés. Y al revés. La visitaba su padre. Lo buscaba su hija. Es una *historia histérica*, que no se deja contar de una vez. Su materia desborda todos los textos que intentan contenerla, ninguna forma la sujeta a su molde. Porque no puede decirse, quien la escribe falla. Hay que leerla en versiones que son forzosamente contradictorias, fragmentarias, insuficientes, y con mucha curiosidad. Es curioso "el que trata las cosas con diligencia, o el que se desvela en escudriñar las que son muy ocultas y reservadas", pero "asimismo el que desordenadamente desea saber las cosas que no le pertenecen" (*AUT*).

¿Qué pueden el deseo del padre, el deseo de la hija? Rastreando el origen de la histeria, Freud pasó de la Teoría de la Seducción a la Teoría del Deseo (lo de Edipo). Entenderé primero su escritura, sus *vidas*, como síntomas, como accidentes, como señales de algo preternatural, excesivo, que nos desordena (sigo la definición del *Diccionario de Autoridades*), y que des/cubren lo que él creyó que hay entre un padre y su hija. Compondrán su *histeriada*.

En la segunda parte analizaré una serie de textos que son, en cierto sentido, ejemplares, pues trasladan a la literatura la *historia* de la hija, la *historia* del padre. Pero hay más. Sobre todo quiero leerlos como si se tratase de variantes de un único discurso, meras manifestaciones de una *narración histérica* que, por el hecho de serlo, apenas puedes contar titubeando.

Doy en primer lugar las versiones del Padre (con todo lo que corre por debajo de ellas, erosionándolas). A Yahvéh lo fatigaban las hijas de los hombres, y dictó, o sopló, lo de Lot con las suyas, lo de Judá con su nuera. Más peligrosa es Mirra,

encendida de amor. Dos romances, el de *Delgadina* y el de *Silvana*, ilustran la versión de la Hija. La encontramos también en la lectura atenta del cuento de *Griselda*. En otro romance, el de *San Albano*, sucede todo, lo que dice ella que pasa, lo que dice él que ella sueña. En un apéndice entro a mirar en tres novelas de nuestro tiempo, y nuestras. *Memoria de mis putas tristes*, de Gabriel García Márquez, dibuja a un viejo que, para despabilar su gana, muda en su imaginación a la pupila impúber que le venden, haciéndola hija suya. En *Las mocedades de Ulises*, de Álvaro Cunqueiro, una muchacha, para entrar en calor con su novio, gusta de vestirlo con el traje de su padre, y pegarle un mostacho peinado con el mismo corte. Finalmente, el Muecas, en *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, es un padre de la horda chabolero.

XVI. 2. Desde Freud

XVI. 2. 1. Prólogo

"Canta, ¡oh diosa!", no "la cólera del Pelida Aquiles"[1], sino la perplejidad de Sigmund Freud ante las historias de su neurótica. "Háblame, Musa, de aquel varón de multiforme ingenio que, después"[2] de haber "tocado uno de los grandes secretos de la naturaleza"[3] y "'turbado el sueño del mundo'"[4], "halló más de lo que deseaba encontrar"[5] (que era papá), zozobró y estuvo a pique de naufragar, hasta que descubrió "una nueva fuente [del Nilo]"[6] que ahorraba vergüenzas al Padre. Venga su *Histeriada*.

"*Esto era y no era…*" El ábrete sésamo de los cuentos de hadas viene aquí, para empezar esta *histeriada*, muy a pelo. Y es que se trata de una historia, la que relata la neurótica, dudosísima. Las llamaron "histéricas" por pensarse que tenían el útero ("hysterá") errante. Pero la histérica es dueña, más bien, de una "*historia errante*" (Bronfen, 1998: 243), "que anda de una parte a otra sin tener asiento fijo" (D.R.A.E., 21ª ed.), vagabunda, libre, suelta, que no se deja sujetar ni domiciliar. Ya la propia voz, "historia", dobla en el sentido teatral. Mira en el *Diccionario de Autoridades*:

> HISTORIA. Relación hecha con arte: descripción de las cosas como ellas fueron por una narración continuada y verdadera de los sucesos más memorables y las acciones más célebres.
>
> HISTORIA. Significa también fábula o enredo.

---

[1] Homero, *Ilíada*, I, 1.
[2] Homero, *Odisea*, I, 1.
[3] Carta a Fliess, 21 – V – 1894. En Freud (1997a: Nº 455, 78).
[4] Freud (1914: 1903). Cita a Hebbel.
[5] Freud (1914: 1901).
[6] Carta a Fliess, 6 – IV - 1897. En Freud (1997a: Nº 541, 240).

> FÁBULA. Se toma también por ficción artificiosa, con que se procura encubrir o disimular alguna verdad...
>
> FÁBULA. Se entiende también por cuento o narración de cosa que ni es verdad ni tiene sombra de ella, inventado para deleitar, ya sea con enseñanza o sin ella...
>
> ENREDO. Se toma comúnmente por falsedad y engaño artificioso, mentira o patraña bien compuesta...

Y ¿de qué especie es la historia de la histérica? ¿Es de las verdaderas, o de las fantásticas? ¿Tanto importa? Todo lo que se dice de uno (de una) es cierto. A la vez, todo es cuento. Y es así porque "*todo verdadero yo es un nudo de máscaras*" (Bronfen, 1998: 50).

Pero Sigmund Freud buscaba "curar" a la histérica, "transformar su miseria (...) en un infortunio corriente" (Freud, 1895: 168), y para ello le pareció necesario decidir si el trauma original (*Urtrauma*), la escena que lo empieza todo (*Urszene*), habían tenido lugar en realidad o eran alucinaciones suyas. Y en la relación de esa larguísima incertidumbre, en el paso de la *Teoría de la Seducción* (que tomaba como auténtica la versión de sus enfermos) *a la Teoría del Deseo* (que la juzgaba embustera), situaron sus discípulos predilectos los orígenes del psicoanálisis, la nueva ciencia, el arte nuevo, del Maestro.

¿Qué lo mareó tanto tiempo, durante años? Sigo a Elisabeth Bronfen (1998). La histérica es la archi-simuladora, presenta innumerables aspectos de sí misma, realiza proteicas metamorfosis, procura que su historia no se termine jamás, mientras que el analista busca el cierre de la misma (32). Si el médico se esfuerza por deshacer *el nudo* (Elisabeth Bronfen titula a la histérica *el sujeto anudado*), su paciente intenta conservarlo "en toda su ambivalencia e inconsistencia" (42). La enferma "lleva a cabo una inacabable negociación entre el

Urtrauma y sus vicisitudes, representando una *hystérikè* abundante, la cual asume la forma de remembranzas, recuerdos encubridores, fantasías, y ficciones protectoras, preservando de ese modo la elástica resistencia del trauma inicial" (259 – 260). Y es que la histérica, a través de sus síntomas, regresa a la escena que la dañó y al mismo tiempo huye de ella. La herida psíquica, además, "actúa cuando el lenguaje fracasa": se imprime en el cuerpo, "cifra la inquietante experiencia psicosomáticamente en lugar de codificarla en una historia, y como tal *marca el límite de la narrativa*". El *Urtrauma* "no puede ser ni reprimido, ni olvidado", "permanece irrepresentable e inaccesible" (35 - 36).

La histeria es precisamente lo que no puede decirse, contarse. "Ninguna respuesta fija [su] cuestión" (204): "empujando al hombre [al médico] hacia el conocimiento (*pousse-à-savoir*), también lo empuja hacia el fracaso (*pousse-au-manque*): el hombre implicado con ella siempre se tiene por estúpido (*manque-à-savoir*)."[7] De ahí las vacilaciones de Freud, el no saber qué hacerse con los relatos que escuchaba. De ahí que pensase primero que sí había habido aquello, y luego que no, que no, que sólo en alguna ocasión.

El recuerdo puntual, fidedigno, y el elaborado por nuestros ensoñadores anhelos, se confunden en una borrosa extremadura: "el cuerpo histérico desafía al intérprete no sólo a encontrar su historia, sino a revisar las historias convencionales, a reconocer que los cuerpos exceden e infringen las construcciones sociales del género y del deseo"[8].

En las historias de la histérica, su padre la usó mal. Fue así o eran meras ensoñaciones de la chica, el espejismo de escenas que ella había fabricado en la tibia modorra de sus siestas.

---

[7] Gérard Wajeman, "The Hysteric's Discourse." *Hystoria*. Número especial, editado por Helena Schulz-Keil. *Lacan Study Notes* 6-9: 1-22. Citado en Bronfen (1998: 204).

[8] Peter Brooks, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge, Mass.: Harvard U. Press, 1993, p. 244. En Bronfen (1998: 339).

Ahí está papá. Amabas primero a mamá sobre todas las cosas. Ya no. Desde que viste que no te había dado una chufa, como la del tete, y que carecía también de ella, te parece poco, la odias. Y los celos se te comen, que posee mamá, encima, a papá, a quien quieres ahora, y entorpece tus nuevos deseos.

Ahí está papá. Conoces la letra de la Ley, que dice: "ése no, él no, Él no". Pero en ti la castración ya se ha cumplido, ya ha tenido lugar. Es justamente lo que te ha empujado (en tus quimeras) a sentarte en las rodillas de tu padre. Así que tú fantasearás aún con él, con Él, que él, que Él. Que entra en tu huerto, que te cubre con su Sombra. Tu super-yo (el Padre transformado en Pepito Grillo con tijeras) es un flojo. Enganchada a papá, te costará renunciar a él, convertirte en una mujer normal, sana.[9]

"*Tengo una hija (la tengo mientras sea mía)…*" Dice Polonio, de Ofelia (*Hamlet*, II, II, 106). La hija "significa todo lo que el padre desea", y a la vez todo lo que "no puede tener" (Boose, 1989: 31). O se iría abajo el reino que él gobierna, y que asegura su prosperidad sólo si se desapropia de su princesa, la niña de sus ojos, y se la da a otro entera. Además, si no supiese renunciar a su hija, si la considerase insustituible, en lugar de ser él su dueño lo poseería ella a él (Gallop, 1989: 107). Ahora bien, érase una vez, en el caos anterior a la historia, la tuvo (el bruto mandamás de la horda), érase una vez, en el final de los tiempos, la tendrá de nuevo (el superhombre), érase una vez, en sus cuentas galanas, la tiene.

Lo mismo que arrima al padre y a su hija (ella es carne de su carne, hueso de sus huesos, sangre de su sangre) los aparta. La del incesto es la prohibición mayor, la primera, la que echó a rodar a las civilizaciones. Aquello no puede suceder, no puede pensarse, no puede decirse, es tabú. A pesar de esto, la vida y Naturaleza, cabezonas, los avecinan y allegan. Sólo en el otro lado, o sea, en los sueños, en el mito, en las "creaciones patológicas de los neuróticos" y en el arte, se representa

[9] Ver Freud, 1925 y 1931.

(corregido) el acto (Rank, 1992). Únicamente allí nos desahogamos. Y aquí, y aquí, constantemente.

Sigmund Freud miró en las historias de sus pacientes, y en la suya, y las encontró en un principio genuinas y después problemáticas, sospechosas.

<<Mi papá me moja>>, dijo primero Freud que dice la niña (si puede, como puede, casi no puede). <<Me mojo soñando con mi papá>>, dijo Freud después que dice la niña (también con muchísimo trabajo). ¿Qué lo llevó a esta mudanza en su opinión? Freud fue, creo, y hasta donde pudo, un intelectual honesto, casi cándido. Pero no supo mirar en los fondos fangosos de lo suyo. Recordó lo que hizo con su primita, o sobrinita, Pauline, vio lo de su padre, tuvo aquel sueño con su hija Mathilde, y se acobardó.

Pone Julio Cortázar, en nuestra *Rayuela* (cap. 73): "Todo es escritura, es decir fábula." Las cartas de Sigmund Freud, los sueños y recuerdos (personales y ajenos) que reveló aquí y allá, y los afectados análisis que hizo de ellos, sus ensayos…, todo lo voy a estudiar como si se tratase de variantes de un único texto, y ponderándolo, considerándolo como *narración histérica*, muy atentamente pero con la mosca detrás de la oreja.

Entrarán luego Lear y Cordelia a acabar (tampoco podrán) esta *histeriada*.

XVI. 2. 2. En su obra

XVI. 2. 2. a. En compendio

Freud entendió la escena de seducción que encontraba en el principio de las neurosis de sus pacientes primero cierta, y después imaginaria. Ese paso, su particular rubicón, lo resumió en 1914, en su *Historia del movimiento analítico*, y en 1924, en su *Autobiografía*, así como en varias notas que enmendaban (remendaban) trabajos anteriores. En dichos lugares Freud recapitula lo que es mucho más que un mero cambio de opinión.

Hacía apostasía, abjurando de la Orden que él mismo había fundado, sólo que él era también el Padre de la nueva religión a la que ahora se convertía.

> ...hubimos de superar un *error* que hubiera podido ser fatal a nuestra joven investigación. Bajo la influencia de la teoría traumática de la histeria (…) era fácil *dar crédito e importancia etiológica* a las manifestaciones en que los enfermos mismos atribuían sus síntomas a experiencias sexuales pasivas sufridas en su primera infancia; esto es, a una temprana seducción. Cuando esta etiología *naufragó* a causa de su propia *inverosimilitud* (…) pasamos por una fase de *perplejidad*. El análisis nos había conducido por un camino correcto hasta *los* traumas sexuales infantiles, que, sin embargo, *no eran ciertos*. Habíamos, pues, perdido contacto con la realidad. Por entonces estuve a punto de abandonarlo todo (…) Si los histéricos refieren sus síntomas a traumas por ellos *inventados*, habremos de tener en cuenta este nuevo hecho de su imaginación de escenas traumáticas, y conceder a la realidad psíquica un lugar al lado de la realidad práctica. No tardamos, pues, en descubrir que tales fantasías se hallaban destinadas a encubrir la actividad autoerótica de los primeros años infantiles, disimulándola y elevándola a una categoría superior (Freud, 1914: 1901).

> …he de recordar un *error*, al que sucumbí durante algún tiempo, y que hubiese podido serme fatal. Bajo la presión del procedimiento técnico que entonces usaba, reproducían la mayoría de mis pacientes *escenas* de su infancia cuyo contenido era su corrupción sexual por un adulto. En las mujeres este papel de corruptor aparecía atribuido, casi siempre, al padre. *Dando fe* a estas comunicaciones de mis pacientes, supuse haber hallado en estos sucesos de corrupción sexual durante la infancia las fuentes de las neurosis posteriores. Algunos casos en los que tales relaciones con el padre, el tío o un hermano habían continuado hasta años cuyo recuerdo conservaba clara y seguramente el sujeto, robustecieron mi convicción.

> No extrañaré que ante estas afirmaciones sonría irónicamente algún lector, tachándome de crédulo… (…) Cuando luego me vi forzado a reconocer que tales *escenas* de corrupción no habían sucedido realmente nunca, siendo tan sólo fantasías imaginadas por mis pacientes, a los que quizá se las había sugerido yo mismo, quedé perplejo por algún tiempo. (…) Pero cuando logré reponerme (…) deduje en seguida de mi experiencia las conclusiones acertadas, o sea, las de que los síntomas neuróticos no se hallaban enlazados directamente a sucesos reales, sino a *fantasías optativas*, y que para la neurosis *era más importante la realidad psíquica que la material*. (…) Fue éste mi primer contacto con *el complejo de Edipo* (…) pero entonces no llegué a vislumbrarlo debajo de *su fantástico disfraz*. De todos modos, la corrupción efectuada en la infancia conservó un lugar, aunque más modesto, en la etiología de la neurosis. En estos casos los corruptores habían sido casi siempre niños de más edad (Freud, 1924: 2776 – 2777).

En una adición de 1924 a *Nuevas observaciones sobre la neuropsicosis de defensa*, obra de 1896, dice:

> Todo este capítulo se halla dominado por un *error*, que más tarde he reconocido y rectificado repetidamente. Al escribirlo no sabíamos distinguir, de los recuerdos reales del sujeto, sus fantasías sobre sus años infantiles. En consecuencia, adscribimos a la seducción, como factor etiológico, una importancia y una generalidad de las que carece. (…) Sin embargo, no todo lo expuesto en el capítulo (…) debe ser rechazado, pues la seducción conserva aún un cierto valor etiológico… (Freud, 1896: 289, Nota 178)

En otra nota al mismo texto, de 1925, dice:

> Me estoy inclinado a pensar que los relatos de agresiones (sexuales) tan frecuentemente inventadas por los histéricos puedan ser fantasías obsesivas de huellas mnémicas de un trauma infantil (Freud, 1896: 287).

De nuevo en 1924 , repasando *La etiología de la histeria*, de 1896, agrega lo siguiente:

> Todo esto es exacto, pero me hace pensar que en la época en que fue escrito no me había liberado aún de una estimación exagerada de la realidad e insuficiente de la fantasía (Freud, 1896c: 307, Nota 183).

La *Historia del movimiento analítico* es Historia, con mayúscula inicial y en letra redondilla, e *historia* ("Geschichte", dice el alemán original) escrita en la cursiva de los cuentos, y de los *casos*. Lo que Luis López-Ballesteros y de Torres (su traductor *autorizado*) tituló *Autobiografía* (la *Selbstdarstellung*) puede trasladarse como su *representación* (teatral), descripción, o exposición (exponer significa "sacar y manifestar al público alguna cosa, para que de todos sea vista" y "vale también declarar, interpretar, explicar lo que está dudoso, obscuro, y dificultoso de entender" [*AUT*]). En una y otra obra, así como en las aclaraciones (uso esta palabra porque esas notas a pie de página buscan lavar aquel "*error*" que volvía turbio al *Padre*, y turbaba a Freud), da, en breve, el relato del paso de la *Teoría de la Seducción* a la *Teoría del Deseo*. Aquellas "*escenas*" que contaban las hijas no podían ser. Primero les prestó "fe" y "crédito", aunque las oía "perplejo". Entonces, examinando su "experiencia" (¿se refiere a su aprendizaje médico, o a su autoanálisis?) descubrió que la *hija* escondía su madrugador amor hacia el padre debajo de aquellas fantasías, de aquellos recuerdos fabricados.

XVI. 2. 2. b. Más por extenso

Yendo más despacio, seguiremos la historia de este cruce en su obra publicada (pública), y a continuación en sus cartas más privadas.

En los trabajos que dio a la imprenta hasta 1897 defendió la Teoría de la Seducción.

En *Un caso de curación hipnótica...* (1892-1893) ve cómo en el histérico, agotado después de reprimir "trabajosamente" ciertas "*representaciones*", éstas "sobreviven como *fantasmas de un tenebroso reino*, hasta el momento en que logran emerger y apoderarse del cuerpo que hasta entonces habría servido fielmente a la conciencia del yo" (Freud, 1892 – 1893: 28).

Los martes, en su hospital/teatro de Salpêtriere Jean-Martin Charcot dirigía la puesta en escena de las histerias de sus enfermas. Cuando murió, en agosto de 1893, Freud, que había sido alumno suyo, escribió una nota necrológica. Fue Charcot, dijo, quien demostró que las histéricas ni mienten ni burlan. Los "fenómenos histéricos" son auténticos y objetivos: "no podía tratarse, como se creía antes, de una simulación" (Freud, 1893: 30).

En sus *Estudios sobre la histeria* Freud (1895: 44) recalcó (aquí la cursiva es suya) que "*el histérico padecería* principalmente *de reminiscencias*". En la misma obra, en un capítulo escrito en colaboración con Josef Breuer, afirma que "el contenido invariable y esencial de un ataque histérico (recurrente) (...) es *el retorno de un recuerdo* (…) inconsciente" de un "trauma psíquico".[10] Valga como ilustración el caso que trae de Catalina (Freud, 1895: 101 – 107):

"Recientemente fui consultado por *la hija del mesonero* en Rax; *era un bonito caso para mí*."[11] "It was *a nice case* for me", traduce J. M. Masson, y Lisa Appignanesi y John Forrester (1992: 103) lo titularon "*idílico*". Con mucha gracia, pues "tiene por asunto la vida y amores de los pastores" (Moliner): trata de "Catalina", una *Alpenkind*, una criatura alpina, hermana de nuestras serranas.

Sigmund Freud había pasado los días 18 y 19 de agosto de 1893 con su amigo Oscar Rie y con Martha, en el monte Rax, muy cerca de Viena, en una nueva posada, la Casa de Otto, "con el propósito de olvidar durante algún tiempo la Medicina, y

---

[10] Sigmund Freud y Josef Breuer, <<Aportaciones a la *Comunicación preliminar*...2. Sobre la teoría del acceso histérico>> (1892). En Freud (1895: 51 y 52).

[11] Carta a Fliess, 20 – VIII – 1893. En Freud (1997a: Nº 441, 53).

especialmente las neurosis". Había alcanzado la cumbre, y "repuesto de la penosa ascensión por un apetitoso refrigerio, me hallaba sumido en la contemplación de la encantadora lejanía, cuando a mi espalda resonó la pregunta: 'El señor es médico, ¿verdad?', que al principio no creí fuera dirigida a mí: tan olvidado de mí mismo estaba." Era "una muchacha de diecisiete o dieciocho años, la misma que antes me había servido el almuerzo, por cierto con un marcado gesto de mal humor, y a la que la hostelera había interpelado varias veces con el nombre de Catalina. Por su aspecto y su traje no debía de ser una criada, sino una hija o una pariente de la hostelera." Estaba "enferma de los nervios": padecía ahogos, mareos, le zumbaba la cabeza, le apretaba el pecho, tenía miedo de morirse...

> --...No me gusta bajar a la cueva de la casa, que está muy oscura, ni andar sola por la montaña. Pero cuando me da eso no me encuentro a gusto en ningún lado y *se me figura que detrás de mí hay alguien que me va a agarrar de repente*. (...) veo siempre *una cara muy horrorosa que me mira con ojos terribles*. Esto es lo que más miedo me da.

Todo había empezado cuando descubrió a "*su tío*" en la penumbra de un cuarto, encima de "su prima Francisca". No dijo nada, y pasó tres días vomitando y encamada. Hasta que "su tía", notando "en ella algo extraño", le apretó las tuercas y todo se supo. La bronca de los cónyuges terminó en separación. "La tía decidió trasladarse, con sus hijos y Catalina, a la casa que ahora ocupaban, dejando a su marido con Francisca, la cual comenzaba a presentar señales de hallarse embarazada."

> …Al llegar aquí, abandona la muchacha, con gran sorpresa mía, el hilo de su relato y pasa a contarme dos series de historias que se extienden hasta dos y tres años antes del suceso traumático.

Primero recuerda Catalina que su tío, cuando "apenas tenía catorce años (…) se coló en su cama, y ella 'sintió su cuerpo junto a ella'". Escapó de ésta, pero él le fue detrás en

otras ocasiones, borracho. Inmediatamente cae en que ya otras veces había observado "algo entre Francisca y su tío".

> Agotadas estas dos series de reminiscencias, guarda silencio la muchacha. Durante su relato ha ido experimentando una curiosa transformación. En su rostro, antes entristecido y doliente, se pinta ahora una expresión llena de vida. Sus ojos han recobrado el brillo juvenil y se muestra animada y alegre.

Decirlo ha sanado a Catalina, la ilumina. "*Desahogó su espíritu*", escribe Freud. Parece, por poco, una transfiguración. Y… "entre tanto he llegado yo a la comprensión de su caso". "Tratábase, pues, de una histeria derivada por reacción *(Abreagiert)*": al sorprender a su tío con la Francisca, se dio cuenta Catalina de que eso que estaba haciendo con su prima era lo que había intentado con ella, y se angustió.

En 1924, en una nota añadida para la inclusión de los *Estudios* en la *Gesammelte Schriften*, ("Omisiones a los historiales clínicos"), Freud cierra así la historia clínica de "Catalina":

> Después de tantos años me atrevo a abandonar la discreción observada entonces, dejando establecido que *Catalina no era la sobrina, sino la hija* de la huéspeda, que había caído enferma bajo la influencia de *seducciones sexuales por el propio padre*. No cabe duda que, tratándose de una historia clínica, no es lícito introducir una deformación como la que en este caso he realizado… (Freud, 1895: 137 – 138)

La polémica en torno a la traducción al inglés de esta nota es, de nuevo, significativa. James Strachey, en la *Standard Edition*, habla de "*sexual attempts* on the part of her own father". Peter Swales consideró que no era ajustada, y propuso en cambio la siguiente: "The girl fell ill, therefore, as a result of *sexual temptations* which originated from her own father." (Appignanesi y Forrester, 1992: 106) Cuando relata el caso en los *Estudios sobre la histeria* Freud escribe que Catalina sufrió "asaltos nocturnos" ("nächtlicher überfall": überfall daría

literalmente “caer o echarse encima”) por parte de su padre. Si Swales tiene razón, en la nota de 1924 Freud, para que concordase con sus nuevas ideas, nos dice que la histeria de Catalina se originó, no en lo que su padre hizo o estuvo a punto de hacer con ella, sino en “las tentaciones” que había sentido la virginal muchacha.

En 1896, en *La herencia y la etiología de las neurosis*, ya da “la solución”, “sorprendentemente sencilla y uniforme”, que debe “al empleo de un nuevo método de *psicoanálisis* [nombrado aquí por primera vez]. Trátase, por decirlo así, de una *acción póstuma de un trauma sexual*”. Algo que ocurrió al sujeto, a lo que le vuelve a dar cuerda, haciéndolo presente (Freud, 1896ª: 282).

Finalmente, en *La etiología de la histeria*, del mismo año, se pinta explorador, y arqueólogo. Hablan las piedras (los cuerpos, a través de sus síntomas, los recuerdos que surgen a la superficie durante el análisis). Ha excavado las ciudades sepultadas de dieciocho pacientes. En todas ha encontrado lo mismo.

> Sentamos, pues, la afirmación, de que en el fondo de todo caso de histeria se ocultan (...) uno o varios sucesos de precoz experiencia sexual, pertenecientes a la más temprana infancia. Tengo este resultado por importante hallazgo: por *el descubrimiento de una caput Nili*... (Freud, 1896c: 306)

Hasta septiembre de 1898, en *Los recuerdos encubridores* (*Über deckrinnerungen*), no voceará, desarrollándola, su retractación. Utiliza para ello, en dicho artículo, un recuerdo propio. Antes, en la carta a Fliess del 3 de octubre de 1897, que es la siguiente, en los *Orígenes*, a la del “ya no creo más en mi *neurótica*”, había escrito:

> ...Desde hace cuatro días *mi autoanálisis*, que considero imprescindible para esclarecer todo el problema, *se ha prolongado en sueños* y me ha proporcionado valiosísimas referencias y *revelaciones*.

Allí ha averiguado, en este apocalipsis profano, que "el viejo" no ha sido, que la "autora" de su histeria fue su niñera, y haciendo memoria ha recordado ver a "*matrem nudam*" en un coche cama nocturno, y la celosa malquerencia que le tuvo a un hermanito suyo, Julius, y las "fechorías" llevadas a cabo junto con su cómplice, su sobrino, "1 año mayor que yo (...) Parece que los dos cometimos a veces crueldades con ["tratamos atrozmente a": en la traducción de López-Ballesteros] la sobrina, 1 año menor."[12] En *Los recuerdos encubridores* vuelve a lo que tuvo (y no) con John y Pauline, sus "sobrinos" o "primos", los hijos de su hermanastro Emmanuel.

> Trátase aquí de *un material* –una escena de alguna extensión y varias pequeñas imágenes—*del que yo no sé qué pensar*. La escena me parece indiferente e incomprensible su fijación. (...) Veo una pradera rectangular, algo pendiente, verde y muy densa. Entre la hierba resaltan muchas flores amarillas, de la especie llamada vulgarmente 'diente de león'. En lo alto de la pradera, una casa campestre, a la puerta de la cual conversan apaciblemente dos mujeres: una campesina, con su pañuelo a la cabeza, y una niñera. En la pradera juegan tres niños: yo mismo, representando dos o tres años; un primo mío, un año mayor que yo, y su hermana, casi de mi misma edad. *Cogemos las flores amarillas, y tenemos ya un ramito cada uno. El más bonito es el de la niña; pero mi primo y yo nos arrojamos sobre ellas y se lo arrebatamos. La chiquilla echa a correr, llorando*, pradera arriba, y al llegar a la casita, la campesina le da para consolarla un gran pedazo de pan centeno. Al advertirlo mi primo y yo tiramos las flores y corremos hacia la casa, pidiendo también pan. La campesina nos lo da, cortando las rebanadas con un largo cuchilo. El resabor de este pan en mi recuerdo es verdaderamente delicioso, y con ello termina la escena (Freud, 1899: 334 – 335).

[12] Carta a Fliess, 3 – X – 1897. En Freud (1997a: Nº 559, 274).

He aquí lo que la memoria le ha traído, tal cual. Pero nada es como parece (como se nos aparece). Hay que escarbar. "Caigo ahora en que precisamente la parte principal de la escena no es sino tal simbolización. Piense usted que el acto de quitar las flores a una muchacha es, en definitiva, desflorarla..." (Freud, 1899: 338)

Freud ha mirado (ha caído), y (como otras veces) se asusta de lo que ve. No puede ser, esto (no podía ser, que su padre aquello, tampoco que él con su hija Matilde aquello otro). ¿Fue para tranquilizarse que discurrió que los recuerdos eran nada más (y nada menos) la hechura de la fantasía?

> Lo que ha venido a transformarse en un recuerdo infantil (...) ha sido (...) una fantasía inconsciente. (...) A tales recuerdos, que adquieren un valor por representar en la memoria impresiones y pensamientos de épocas posteriores, cuyo contenido se halla enlazado al suyo por relaciones simbólicas, les damos el nombre de *recuerdos encubridores* (..) *pierdo toda confianza en la autenticidad de la escena* (...) al *forjar tal fantasía* realicé algo semejante a una satisfacción de los deseos reprimidos: la desfloración... (...) he de suponer que se trata de algo que jamás sucedió, habiéndose introducido subrepticiamente entre mis recuerdos infantiles (...) ...estas fantasías tienen una tendencia a constituirse en recuerdos infantiles (...) quedando así falseados los recuerdos (Freud, 1899: 337 – 339).

El artículo lo concluye con estas palabras:

> ...la impresión primitiva ha experimentado una elaboración secundaria. Parece como si una huella mnémica de la infancia hubiera sido *retraducida*... (...) todos nuestros recuerdos infantiles nos muestran los primeros años (...) no como fueron, sino como nos parecieron al evocarlos luego (...) Tales recuerdos no han *emergido* (...) sino que han sido *formados* en ellas [la cursiva es suya], interviniendo en esta formación y en la selección de los recuerdos toda una serie de

> motivos muy ajenos a un propósito de fidelidad histórica (Freud, 1899: 341).

¿Vendría la mudanza a que "…el investigador '*halló más de lo que deseaba encontrar*'...?" (Freud, 1914: 1901)

Para pasar página le sirvió lo de Edipo. En la accidentada carrera del príncipe tebano se reflejaba fácilmente el destino de los chicos. Pero, ¿y la nena? En *Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica*, de 1925, y *Sobre la sexualidad femenina*, de 1931, se describen los trabajos que pasa la pequeña antes de devenir mujer. Ya están resumidos, pero me voy a detener en lo de Electra.

Según J. Strachey fue Carl Jung quien, en 1913, propuso el término ‹‹*Complejo de Electra*›› para "la actitud edípica femenina". Sigmund Freud combatió el nombre en su trabajo *Sobre la sexualidad femenina*:[13] "Tenemos al respecto la impresión de que todas nuestras formulaciones sobre dicho complejo [de Edipo] únicamente pueden aplicarse, en sentido estricto, al niño de sexo masculino, y tenemos razón en rechazar el término de ‹‹complejo de Electra››, que tiende a destacar la analogía de la situación en ambos sexos" (Freud, 1931: 3079 – 3080).

El mito va así: Mató Clitemestra, con mucha razón, creo yo, a su marido, Agamenón, a su regreso de Troya, cuando se bañaba, e hizo a Egisto, que ya era señor suyo, rey de Micenas. Electra, la hija mayor, quitó a Orestes, su tete, de enmedio, dándoselo a un ayo para que lo criase lejos de allí, donde no pudiese alcanzarlo la desconfianza de Egisto.

Electra llevó un luto tan terco, largo y excesivo como el de Hamlet, no se lo quitaba, llorona perpetua de su padre, y Egisto y Clitemestra se lo reprochaban con palabras muy parecidas a las que usaron Claudio y Gertrudis con el príncipe de Dinamarca. Y ya la iban a castigar, emparedándola. Mira en *Hamlet* (IV, VI, 152 ss.):

--¿Y ahora? ¿Qué ruido es ése?

[13] Nota de Jacobo Numhauser Tognola. En Freud (1938: 3410).

(...)
…¡Oh, rosa de mayo!
¡Mi niña querida, mi buena hermana, la dulce Ofelia!

Orestes hace aspavientos semejantes cuando reconoce a su hermana Electra, flaca, ojerosa, para vestir santos. También dieron muy mal final a Polonio, el padre de Laertes y Ofelia. Tanto Orestes como Laertes han regresado para vengar a su padre, alentados por la furia (la locura) de sus hermanas.

Electra, en fin, guardó las puertas mientras Laertes acuchillaba a su madre, asesina de su padre, y luego le puso a Egisto en bandeja. (Sófocles, *Electra*)

Después de abandonar a su madre, que "fue el objeto original" (Freud, 1925: 2898) ("complejo negativo": Freud, 1931: 3078), y "adoptar en su lugar al padre" (Freud, 1925: 2898) ("situación edípica positiva, normal": Freud, 1931: 3078) la niña querrá un hijo de él. "Tenemos buenos motivos para aceptar que esta *fantasía desiderativa* fue también la fuerza impulsora de la masturbación infantil, (…) un *hecho elemental e irreducible* de la vida sexual infantil" (Freud, 1925: 2898). Pues bien, esta "*protofantasía*" (Freud, 1925: 2898) será la que aparezca luego distorsionada como "huella mnémica". Ésta es la escena que las histéricas se representaban, húmedas, y que eran incapaces de contar, o de contarse. Para soportarla la disimulaban, la volvían del revés.

Lo mismo que con la memoria, dirá en otro sitio más visitado, sucede con los sueños. Durante la elaboración del sueño "una idea en optativa es sustituida por una visión en presente." Es decir, "muestra el deseo realizado ya, ofrece su realización real y presente…"[14] Freud habla de "*dramatización*" (Freud, 1900a: 31), de "*función narrativa*" (Freud, 1900a: 44), gracias a las cuales se vuelve tolerable, en el "contenido manifiesto" del sueño, su "*contenido latente*". Y en ellos, desplazados, se esconde, por ejemplo, el "insospechado papel que en los más tempranos sentimientos sexuales de las enfermas

[14] Me refiero a *La interpretación de los sueños*. Freud (1900a: 25).

neuróticas hubo de desempeñar la persona del padre...” (Freud, 1900a: 32)

Han vuelto las tornas. Sueñas (¿o recuerdas?) que tu padre te “seduce”, y eso quiere decir que ahí ves cumplido uno de tus deseos más antiguos. Como escribirá en una carta a Abraham[15] en la que lamenta sus “rodeos equivocados”, “el histérico (...) fantasea su necesidad objetal retrotrayéndola a la infancia, y reviste su niñez autoerótica con fantasías de amor y seducción”. En otro lugar, explicando su “rectificación”, excusa su fallo:

> …por aquella época no había llegado aún a poder distinguir con seguridad los falsos recuerdos infantiles de los histéricos, de las huellas dejadas en su memoria por sucesos realmente acaecidos. De entonces acá he aprendido a ver en algunas de aquellas fantasías mnémicas de iniciación sexual tentativas de defensa contra el recuerdo de la propia actividad sexual (masturbación infantil), habiendo debido abandonar, en consecuencia, la acentuación del elemento “traumático” en las experiencias infantiles para retener tan sólo el hecho de que la actividad sexual infantil (espontánea o provocada) marca decisivamente la dirección de la vida sexual ulterior del adulto (Freud, 1905: 1238 ss.)

XVI. 2. 2. c. Correspondencia con Fliess

El 30 de diciembre de 1936 Marie Bonaparte, apóstola de Freud en Francia, escribió a su maestro. Había comprado a un librero, por mil doscientos francos, sus cartas a Wilhelm Fliess, con sus adjuntas, algunos manuscritos en los que Freud ensayaba sus ideas para quien era por entonces su “único público”. Freud contestó a vuelta de correo:

> ...*La cuestión de la correspondencia con Fliess me ha agitado profundamente*. Después de su muerte, la viuda me pidió que le devolviese las cartas

[15] Carta a Abraham, 5 – VII – 1907. En Freud (1997a: Nº 782, 580 – 584).

> que me había escrito y yo accedí sin vacilaciones, pero no pude encontrarlas. *Aún no puedo saber si las destruí o si sólo las escondí hábilmente...* Como usted puede suponer, nuestra correspondencia *era de naturaleza íntima. Hubiese sido muy doloroso que cayera en manos extrañas*. En consecuencia, es una extraordinaria muestra de afecto que las haya retenido, *alejándolas de peligro*. Lo único que lamento son los gastos en que ha incurrido. ¿Me permite ofrecerle que los compartamos? Yo mismo hubiera tenido que comprar las cartas si ese hombre se hubiese acercado directamente a mí. *No quiero que la llamada posteridad conozca ninguna de ellas...*
>
> Una vez más, gracias de todo corazón de su, Freud[16]

A los pocos días Freud vuelve a tomar la pluma:

> ...Es lamentable que mis cartas a Fliess no estén ya en sus manos, sino en Berlín…No puedo aceptar con facilidad su opinión ni las comparaciones que establece. Me digo que, después de ochenta o cien años, el interés por esta correspondencia será menos marcado que en nuestra propia época.
>
> Naturalmente, en lo que a mí respecta está bien que no lea las cartas, pero no debe suponer que contienen algo más que muchas indiscreciones. Por la naturaleza íntima de nuestra relación, estas cartas abarcan todo tipo de temas, tanto factuales como personales; y los hechos, que *indican todos los presentimentos y callejones sin salida del psicoanálisis en ciernes*, también son, en este caso, *absolutamente personales*. También hay no pocas menciones a procesos y relaciones íntimos; cosas tales como los reproches, a través de los cuales se rompió la amistad, resultan especialmente dolorosas cuando se miran en forma retrospectiva.
>
> Por estas razones, me alegraría saber que el material llegó a sus manos…[17]

[16] Carta a Marie Bonaparte, Viena, 3 – I - 1937. En Freud (2002: Nº 3551, 477).

Freud alcanzó, de algún modo, a deshacerse de las cartas de Fliess, pero cuando supo que la otra parte de la correspondencia, la de su puño y letra, andaba por ahí, se inquietó. Eran textos de "naturaleza íntima", indiscreta, y en ellos, además, podían leerse "todos los presentimientos y callejones sin salida del psicoanálisis en ciernes". Intentó impedir que "la llamada posterioridad" los conociese. Pensó que, "después de ochenta o cien años", no interesarían. Pues importaron, y han sido examinadas minuciosamente, y aquí tocan en lo más tierno. En primer lugar, Marie Bonaparte, Anna Freud y Ernst Kris explicaron mediante ellas *Los orígenes del psicoanálisis* (*Aus den Anfängen der Psychoanalyse*). Ahí, en esa administración arreglada de la correspondencia del maestro/padre con Fliess, ya desde su mismo título, se intenta señalar que la nueva ciencia (el arte nuevo) nace sólo con el abandono de la Teoría de la Seducción, como si ésta, de algún modo, hubiese estado impidiendo su crecimiento. Se trata de una edición censurada, pero el material que han apartado dice tanto como el sancionado. Y otras cosas. Y lo contrario.

Esto se cuenta mejor como cronicón, siguiendo obedientemente el curso lineal de los días.

"En la etiología sexual de las neurosis veo una buena posibilidad para volver a llenar una laguna".[18] Ésta, del 30 de mayo de 1893, es la "primera alusión en la correspondencia escrita a la Teoría de la Seducción 1893 – 1897 (Otoño)"[19]. El 18 de octubre ya ha "visto los casos más bellos"[20]. Muy pronto "todo se confirma, *y a veces el buscador encuentra más de lo que querría...*"[21] Ya tiembla el explorador. El 21 de mayo de 1894 tiene "la sensación de *haber tocado uno de los grandes*

---

[17] Carta a Marie Bonaparte, Viena, 10 – I - 1937. En Freud (2002: Nº 3552, 478).
[18] En Freud, 1997a. Toda la correspondencia con Fliess pertenece al mismo volumen. Nº 437, 46.
[19] Nota (2) a la misma carta, 445.
[20] Nº 445, 58.
[21] 27 – XI – 1893. Nº 446, 60.

secretos de la naturaleza."[22] Un año después escribe: "Casi todo se confirma a diario (...) me agrada *la certeza de tener en la mano el núcleo de la cuestión*."[23] En la carta siguiente dice ser "*una especie de Midas*", con la mala pata de que todo lo que él toca se convierte en mierda, en vez de en oro.[24] Sus dudas ("...he tenido que volver a trabajar en borradores (...) todavía no cuaja, quizá nunca..."[25]) ceden: "¿Te he comunicado ya (...) *el gran secreto clínico*? La histeria es la consecuencia de un susto presexual."[26] Al otro día, aunque se confiesa balbuceante y "muy embarullado" escribe: "*He hallado la solución del enigma* de la histeria y de la neurosis obsesiva. (...) Esto me depara *una especie de pálida alegría*, la de no haber vivido en vano..."[27] En las semanas siguientes se le ve entusiasmado: "...se alzaron de pronto todas las barreras, *cayeron los velos y se pudo penetrar con la mirada*... (...) Todo parecía ensamblar, el engranaje encajaba y se tenía la impresión de que ahora la cosa era en verdad una máquina, que pronto empezaría a marchar por sí sola. (...) Me llueven otras confirmaciones neuróticas. *La cosa es realmente auténtica y cierta*."[28] "...Sigue en pie la solución clínica de la histeria; es bonita y sencilla..."[29]

Y Freud estuvo en el mundo, y el mundo no lo conoció.

> Una conferencia sobre la etiología de la histeria en la Sociedad Psiquiátrica mereció una gélida recepción por parte de *los asnos* y esta singular evaluación de Krafft-Ebing: "Suena igual que *un cuento de hadas científico*." ¡Esto después que uno les ha demostrado la solución a un problema que tiene más de mil años...*una "fuente del Nilo"*! *Pueden irse todos al infierno*.[30]

---

[22] Nº 455, 78.
[23] 25 – V – 1895. Nº 478, 123.
[24] 12 – VI – 1895. Nº 479, 126.
[25] 8 – X – 1895. Nº 490, 140.
[26] 15 – X – 195. Nº 491, 141.
[27] 16 – X – 1895. Nº 492, 142.
[28] 20 – X – 1895. Nº 493, 144 – 145.
[29] 8 – XI – 1895. Nº 496, 149.
[30] 26 – IV – 1896. Nº 510, p. 178.

En *La historia del movimiento psicoanalítico* explicaría por qué lo condenaban a su "espléndido aislamiento" ("*splendid isolation*"[31]): entendió que se hallaba entre "aquellos que 'han *turbado el sueño del mundo*'"[32].

Jakob Freud, su padre, enferma aquí, y morirá el 23 de septiembre de 1896.

El 4 de diciembre Sigmund Freud anuncia a Fliess los lemas que glosarán su libro sobre la histeria, algo soberbiosos: *Introite et hic dii sunt* ("Entrad, que aquí también hay dioses"), y *Flectere si nequeo superos Acheronta movebo* ("Si no puedo doblar a los cielos moveré a los infiernos").

Y ya va apuntando al padre.[33]

> En vez del paso que buscamos, podríamos descubrir mares, cuya exploración minuciosa quedaría para otros que nos sigan, pero si el viento no nos hace zozobrar prematuramente, si nuestra constitución aguanta, llegaremos. "Nous y arriverons". Dame diez años más y terminaré las neurosis y la nueva psicología...[34]

En la misma carta presenta "una particular evidencia". Una enferma que, lo mismo que su hermana, fue seducida por su padre: "<<*¡Habemus papam!*>>", anuncia, con triste ironía.

> Cuando le di la explicación, en un principio la persuadí; entonces cometió la tontería de preguntarle al viejo, quien a la primera insinuación exclamó con indignación: "*¿Estás queriendo decir que era yo?*" e hizo un sagrado juramento de su inocencia.

---

[31] Freud (1914: 1904). En inglés, y en cursiva, en el original.
[32] Freud (1914: 1903). Cita a Hebbel.
[33] 6 – XII – 1896. Nº 530.
[34] 3 – I – 1897. Nº 533, 222.

Ella "pretende creerle", pobre, pero Freud piensa que de todos modos ha ganado.
Y acumula pruebas: "La mayoría de mis incursiones *in neuroticis*[35] han mostrado ser ciertas." Hasta consigue escuchar el diálogo de una escena de seducción, reproducido "*como si proviniese de un fonógrafo*". Y sí:

> *En la histeria reconozco al pater* en las elevadas exigencias que se plantean en el amor, en la sumisión ante el amado o el no-poderse-casar debido a ideales no cumplidos. La razón es, naturalmente, la grandeza del padre, que consiente en descender hasta el niño. [36]

"*Desgraciadamente mi padre era uno de esos perversos...*"[37] Saber esto, durante el duelo, fue durísimo. Tendrá tal vez que ver con ello que el 6 de abril comunique "el *descubrimiento de una nueva fuente* (...) Me refiero a *las fantasías histéricas*..."[38] Será "el *quid* [la cursiva es suya] que me ha faltado en la resolución de la histeria": la idea la rumiará en los próximos meses.

Pero no puede "cerrar los ojos", y en su despacho médico todo se repite. En un sueño de Fliess encuentra la "*parte usual, el padre*"[39]. Más abajo cuenta cómo aquella misma mañana "un azar afortunado" le ha aportado "*una nueva confirmación de la etiología parental*". Una mujer joven...

> ...viene y comunica que ha pensado mucho en la cura y que ha encontrado un impedimento. "¿Cuál?"- A mí misma me puedo denigrar tanto como sea preciso, pero tengo que proteger a otras personas. Vd. debe permitirme no mencionar ningún nombre".
>
> --No se trata de nombres. Vd. se refiere a la relación con ellos. En eso no se podra silenciar nada. (...) hablemos claro. En mis análisis resultan ser los más allegados, padres o hermanos, los culpables.

---

[35] La cursiva es suya.
[36] 24 – I – 1897. Nº 537, 231 – 232.
[37] 8 – II – 1897. Nº 538, p. 235.
[38] 6 – IV – 1897. Nº 541, p. 240.
[39] 28 – IV – 1897. Nº 543, p. 243.

> --No he tenido nada con eun hermano.
> --*Entonces con el padre.*
> Aquí se revela que el padre, supuestamente noble y respetable, a los 8-12 años solía llevarla regularmente a la cama y la utilizaba externamente *(<<mojarla>>, visitas nocturnas)*. En tales ocasiones ella ya sentía miedo. Una hermana seis años mayor que ella, a quien se confió años después, le confesó que había tenido las mismas experiencias con el padre. Una prima le contó que a los 15 años había tenido que defenderse del abrazo del abuelo. Como es natural, no le resultó increíble que yo le dijera que en la infancia más temprana tuvieron que ocurrir cosas parecidas y aun peores. Por lo demás, se trata de una histeria muy común con los síntomas habituales. *Quod erat Demonstrandum*[40]."

"Que es lo que se quería demostrar". Que es, invariablemente, el padre, o quien hace sus veces.

El 2 de mayo dice aún que *"todo su material* [el que reproducen las escenas de seducción] *es genuino*", aunque añade, inmediatamente que son "*construcciones defensivas, sublimaciones de los hechos, embellecimiento de los mismos* (...) *ficciones protectoras*", y remonta su posible "*origen accidental*" a "*las fantasías onanes*". Justo por ese resquicio (que agrandará) va a huir, dentro de poco, de lo que le cuentan sus neuróticas.

El 31 de mayo sueña que ama desordenadamente a su hija Mathilde. "*Naturalmente, el sueño muestra cumplido mi deseo de sorprender a un Pater* como causante de la neurosis y así pone fin a mis dudas, aún vivas."[41]

Primero su padre, ahora él mismo...Va averiguando esto y lo otro, cosas que le tocan demasiado de cerca, y que espantan. Le cuesta continuar. Freud se arruga. Empieza a hacer calas en los fondos de su alma, de su historia, de sus sueños. "...Todavía no me había visto ante algo como este período de parálisis intelectual. Cada línea se me convierte en un tormento. (...) he atravesado algo neurótico, extraños estados incomprensibles

[40] La cursiva es suya.
[41] Nº 547, 253.

para la conciencia. Pensamientos crepusculares, dudas veladoras, apenas un rayo de luz aquí y allá. (...) Por lo demás, me siento estúpido (...) *Creo estar en un capullo de crisálida y Dios sabe qué bicho hará eclosión*."[42] El gusano saldrá de su zurrón, serpenteará algún tiempo, y luego manifestará su mutación, repentinamente alado.

Aún no, aún no. Menciona "dos casos nuevos". "El último es una muchacha de 19 años (...) Pues bien, Dios tuvo en este caso la bondad de hacer morir al padre antes de que la niña tuviera 11 meses, pero dos hermanos, uno de ellos 3 años mayor que la paciente, se suicidaron de un disparo..."[43] La amarga broma (menos mal que el padre se le murió enseguida a la pequeña, antes de que pudiese tararla) revela el agotamiento de Freud. No aguanta más. "...Todavía no sé qué me ha ocurrido; algo de las más hondas profundidades de mis propias neurosis se ha opuesto al progreso de la comprensión de las neurosis." Y sólo las comprenderá sondando sus fondos enfermos: "Se trata de *falseamientos mnésicos y fantasías* (...) [las cuales] adquieren *mayor fuerza que los recuerdos auténticos*."[44] Aquí está formulada, de manera sucinta, su rectificación, que pronunciará con mayor solemnidad (el "ya no creo más en mi *neurótica*...") a su vuelta de Italia, después de olvidar y recordar (despertar) en las orillas del Leteo.

> "...La cosa fermenta en mi interior, no he acabado nada; muy satisfecho con la psicología, atormentado por graves dudas en la teoría de las neurosis muy perezoso de pensamiento y aquí no he logrado acallar el bullicio en la cabeza y en los sentimientos; sólo lo conseguiré en Italia. (...) Después de haber llegado ya a estar aquí muy alegre, ahora disfruto de un período de malhumor. El principal paciente que me ocupa soy yo mismo. *Mi histeria* (...) Este análisis es más difícil que cualquier otro. Es

[42] 22 – VI – 1897. Nº 549, 255 y 256. Nicolás Caparrós, en una nota, considera "este pasaje como el primer indicio del comienzo de un autoanálisis".
[43] 22 – VI – 1897. Nº 549, 256.
[44] 7 – VII – 1897. Nº 550, 257.

> también el que me paraliza la fuerza psíquica para representar y comunicar lo obtenido hasta ahora. Pero creo que se ha de hacer y constituye una pieza intermedia necesaria en mis trabajos."[45]

Conque nada más regresar de su viaje a Italia, intoxicado con el "ponche" del Leteo, "lo primero" que hace es escribir al amigo la carta más comentada, la que firma la defunción de la Teoría de la Seducción, la del 21 de septiembre de 1897. "Ahora quiero confiarte enseguida *el gran secreto que se me ha revelado paulatinamente* en los últimos meses. Ya no creo más en mi *neurótica*."[46] ¿Qué razones da? Sobre todo, que no podía ser que fuera siempre el padre (también el suyo) el malo, ni que el abuso de los pequeños fuera un fenómeno tan extendido. Lo que sucede es que "en el inconsciente no existe un signo de realidad, de tal manera que *no se pueden distinguir la verdad y la ficción cargada de afecto*."[47] Las historias de sus pacientes, *ocupadas* por el "afecto" [*mit Affekt besetzte Fiktion*], o sea, por la "pasión del alma, en fuerza de la cual se excita un interior movimiento, con que nos inclinamos a amar, o aborrecer..." (*AUT*), se vuelven *fantásticas*.

Esta carta sirve, a los evangelistas, de *hito*: marca la frontera, indica, "hasta aquí era esto, a partir de este punto será aquello". Y, para que su relación de los *Orígenes del psicoanálisis* sea limpia, siga una recta perfecta, quitarán todo cuanto suponga un paso atrás, apartarse del Camino. Sin embargo, el "ya no creo en mi *neurótica*" de su sonadísima carta a Fliess del 21 de septiembre de 1897 no fue una recantación última, final. Verás.

Miró Sigi, y vio que no había sido papá, sino la niñera, y su mamá desnuda y en latines, despabilándolo...[48] Y da, por fin, con Edipo (y con Hamlet).[49] Ha visto que "*el anhelo*" es lo que caracteriza la histeria, y la olla en la que se cuecen las fantasías. Pero está muy liado. "Mi autoanálisis vuelve a estar atascado o,

---

[45] 14 – VIII – 1897. Nº 554, 264.
[46] Nº 557, 267.
[47] Nº 557, 268.
[48] 3 – X – 1897; 4 – X – 1897; 15 – X – 1897.
[49] 15 – X – 1897. Nº 560.

mejor, sigue goteando despacio, sin que yo comprenda nada de sus derroteros."[50] Si ya no es la seducción, ¿tendrán las neurosis una causa orgánica, será todo, como venía asegurando su amigo Fliess, cosa de narices? "Mi autoanálisis sigue interrumpido. He visto por qué. Sólo puedo analizarme a mí mismo con los conocimientos adquiridos objetivamente (como un extraño); *el auténtico autoanálisis es imposible*."[51]

Y si es así, las "revelaciones" que recibe, ¿valen? No hay manera de conocerse a uno mismo, y encima se tiene que callar muchas cosas que, mientras escarba, va destapando: "Desde que estudio el inconsciente, me he vuelto muy interesante para mí mismo. Lástima que se cierre la boca para lo más íntimo", escribe, y a continuación cita las palabras de Mefistófeles en el *Fausto* de Goethe: "Das Beste Was Du wissen kannst / Darfst Du den Buben doch nicht sagen", que vuelvo al castellano: "Lo mejor que alcanzas a saber no puedes decírselo a los chicos".[52] Su chitón condena su "gran sueño"[53], que tiene que ver con su madre, así como otros menores[54].

Y vuelve.

> Mi confianza en *la etiología del padre* ha aumentado mucho. Eckstein trata a su paciente deliberadamente de tal forma que impide proporcionarle la menor sugestión de lo que emergerá de su inconsciente, y en el proceso obtuvo, entre otras cosas, *idénticas escenas con el padre*.[55]

Esta carta la han eliminado en los *Orígenes*. Y a los diez días leemos:

---

[50] 5 – XI – 1897. Nº 563, 286.
[51] 14 – XI – 1897. Nº 564, 288 y 291.
[52] 5 – XII – 1897. Nº 567, 296. Vuelve a citar los versos en la carta del 9 de febrero de 1898 y en *La interpretación de los sueños*, cap. 5, <<La deformación onírica>>.
[53] 9 – II – 1898; 9 – VI – 1898.
[54] Por ejemplo, el que menciona en la carta del 26 – VIII – 1898, o algunos de *La interpretación de los sueños* (cap. 6, <<Material y fuentes de los sueños>>).
[55] 12 – XII – 1897. Nº 568, 297.

> *Apenas puedo contarte todo lo que se me resuelve (¡un nuevo Midas!) en...mierda.* (...) La siguiente pequeña escena que el paciente dice haber observado a los 3 años de edad habla de *lo intrínsicamente genuino del trauma infantil*.

Entra en una habitación en la que su padre está maltratando a su madre. Ésta lo acusa, lo maldice, chilla, hace gestos groseros, ridículos, penosos. La sujeto se identifica con ella. "El padre (...) cuando tenía 2 años la desfloró brutalmente y le produjo una infección gonorreica..." La narración es larga, tremebunda. Freud la remata con "una nueva sentencia: <<*¿Qué te han hecho, pobre niño?*>>" Y dice, cansadísimo: "*Pero ahora basta de sucias historias*"[56]. Tampoco viene en los *Orígenes*.

El 31 de agosto del año siguiente se siente aún completamente desorientado, y utiliza de nuevo la cita que empleó casi cinco años atrás para decir que todo se confirmaba (era eso, lo del padre): "*¡Con frecuencia, el buscador encontraba más de lo que deseaba!*".[57]

Ante otro caso bisa a Hamlet, el gran vacilón, el gran vacilador:

> ...un niño que moja regilarmente la cama hasta los siete años (...) tiene que haber experimentado excitaciones sexuales en la infancia más temprana. *¿Espontáneamente o por seducción? Ahí estriba la cuestión...*[58]

Va este fragmento, muy interesante:

> ...También vuelvo a tener una leve sensación de que este año me veré en condiciones de hallar el camino que lleve, desde graves errores, hacia la verdad. Pero aún no está despejado.[59]

---

[56] 22 – XII – 1897. Nº 569, 300 – 301.
[57] 31 – VIII – 1898. Nº 597, 346.
[58] 27 – IX – 1898. Nº 599, 351.
[59] 23 – X – 1898. Nº 601, 354.

Así lo transcriben los editores de los *Orígenes* (su guardia de palacio). Y así leído, Freud parece indicar que, efectivamente, su Teoría de la Seducción fue una equivocación que va a corregir. Ahora bien, en una nota Nicolás Caparrós da el texto en el original manuscrito: <<*von zchweren Irrtümern den Weg zurück zur Wahrheit zu finden*>>. Y en los *Orígenes* se han tragado una palabra clave, "züruck", un adverbio que significa "atrás", "volver", equivalente al inglés "back". Y entonces la traducción que acierta sería: "desde graves errores *de vuelta hacia la verdad*", con lo cual Freud, aparentemente, vuelve a dar crédito a su *neurótica*.

Pero está harto "de sucias historias". A pesar de todo lo que no llega a ver, o a entender, de sus cosas, y de tener que ocultar las que más a cuento vendrían,

> ...un trocito del autoanálisis ha logrado abrirse paso, con dificultades, y me ha confirmado que las fantasías son productos de épocas posteriores que se proyectan hacia atrás (...) hasta la 1ª infancia (...) *La respuesta a la pregunta de qué ocurrió en la 1ª infancia, es ésta: Nada...*[60]

Nada, entonces, real. Todo ha sido armado por la fantasía.

En la carta siguiente da título a sus nuevas ideas: será su "*teoría del deseo*"[61]. Once meses después lo confirma: "Las ganancias del año pasado, *las fantasías*, han pasado la prueba espléndidamente. (...) *Un enigma acecha en la región de los afectos*."[62] Recordemos cómo "la ficción cargada de afecto" moldeaba nuestros recuerdos.

En marzo describe cómo su evolución teórica lo ha asolado:

> Me he empobrecido mucho internamente, he tenido que demoler todos mis castillos en el aire y justamente ahora acabo de cobrar cierto ánimo para

[60] 3 – I – 1899. Nº 609, 362.
[61] 16 – I – 1899. Nº 610, 364.
[62] 7 – XI – 1899. Nº 646, 412.

> reconstruirlos. Durante la catástrofe del derrumbamiento...[63]

Trabaja entre tanto, muy satisfecho, en su Libro de los Sueños. Y otra vez...

> ...el último [caso] es interesante, una muchacha de 13 años, a quien he de curar a todo vapor y que, por una vez, me mostrará en superficie lo que, por lo común, me he de esforzar en descubrir bajo los estratos superpuestos. *Excuso decirte que se trata exactamente de lo mismo*. Hablaremos de esta niña en Agosto, *si es que no me la arrebatan prematuramente*.[64]

¡Otra vez (todavía) papá! Papá, que, como en otras ocasiones, cuando no le guste el diagnóstico, le quitará a su hija de sus manos.

De modo que Freud ni vio luces ni oyó voces en otro camino de Damasco. Lo mismo que Hamlet, interrogó a los fantasmas que le salían, discutió sus versiones. Muy al final de su vida seguía pensando que en algunos casos la seducción había existido, aunque tendía ahora a atribuírsela a la madre, a la niñera, a otros niños más mayores.

---

[63] 23 – III – 1900. Nº 665, 438.
[64] 12 – VI – 1900. Nº 673, 451.

XVI. 2. 3. Jakob Freud

XVI, 2, 3, a. Fantasmas (1)

Entra (sale, asoma), el Fantasma de su padre.

<<...¿Qué querrá decir esto,
Que tú, cuerpo muerto, armado de nuevo con todo tu acero,
Visites así otra vez los reflejos de la luna,
Volviendo espantosa la noche y haciendo que en nosotros, pobres juguetes de la
naturaleza,
Tiemble nuestra disposición tan horrorosamente,
Con pensamientos que traspasan los límites del alma?>>

(*Hamlet*, I, IV, 51 – 56)

Pudo mucho en Sigmund Freud un fantasma, el de su padre, Jakob. *Fantasma* es "la representación de alguna figura que se aparece, o en sueños o por flaqueza de la imaginación, o por arte mágica. Dícese también de cualquiera figura extraña y que pone miedo." (AUT) De los *manes* de Jakob: puede significar, dicho así, en plural, el alma de un antepasado benéfico, y también su cadáver. De Jakob como gris *lemur*: mala sombra infernal, o el espíritu de un difunto muy honrado, o el de otro que exige, para su remedio, que vengues póstumamente sus afrentas, o, una vez más, sus restos o despojos mortales. De Jakob como *larva*: espectro tremendo, y máscara teatral y engañosa. De Jakob como *lar*, que ronda aún en su cocina (¿se mudó Sigmund por eso, rehuyendo a su padre, al 19 de la calle Bergasse, a las pocas semanas de su muerte? Dio igual, lo seguiría hasta su nueva casa).

Jakob Freud (su cabezón fantasma) tuvo arte y parte en que su hijo negase la autenticidad, en general, de las escenas traumáticas que relataban algunos de sus enfermos. El padre (ya) no era. Su padre, al menos en lo suyo, no había sido.

> Al acceder, tras la muerte de Jakob, al *lugar del padre*, ganaba acceso además al texto del padre…(…) mucho dependía de que se siguiese dando crédito a la versión del padre: la "inocencia" no sólo de determinados padres --el de Freud, Freud mismo, los de las histéricas—sino también la de una estructura cultural que confía en la autoridad masculina a expensas de la autoridad femenina, reproduciendo una jerarquía social y política de padres e hijas metafóricos (Froula, 1989: 120 – 121).

De todos modos al aparecido le costó Dios y ayuda doblar a su hijo. La historia de esa revisión llevada a cabo bajo la sombra pegajosa de su padre está profusamente documentada, en las cartas de Sigmund Freud a Wilhelm Fliess, en los sueños que tuvo y anotó, y en los que analizó de otras personas, en sus ensayos, en sus citas, en las apostillas que hizo en los márgenes de ciertos mitos, en las cosas que dijo, en las que se calló, en las que tacharon sus editores, en las que supo, en las que ignoró. No dejó un texto limpio, higienizado, final, sino más bien un *palimpsesto*, que "conserva [las] huellas de una escritura anterior borrada artificialmente" (*DRAE*, 21ª ed.).

En ese manuscrito sucio, borrado una y otra vez, vemos arriba la versión oficial del Psicoanálisis, la "*teoría de los deseos ocultos del hijo*, donde es en el propio hijo donde se originan sus síntomas y sus actos de violencia (contra sí mismo o contra los demás).", y, debajo, medio oculta, la "relectura de la tragedia" que realizó Marie Balmary (y que es la que Freud había sostenido primero) y que defiende "*una teoría de la falta oculta del padre* y de su transmisión de una generación a otra a través de síntomas, actos violentos, y faltas inconscientes de todo tipo." (Balmary, 1982: 27)

XVI. 2. 3. b. El manto de Noé

Noé no sólo se acordó de los animales: también guardó en las bodegas del arca una cepa del Edén, "que plantó en el monte Lubar, una de las cumbres de Ararat. Sus vides dieron

fruto aquel mismo día y, antes del anochecer, recogió las uvas, las prensó, hizo vino y bebió en abundancia."[65] La cogorza dejó a Noé "desnudo en medio de su tienda". El pequeño, Cam, lo vio, y avisó a sus hermanos, Sem y Jafet. Éstos no quisieron mirar, y volviendo las caras cubrieron las vergüenzas de su padre con un manto. Noé, que lo supo luego, desheredó a los cananeos, o sea, a los del apellido de Cam, y rogó que prosperasen sus otros dos hijos más pudibundos. (*Génesis*, IX, 20 – 27)

Lacan[66] utilizó la imagen del manto de Noé para denunciar cómo Freud disimula las faltas del padre (real o imaginario). Granoff señala al respecto: "No cabe ninguna duda de que él quiere deshacerse del padre. Sin embargo, y esto tiene mayor importancia, no lo logra. Que uno pueda hacerlo o no es otra cuestión. ¡Ésa es, de hecho, la base del proyecto freudiano!"[67]

Las metáforas "pueden tener una función *pedagógica*", *heurística* ("sirven para la ideación de nuevas hipótesis o teorías"), *exegética*, (como glosa), o *argumentativa* (Bustos, 2000: 32). Hijas y madres de la poesía, generan una explosión de significados, llegan adonde no alcanza "el lenguaje literal".[68]

Ésta del manto de Noé se estira, da aquí para mucho. Sigmund Freud fue Cam: conoció las miserias de su padre, y las contó. Sigmund Freud fue Sem y Jafet: las desconoció, hizo que las ignoraba, se dio por desentendido (*AUT*). El manto de Noé

---

[65] Graves y Patai (200: 147). Miran en el *Midrás* sobre el Pentateuco, basado en los dichos del rabí Tanhuma bar Abba, amora (sabio talmúdico) palestino del siglo IV; en una versión del mismo más reciente (*Midrash Tanhuma*, ed. Solomon Buber, Vilna, 1885); en otro midrás (*Pirqe Rabbi Eliezer*) atribuido al rabí Eliezer been Hyrcanos, sabio palestino ("tanaíta") de *c*. 90 – 130, pero escrito durante el s. VIII o principios del IX en Palestina; y en el apócrifo *Libro de los Jubileos*, del siglo II a. C.

[66] Jacques Lacan, *Télévision* (París, Editions du Seuil, 1973, p. 35). Citado en Balmary (1982: 169).

[67] Wladimir Granoff, *Filiations: L'avenir du complexe Oedipe* (París, Editions de Minuir, 1975, p. 318). Citado en Balmary (1982: 169).

[68] Bustos (2000: 148) habla de "su *irreductibilidad* al lenguaje literal". Dice (54): "Según Pascal, la metáfora posee un excedente expresivo que la hace particularmente apta para acceder a hechos o realidades no manifestables en el lenguaje literal."

vale por lo que se revela y por lo que se vela (también en términos fotográficos) del padre, por lo que se dice y lo que se silencia, por la decisión de mirar, por la de cerrar los ojos.

XVI. 2. 3. c. Saldrá en la colada

"La teoría de Freud falló porque fue el trabajo de su duelo" (Lukacher, 1982: x). En el principio de las neurosis, dijo, desmintiendo su propuesta anterior, la seducción no es real, sino inventada. "Muy cerca del primer aniversario de la muerte de su padre, Freud comenzó a apartarse de una teoría *inter*psíquica y adoptó otra *intra*psíquica de los desórdenes mentales" (Lukacher, 1982: xi). Uno no se tara porque otro le haya hecho algo, dirá ahora: la locura se cuece en los adentros de cada cual.

Podrá o no, salirse con la suya (con la del espíritu intranquilo de su padre):

> *El inconsciente* es ese capítulo de mi historia que está marcado por un espacio en blanco, o bien ocupado por una falsedad: *es el capítulo censurado*. *Pero la verdad puede ser redescubierta; lo normal es que ya haya sido escrita en alguna otra parte*...[69]

Así es. Marie Balmary encabeza su "Conclusión" con dos citas. Va la primera, sacada del *Hamlet* (I, II, 257 – 258):

Foul deeds will rise,
Though all the earth o'erwhelm them, to men's eyes.

"Los actos abominables aflorarán,
Aunque los cubra toda la tierra, hasta los ojos de los hombres."

XVI. 2. 3. d. Rebeca

[69] Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*. En Balmary (1982: 132).

La correspondencia entre Honorio F. Delgado, médico psiquiatra peruano, y Freud arranca del 20 de octubre de 1919. El 6 de enero de 1920 Freud escribe: "Delgado anuncia una nueva obra. El psicoanálisis, que quizá ya flota sobre el océano."[70] Freud vio en el doctor Delgado a un nuevo Colón apostólico, que llevaría su Palabra a la América Latina. De hecho, en 1922 Honorio Delgado intentó hacerse con los derechos de traducción de la obra del Profesor, pero ya habían sido cedidos a Ruiz del Castillo.[71] "En 1922 se conocerán personalmente en el Congreso de Berlín, el último al que Freud asistirá. En 1927 con ocasión del Congreso de Innsbruck, irá a Viena a encontrarse con Freud por segunda y última vez. En esa ocasión estará acompañado por Sándor Ferenczi, Max Eitingon y Marie Bonaparte...."[72] Seguirán carteándose hasta 1934.

El año 1926 Honorio F. Delgado publicó *Sigmund Freud*[73]:

> Querido doctor:
>
> ¿No se ha extrañado por no haber recibido la más mínima línea de agradecimiento por su amable homenaje con ocasión del setenta aniversario? Sabía que existía ese libro suyo, pero no había recibido el ejemplar que me estaba destinado hasta hace dos días. Me apresuro ahora a agradecérselo. (...) *Permítame que corrija dos errores históricos que se deslizan en su presentación biográfica. Mi padre sólo se casó dos veces y no tres, tenía cuarenta años en su segundo matrimonio*, mi madre veinte, *por lo tanto no se puede decir que era un anciano*.[74]
>
> ...Hoy he retomado el libro que me consagró por mi setenta aniversario y lo he releído. (...) *Es difícil escribir historia o biografías y es casi un deber para*

[70] Carta a Abraham, 20 – I – 1920. En Freud (1999: Nº 2069, 314).
[71] Ver carta a Honorio Delgado, 22 – I – 1922. En Freud (1999: Nº 2305, 417).
[72] Nicolás Caparrós, en Freud (1999: nota 101, 297).
[73] Lima, Ed. Talleres Gráficos C. F. Southwell.
[74] Carta a H. Delgado, 2 – X – 1926. En Freud (2002: Nº 2824, 93 – 94).

> *quien está informado corregir los datos erróneos, incluso aunque no tengan demasiada importancia*. He encontrado algunos suyos, a decir verdad, poco importantes. Me tomo la libertad de sustituirlos por las informaciones exactas. pero todo esto es superfluo. En tiempos mejores no me lo habría tomado en serio.
>
> Así en la página 17 habla de mi familia. *Corrijo: mi padre sólo estuvo casado dos veces.* Su segunda mujer, mi madre, era veinte años más joven. Aún vive, tiene noventa y tres años y conserva su lucidez mental. En el plano físico se encuentra incluso más fuerte que su primogénito. *Mi padre no era un anciano* [en castellano, y en cursiva, en el original] *cuando me concibió*. Tras de mí vienen todavía siete niños, un varón murió muy pronto, después cinco hermanas y un hermano, todos viven. Mi padre murió en 1896, seis meses antes de su muerte en su ochenta y dos cumpleaños, estaba aún con buena salud y en plenitud de energía.[75]

En dos momentos distintos fue Sigmund Freud a enmendar dos errores que vio en su biografía, haciendo como que no le importaban (pero sí, pero sí). Le fatigó leer que su padre había estado casado tres veces, y que era un *anciano* cuando lo concibió.

En *La interpretación de los sueños*, en el capítulo sobre "La elaboración onírica", Sigmund Freud relata algunos "*sueños absurdos*". El cuarto trata (también) de su padre:

> Recibo una carta del Ayuntamiento de mi ciudad natal, reclamándome el pago de una cantidad por la asistencia prestada en el hospital, el año 1851, a una persona que sufrió un accidente en mi casa. La pretensión del Ayuntamiento me hace reír, pues en 1851 no había yo aún nacido, y mi padre, al que quizá pudiera referirse, ha muerto ya. Voy a buscarle a la habitación contigua. Le encuentro en la cama y le doy cuenta de la carta. Para mi sorpresa, recuerda que en

[75] Carta a H. Delgado, 22 – V – 1928. En Freud (2002: Nº 2974, 171 – 172).

> el citado año 1851 se emborrachó una vez y tuvieron que encerrarle o custodiarle. Esto sucedió cuando trabajaba en la Casa T. <<Entonces ¿también tú has bebido?>>, le pregunto. Y luego añado: <<Te casaste poco después, ¿no?>> Echo la cuenta de que yo nací en 1856, fecha que me parece seguir inmediatamente a la otra. (Freud, 1900c: 15)

En el sueño Sigmund Freud debe algo a Freiberg, por un accidente que alguien sufrió en su casa en 1851. No puede ser. Lo que ocurriese, tendría que ver con su padre. Éste, que está muerto y no, recuerda de aquel año una borrachera, y una noche en el calabozo. Y a su hijo le parece que el matrimonio de Jakob con Amalia, y su nacimiento en 1856, son la continuación natural e inmediata de todo aquello. ¿Cómo se explica esto?

> (...) interpretaremos la intensidad con que este sueño evidencia su absurdidad como indicio de una polémica particularmente empeñada y apasionada en las ideas latentes. Pero comprobamos con singular asombro que dicha polémica se desarrolla aquí abiertamente, y que el padre es francamente designado como la persona a la que van dirigidas las burlas. Tal franqueza parece contradecir nuestros asertos sobre la actividad de la censura durante la elaboración onírica. Pero esta singular circunstancia queda aclarada cuando descubrimos que *el padre no es sino una figura encubridora*... (...) Lo general es que nuestros sueños nos muestren en rebelión contra pesonas ajenas a nosotros, detrás de las cuales se esconde la de nuestro padre; pero en este ejemplo hallamos la situación inversa, y es el padre el que se constituye en encubridor de otros. Por este motivo puede aludir aquí abiertamente el sueño a la figura paterna –sagrada para él en toda otra ocasión--... (Freud, 1900c: 15 – 16)

¡Vaya! Esto es echar otra manta sobre Noé, embriagado y en cueros. Para una vez que sale el padre tal cual era, sin esconderse detrás de las máscaras de otros, y no es él, y no es él. Resulta que actúa de tapadera de otros: de Breuer, de Meynert...

(pero debajo de éstos, y a Freud se le escapa en el comentario, sale otra vez su padre, que le falló aquí y allá). Más adelante dice:

> El absurdo más grosero y *perturbador* del sueño reside en el manejo de la fecha 1851, que me parece idéntica a la de 1856, *como si la diferencia de cinco años no significara nada* [la segunda cursiva es suya] (Freud, 1900c: 18)

En ese venirse uno tan detrás del otro los años 1851 y 1856, ¿qué inquietaría a Freud? Jakob Freud y Amalia Nathansohn se casaron el 29 de julio de 1855. Su mayor, Sigmund, dio como fecha de su nacimiento la del 6 de mayo de 1856 (nueve meses, casi clavados, después). Es la que recoge Ernest Jones, en su *vida*, donde hasta se indica la hora del parto, las seis y media de la tarde. Es la que le había dicho (y él lo había creído) su madre. No obstante, pocos años de su muerte, en el registro civil de Freiberg encontraron que Sigmund había nacido el 6 de marzo, siendo circuncidado cuando tocaba, a los ocho días. Su padre beodo, un "accidente" en su casa, a consecuencia del cual llevan a alguien al hospital, y enseguida (¿por eso?) se casan sus padres y nace (demasiado adelantado) él (Ver Balmary, 1982: 35 – 36).

Y entre 1851 y 1856 ocurrieron otras cosas, asuntos de familia. A los dieciséis años Jakob Freud se casó con Sally Kanner. Tuvieron dos hijos, Emanuel, en 1832, y Philipp, en 1836. Sally murió en Tysmenitz, antes de que Jakob se fuera a vivir a Freiberg, en 1852. Ese mismo año, en el censo de la población judía de Freiberg están registrados "Jakob Freud, de treinta y ocho años, *su esposa Rebeca*, de treinta y dos años", Emanuel, Philipp y Marie, la mujer del primogénito. "*En 1854, Rebeca ya no aparece en el censo*. O bien había muerto, o bien su matrimonio había terminado en un divorcio."[76] Conque Jakob Freud no se casó dos veces, sino tres.

---

[76] Balmary (1982: 36). Remite a los trabajos de Josef Sajner, <<Sigmund Freuds Beziehungen zu seinem Gburtsort Freiberg (Pribor) und zu Mähren>>,

"Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo" (Virgilio, *Eneida*, VII, 312). *Diz* Juno, y aoja, con eso, a Eneas. "Si no puedo ablandar a los de arriba, moveré a los infiernos". Esas "orgullosas palabras"[77] encabezaron el trabajo de Freud sobre la histeria, donde todavía se hace reo al padre, y también la primera edición de *La interpretación de los sueños*, de 1900, que lo excusa.

Allí fue Troya, y Eneas huyó con su padre y los dioses de la patria a cuestas, y su hijo Julio de la mano, y extravió a su mujer, Creúsa. Luego, en Cartago, tuvo aquello con Dido, y la dejó, desgraciándola, para fundar la Nueva Troya con Lavinia. Lo vio Balmary, que Jakob Freud, como Eneas, perdió a su primera esposa y escondió (¿avergonzado?) lo que tuviera o no con la segunda.

De su "colección de historietas" Sigmund Freud escogió ésta para rematar la carta del 21 de septiembre de 1897 en la que declaraba no fiarse ya de su neurótica: "*Quítate el vestido, Rebeca, que ya no eres una novia*" [Rebekka, zieh das Kleid aus, Du bist keine Kalle mehr][78]

Mirando en los pliegues del texto, Max Schur sugiere que esta Rebeca, esa novia a la que por algún escándalo (*"kalle"* significa "novia", pero también "prostituta"[79]) han dejado plantada en el altar, remite a aquella otra Rebeca, la segunda esposa de Jakob, a la cual tal vez repudiase.[80]

Abraham envió a su mayordomo a Aram de los Ríos, en la Alta Mesopotamia, de donde había salido, para que de entre los suyos escogiese una mujer para su hijo Isaac. Como la

---

Clio Medica 3 (1968): 167 – 80, y Renée Gicklhorn, <<The Freiberg Period of the Freud Family>>, *Journal of the History of Medicine* 24 (enero 1969), pp. 37 – 43.

[77] Carta a Fliess, 4 – XII – 1896. En Freud (1997a:, Nº 529, 205).

[78] Carta a Fliess, 21 – IX – 1897. En Freud (1997a: Nº 557, 270).

[79] Lo señala Nicolás Caparrós en una nota. En Freud (1997a: 272).

[80] Max Schur, *Freud: Living and Dying*, Nueva York, International Universities Press, 1972, p. 191. En Lukacher, 1982: xiii. En Balmary (1982). Y en una nota de Nicolás Caparrós, que comenta: "Puede ser rizar el rizo". En Freud (1997a: 272).

habían favorecido algunas señales, el privado de Abraham prefirió a Rebeca, la hija de Betuel, que es "el hijo que Milká dio a Najor", el hermano de su amo. Rebeca era, por tanto, sobrina de Isaac. "La joven era de muy buen ver, *virgen, que no había conocido varón*" (*Génesis*, XXIV, 16). La dieron su hermano Laban y su padre, Betuel. Y ella quiso irse. Enseguida. Cuando vio a Isaac, se veló. "Isaac introdujo a Rebeca en la tienda, tomó a Rebeca, que pasó a ser su mujer, y él la amó. Así se consoló Isaac por la pérdida de su madre" (dice, por Sara) (*Génesis*, XXIV, 63 – 67).

Según algunas exégesis midrásicas Abraham, que recelaba de Eliezer, el alcahuete, aconsejó a Isaac que metiese a Rebeca en la tienda y se asegurase de que estuviese entera antes de desposarse con ella. Robert Graves y Raphael Patai piensan, en cambio, que Abraham desconfiaba de las mujeres cananeas, porque sus padres ejercían con ellas el derecho de pernada antes de soltarlas. Otra vez papá. De todos modos Rebeca sangraba. Sería en este punto donde el que iba a ser su marido le dice: "Anda, Rebeca, quítate el vestido, que ya no eres ninguna novia". Pero Rebeca, aunque había perdido la flor, era doncella: fue que, al ver a Isaac, se había caído sobre un tocón que se le "clavó entre los muslos" (Graves y Patai, 2000: 230).

Justo antes del chascarrillo había escrito Freud:

> ...Estar contento, eso es todo. Es que podría sentirme muy insatisfecho. Fue tan hermosa la esperanza de la fama eterna y la riqueza segura, la plena independencia, los viajes, salvar a los hijos de las graves preocupaciones que malograron mi juventud. Todo dependía de que la histeria se resolviera o no.
>
> Ahora puedo volver a callar y a ser modesto, a preocuparme y a ahorrar, y me acuerdo de...

De aquí la lectura (superficial) de su hija Anna. Con su teoría de la seducción Freud había "tocado uno de los grandes secretos de la naturaleza" (21 – V – 1894), había encontrado las

fuentes del Nilo (26 – IV – 1896). Y ahora, abandonándola, se ha quedado con las manos vacías, "compuesta y sin novio".

Y también es eso, que la carta, algo más abajo, dice (y hoy te sonríes leyéndolo): "*Una pena, que no se pueda vivir de interpretar los sueños, por ejemplo*."

En *La interpretación de los sueños* Freud había escrito que Zeus había castrado y destronado a su padre, Cronos. "Por error retrasé ese crimen una generación, pues, según la mitología griega, fue Cronos quien lo cometió en la persona de su padre, Urano" (Freud, 1898 – 1904: 892). Atribuyó la equivocación

> a la influencia de recuerdos referentes a mi hermanastro (...) De las advertencias que mi hermanastro me hizo hubo una que retuve durante mucho tiempo en mi memoria. "*No olvides* –me dijo--, para regir tu conducta en la vida, *que perteneces no a la generación siguiente a tu padre, sino a la otra inmediatamente posterior*." Nuestro padre se había vuelto a casar ya en edad avanzada y llevaba, por tanto, muchos años a los hijos que tuvo en este segundo matrimonio. El error mencionado fue cometido por mí en un lugar de mi libro en que hablo precisamente del amor entre padres e hijos (Freud, 1898 – 1904: 894).

Pudo ser ésta la razón por la que Sigmund Freud insistió en "corregir" los dos "errores" de Honorio Delgado, que ahí le apretaba el zapato. Venía en aquella biografía suya del limeño, que su padre se había casado tres veces y que era ya un anciano cuando contrajo matrimonio con Amalia. "No olvides", le había dicho su medio hermano, "que no eres hijo de tu padre. Eres, en cierto sentido, su nieto." Y está lo de Rebeca, la esposa secreta de Jakob, que su hijo nunca supo, pero que acaso sospechó.

XVI. 2. 3. e. Sigmund como José (1)

Sigmund como José. Sigmund Freud fue (creyó él) el hijo mayor de la segunda esposa de Jakob. José fue el

primogénito de Raquel, la segunda mujer del Jacob que luego (así lo mandó El) se llamó Israel.

Sigmund como José. José tuvo sueños propios portentosos, y leyó con gran tino los sueños del copero y el panadero del faraón, y en los del mandamás del país del Nilo (Lukacher, 1982: xviii).

Sigmund como José. "Israel [Jacob] amaba a José más que a todos los demás hijos, *por ser para él el hijo de la ancianidad*" (*Génesis*, XXXVII, 3). Cuando Sigmund Freud leyó en la biografía que escribió de él un médico peruano que su padre lo había concebido siendo ya viejo, se enojó. ¿Era él el pobre retoño de un antañón gastado? Se veía así flojo, muy menguado. En esto (y en lo otro, y en lo otro, que viene ahora) habría preferido ser Rubén. Con éstas, cuando se vio a punto de muerte, se despidió Jacob de su mayor:

> "Rubén, mi primogénito eres tú,
> mi vigor y las primicias de mi virilidad,
> plétora de pasión e ímpetu,
> espumas como el agua: ¡Cuidado, no te desbordes!
> porque subiste al lecho de tu padre;
> ¡entonces violaste mi tálamo al subir!"
>
> (*Génesis*, XLIX, 3 – 4)

Lo decía porque Rubén se había llegado a Bilhá, la concubina de su padre, y éste se había enterado (*Génesis*, XXXV, 22).

XVI. 2. 3. f. Daddy, a perv

> *Desgraciadamente mi propio padre era uno de esos perversos y es responsable de la histeria de mi hermano* (cuyos síntomas son todos identificaciones) *y aquellos de varias de mis hermanas menores*. La frecuencia de esta circunstancia a menudo hace que me cuestione.[81] (8 – II – 1897)

Esto, claro, no viene en las cartas a Fliess que Ernst Kris y Anna Freud "editaron" para "componer" ("vale también urdir, tramar y fingir una cosa que es contraria a la verdad": *AUT*) los *Orígenes del psicoanálisis*.

"Querido Wilhelm:

Desde Venecia, vía Pisa, Livorno, hacia Siena. Como sabes *estoy buscando en Italia un ponche hecho de Lethe*." (6 – IX – 1897)

Lete, o Leteo, el Olvido, es hija (paradójica) de "la odiosa Eris" o Éride, doña Discordia (Hesíodo, *Teogonía*, 227 ss.). Dio su nombre a un río infernal en cuyas orillas se abrevan los muertos para olvidar lo que han sido. Si pretendes consultar el oráculo (para que te sea revelado un misterio), después de purificarte has de beber agua del Leteo. Así *te desacuerdas* de "todo lo que hasta entonces pensabas". A continuación, te abuzas a otra fuente, la de Mnemósine, con el fin de tener presente lo que hayas visto allí abajo (Pausanias, *Descripción de Grecia*, IX, 39, 8).

Sigmund Freud fue a Italia a buscar los manantiales del Leteo y probar sus aguas. Los encontró, *desaprendió* cuanto sabía, y supo, o creyó saber, cosas nuevas. Al Leteo lo llevó lo mismo que a Eneas: la mala sombra de su padre. Eneas vio a Anquises en la Casa de Plutón. El muerto le preguntó: <<¿A qué has venido?>> Eneas le dijo: <<Tu triste imagen, ¡padre!, apareciéndoseme continuamente, es la que me ha empujado a

[81] Carta a Fliess, 8 – II – 1897. En Freud (1997a: Nº 538, 235 – 236).

penetrar estos umbrales.>> Eneas intentó abrazarlo tres veces, y no pudo. (Virgilio, *La Eneida*, VI, 695 – 696)

A la vuelta de Italia, en la carta a Fliess del 21 de septiembre de 1897 Freud hace íntima (pero llegará a pública) retractación de su vieja idea: ha dejado de creer en su "*neurotica*" (y en sus neuróticas). Entre las razones que da, dentro del segundo grupo de las mismas, se halla, quizás, la decisiva: "Después, la sorpresa de *que en todos los casos hubiera que culpar al padre de perverso, / sin excluir el mío* / ..." Nicolás Caparrós comenta las palabras que ha colocado entre llaves:

> Strachey (S. E., 1: 259) desenterró esta frase: <<*mein eigener nicht ausgeschlossen*>>, que ha sido omitida en <<*Anfänge*>>.
>
> (...)
>
> Ernst Kris y Anna Freud omitieron de las cartas escritas después del 21 – 9 – 1897 (fecha en que supuestamente Freud abandona la hipótesis de la seducción), aquellos casos en que un padre seducía a un niño.[82]

Así que Freud *dis-culpó* a los padres de sus neuróticas y, antes que a ninguno, al suyo. Sus evangelistas censuraron la frase, como tacharon todos los testimonios posteriores que pudieran comprometer al Padre.

Y a los pocos días, en la siguiente carta de las que se recoge en los *Orígenes*, confirma la inocencia de su padre (al menos en lo suyo), y acusa de ser su "creadora" (la autora de su histeria) a su niñera, con cuyas faltas se ensañará.

> Desde hace cuatro días mi autoanálisis, que considero imprescindible para esclarecer todo el problema, se ha prolongado en sueños y me ha proporcionado valiosísimas referencias y revelaciones. (...) Sólo puedo indicar que *el viejo no desempeña en*

[82] Carta a Fliess, 21 – IX – 1897. En Freud (1997a: Nº 557, 266 – 272).

> *mí ningún papel activo*, pero que ciertamente he proyectado sobre él una deducción analógica de mí; que *mi <<creadora>> fue una mujer fea y vieja*...[83]

Ciertas formas de insania no son hereditarias, pero puesto que se transmiten (mudando su naturaleza) en el seno de la familia, y van pasándoselas, a través de usos y abusos, unos a otros, se habla de pseudo-herencia o degeneración. Para ilustrar esto, en una carta a Fliess del 11 de enero de 1897[84] Freud presenta el caso de un paciente histérico (su "millonario") y dibuja un cuadro, lo que Marie Balmary llama una "genealogía de la locura". Intentaré convertir el esquema en narración. Su padre está sano (y no ha hecho nada, es inocente). Su tío, "genial" y "dipsómano desde la edad de 50 años", es el "perverso" que ha provocado la "histeria" de su "millonario". Freud señala con flechas el sentido de las diversas "seducciones". La primera se la ha disparado el tío a su paciente. Las demás parten de éste. Una apunta a su hermana mayor, que sufre una psicosis histérica. Otra, a su segunda hermana, "ligeramente nerviosa [y] ligeramente afectada por el paciente". De sus otras tres hermanas afirma Freud que están "completamente sanas". No se ha llegado a ellas. Eran sus sobreras, y se han salvado. Aunque antes había escrito que en "algunas" de las "escenas" entre el tío y su paciente "participa la hermana pequeña, que tiene menos de un año de edad". La última saeta ponzoñosa de este Cupido torcido se clava en su hijo mayor, "tempranamente demenciado". Su segundo hijo es un "bebedor", pero se encuentra "todavía sano". Su hija es "obsesiva". De su siguiente matrimonio, el paciente tiene un hijo varón al que llama un "poeta loco", una hija que padece de "psicosis histérica" y una hija y un hijo pequeños que Freud enmarca entre signos de interrogación, como preguntándose qué será de ellos, en qué acabarán.

Resultan inquietantes (*unheimlich*: extrañamente próximas) las semejanzas entre este árbol familiar y el de los

---

[83] Carta a Fliess, 3 – X – 1897. En Freud (1997a: Nº 559, 274).
[84] Carta a Fliess, 11 – I – 1897. En Freud (1997a: Nº 534, 225 – 227). También en Balmary (1982: 111 – 113).

Freud. Lo mismo que el paciente del caso, Jakob Freud se casó (que supiera su hijo Sigmund) dos veces. Tuvo, de su primer matrimonio, dos hijos varones, y de Amalia, su segunda mujer, tres chicos y cinco chicas. Sigmund Freud fue un histérico. Su padre (está escrito) tocó (dejó tocados) a su hermano Alexander y a varias de sus hermanas pequeñas.

En la traducción "autorizada" que hace Luis López Ballesteros y de Torres de *Los recuerdos encubridores* (1899) dice:

> …La añoranza de los hermosos bosques de mi lugar, a los cuales me escapaba en cuanto aprendí a andar, según testimonia uno de mis recuerdos de entonces, no me ha abandonado nunca (Freud, 1899: 335 – 336).

Mercè Diago y Abel Debritto traducen así el mismo pasaje, que Louis Breger ha tomado de la *Standard Edition*:

> ...nunca me vi libre de la nostalgia por los hermosos bosques cercanos a nuestra casa, en donde (según un recuerdo que tengo de tales días) *solía huir de mi padre*, casi tan pronto como aprendía a andar... (En Breger, 2001: 493, nota 1 al cap. 1)

Entonces, cuando se refugiaba en "los hermosos bosques" de su villa natal (y lo hacía, recuerda, desde que supo andar), ¿era que huía de su padre, como del hombre del saco? ¿Y qué temía que le hiciese?

XVI. 2. 3. g. La muerte del padre, el "Libro de los Sueños" y el autoanálisis

> Porque *este libro* tiene para mí, personalmente, otra significación subjetiva, una significación que sólo he comprendido después de haberlo terminado. *Era*, encontré, *una parte de mi propio autoanálisis, mi reacción a la muerte de mi padre*, es decir, al acontecimiento más importante, a la

> pérdida más dolorosa, de la vida de un hombre. Habiendo descubierto que esto era así, me sentí incapaz de borrar las huellas de la experiencia. A mis lectores, sin embargo, la cuestión de la procedencia particular del material les resultará indiferente...[85]

Su *Libro de los sueños*, junto con el examen que hizo de sí mismo (de su conciencia y, hasta donde pudo penetrarlo, de su inconsciente), y que conocemos sobre todo por los restos dejados aquí y allá en *La interpretación...* y en las cartas a Wilhelm Fliess, arrancan de la muerte de su padre, verbenean, por así decirlo, en el cuerpo, y en la vida (en la historia), en descomposición, de Jakob Freud. De su obra más comentada dirá: "Hasta ahora no había sido tan autóctono ninguno de mis trabajos, mi propio lecho de estiércol, mi plancton y una *nova especies mihi* (sic!) encima."[86]

Ecce Homo: he aquí al hombre: Freud sobre Freud. Desde luego, a nosotros sí nos importa "la procedencia particular del material".

XVI. 2. 3. h. Cerca (acerca) de la muerte de su padre

Te sale en sueños tu padre. "Pero está muerto", piensas. "Aunque aquí, en éste, vive aún (de nuevo)". Tal indeterminación procede de la "ambivalencia" de los sentimientos del sujeto respecto al difunto. Deseaba que se muriese. Llora su pérdida. Le estorbaba, pues quería apoderarse de todo lo suyo (de la Ley, del Nombre, de sus hembras). Le temía. Lo odiaba. Lo adoraba.[87]

---

[85] Del prólogo a la 2ª ed. de *La interpretación de los sueños*. En Balmary (1982: 76). Mi traducción. He consultado, y seguido en gran medida, la que hace Nicolás Caparrós de un fragmento, en la nota 2 a la carta del 26 de octubre de 1896, en Freud (1997a: 201).

[86] Carta a Fliess, 28 – V – 1899. En Freud (1997a: Nº 620, 378).

[87] Ver por ejemplo *La interpretación de los sueños* (Freud, 1900c: 243 – 244, nota 2 al cap. 8), o *Tótem y Tabú*, o alguna de las exposiciones del Complejo de Edipo.

En sus cartas a Fliess, y en algún otro sitio, hablando de la enfermedad y de la muerte de su padre, Sigmund Freud se encuentra cogido entre emociones opuestas. Son por un lado partes de cabecera, informes forenses (sólo en apariencia descarnados, impersonales), y por otro cantos elegíacos. Ya antes, cuando una mala gripe había derribado a su padre, viéndolo tan disminuido, escribe:

> Tenemos una miserable epidemia de influenza; mi padre celebró su setenta y ocho años con un severo ataque y ahora *es una sombra de su propio pasado*.[88]

Pero su padre no se empezó a terminar hasta bastantes meses después:

> Mi anciano padre (81 años) se encuentra en Baden en un estado vacilante, con colapsos cardíacos, parálisis de vejiga y similares. (...) Él es, desde luego, un tipo titánico y, según espero, todavía debería disfrutar de un período de bienestar...[89]

El titán, el gigante, aguantará aún, espera su hijo. Pero no:

> La situación es ésta: el viejo tiene parálisis de vejiga y del recto, su nutrición decae y, al mismo tiempo, está mentalmente despabilado y eufórico. En realidad creo que estos son sus últimos días (...) Dicho sea de paso, el estado del viejo no me deprime. No le quiero regatear el merecido descanso que él mismo desea. Ha sido un ser humano muy interesante, intrínsecamente muy feliz. Ahora sufre muy poco y se apaga con decencia y dignidad. No le deseo una enfermedad prolongada, ni [lo deseo por] mi hermana soltera, que lo atiende y sufre al hacerlo.[90]

---

[88] Carta a Fliess, 11 – XII – 1893. En Freud (1997a: Nº 447, 93).
[89] Carta a Fliess, 30 – VI – 1896. En Freud (1997a: Nº 517, 191).
[90] Carta a Fliess, 15 – VII – 1896. En Freud (1997a: Nº 518, 192). En la nota 2 al cap. 8 de *La interpretación de los sueños* (Freud, 1900b: 243 – 244) dice: "Durante la enfermedad de su padre había deseado el sujeto, piadosamente,

Tiene una mejoría ("El viejo extrañamente está medrando de nuevo."[91]) que no durará:

> Mi padre yace en su lecho de muerte. En ocasiones se muestra confuso y se encoge inexorablemente hacia la neumonía y hacia una fecha fatal.[92]

Literalmente, como señala Nicolás Caparrós en una nota, dice que su padre va hacia "un gran final". Éste llegará a su hora:

> Ayer enterramos al viejo, que murió el 23 de Octubre por la noche. Se mantuvo íntegro hasta el fin, como persona que fue, en general, nada común. Al final debió tener hemorragias meníngeas. Accesos de sopor con fiebre sin explicar, hiperestesia y espasmos de los que después despertaba sin fiebre. Al último ataque se sumó un edema pulmonar y concluyó con una muerte que en realidad fue fácil. *Todo coincidió con mi época crítica; me dejó bastante deshecho*.[93]

El 2 de noviembre contesta al pésame de Fliess:

> Querido Wilhelm,
>
> Ahora me cuesta tanto escribir, que por eso he tardado todo este tiempo en agradecerte las entrañables palabras de tu carta. *Por alguna de las oscuras vías que hay tras la conciencia oficial, la muerte del viejo me ha conmovido profundamente*. Yo le apreciaba mucho y le comprendía muy bien, y él hizo mucho en mi vida, con esa mezcla que le era

---

que la muerte viniera a poner término a los padecimientos del enfermo, ya que no había esperanza alguna de curación. Pero luego, perturbado por el dolor de la irreparable pérdida, llegó a reprocharse gravemente aquel piadoso deseo, como si con él hubiera contribuido, en realidad, a abreviar la vida del enfermo. El resurgimiento de tempranos deseos infantiles hizo posible la encarnación de este reproche en un sueño..."

[91] Carta a Fliess, 12 – VIII – 1896. En Freud (1997a: Nº 520, 195).

[92] Carta a Fliess, 29 – IX – 1896. En Freud (1997a: Nº 524, 198).

[93] Carta a Fliess, 26 – X – 1896. En Freud (1997a: Nº 526, 200 – 201).

> propia de profunda sabiduría y fantástica ligereza de ánimo. Ya hacía tiempo que estaba acabado cuando murió, pero ciertamente todo lo anterior revivió en mí tal ocasión. *Ahora tengo una franca sensación de desarraigo*.[94]

Nicolás Caparrós sitúa aquí el "comienzo emocional del autoanálisis".

Tres años después Sigmund Freud todavía alababa el coraje de su padre delante del toro:

> ...En Shakespeare se lee: <<Debes una muerte a la naturaleza>>[95]. Cuando me llegue el momento, espero encontrar a alguien que me trate con mayor atención y me diga cuándo he de estar dispuesto. Mi padre lo sabía perfectamente, no habló de ello y conservó hasta el final su presencia de ánimo.[96]

XVI. 2. 3. i. Cerrar los ojos

Sigmund Freud tuvo un sueño que contó muy en privado a Wilhelm Fliess en una carta del 26 de octubre de 1896 y que luego dio al público en *La interpretación de los sueños* (1898-9 [1900])[97].

"Tengo que contarte un lindo sueño que tuve *la noche siguiente al entierro*." (A) "*En la noche anterior al entierro de mi padre* sueño..." (B) Lo tuvo la noche misma del entierro, o la víspera, según dónde lo diga. Lo elaboró, pues, con cosas que recordaba, o con ansiedades que nacían de lo que lo aguardaba a

---

[94] Carta a Fliess, 2 – XI – 1896. En Freud (1997a: Nº 527, 202).
[95] De *El rey Enrique IV*, V, I. Dice: "Why, thou owest God a death": "Y bien, le debes a Dios una muerte".
[96] Carta a Fliess, 6 – II – 1899. En Freud (1997a: Nº 612, 367).
[97] Aquí me referiré a la carta como A, y al fragmento de *La interpretación de los sueños* como B.

la vuelta de aquella jornada. Sea como fuera[98], el error (des)tapa algo que perturbaba a Freud, algo que arrastraba de antes, algo que acarreaba para luego.

Me encontraba en una tienda y leía allí el siguiente cartel:

<<Se ruega cerrar los ojos>>

(A)

...sueño ver un anuncio impreso (...) en el que se lee la frase siguiente:

Se ruega cerrar los ojos

O esta otra:

Se ruega cerrar un ojo

(B)

Éstas son cuadradamente las dos versiones del sueño. Volveré a ellas más adelante.

Freud anotó el sueño en los dos lugares. En uno y en otro explica que algunos miembros de la familia le habían echado en cara que hubiese ordenado un funeral tan "sencillo e íntimo" (A), pues los tacharían de tacaños. Él, picado, se defendió diciendo que así lo habría deseado su padre (B).

Encima (y también por esto lo miraron mal) hizo tarde para la vigilia y vigilancia del cuerpo. En A, en una apostilla incrustada en el texto del sueño, dice haber reconocido "inmediatamente" "en el local" la barbería a la que acudía a diario. "El día del entierro tuve que esperar mi turno y por eso llegué algo tarde al velatorio..."

[98] El *Traumtag* o "día del sueño", el que aporta materiales al sueño, es "exclusivo privilegio del último día anterior" al mismo (Freud, 1900b: 8 – 10), pero éstos pueden proceder lo mismo de vivencias que de pensamientos.

Sólo uno asoma, pero en *Hamlet* hay tres espíritus cansados, que no encuentran el sosiego final. Al rey lo ha asesinado su hermano durante la blanda siesta, y le han quitado su silla y su mujer. Por eso le sale a su hijo, para que lo remedie. Y Hamlet se tuerce. La mala pata de la muerte de Polonio y su desastrada sepultura han chalado, junto con las estúpidas groserías de su novio, a Ofelia. Y a la "rosa de mayo", porque tuvo un acabar dudoso en el río, la entierran deprisa y en el crepúsculo, con muy pobre aparato. "¿A quién están siguiendo / con ritos tan mutilados?", pregunta su chico (V, I, 211 – 212). "¿Y no habrá más ceremonia? (…) ¿Y no habrá más ceremonia?", se queja su hermano (V, I, 216, 217).

El *Hamlet* viene muy a cuento. Fue libro de cabecera de Freud. Lo incluirá en su canon, entre sus diez obras predilectas de la literatura universal[99]. "Varía" una frase del héroe, "to be in readiness" ("estar dispuesto") en la famosa carta del 21 de septiembre de 1897 donde abandona la teoría de la seducción, traduciéndola así: "Estar contento, eso es todo."[100] Y con frecuencia lo comparará con Edipo[101].

Tanto en A como en B Freud comenta que con aquel ruego de que cierren los ojos se exige por un lado que "hay que cumplir su deber para con el muerto", mientras que por otro se está pidiendo para él doble "indulgencia", por su mezquindad y por su retraso, como si no hubiera hecho lo que le tocaba. Es, de todos modos, el sueño, dice para concluir, "una expresión de esa tendencia al autorreproche que la muerte suele despertar entre los sobrevivientes" (A). Por lo tanto, algo corriente, universal.

En otra glosa que se cuela en el cuerpo del sueño se describe el letrero: es "semejante a los que en las salas de espera de las estaciones recuerdan la prohibición de fumar" (B).

Vamos a lo segundo. Quien le había prohibido pipas y cigarros fue Wilhelm Fliess, su "sanador mágico" (Breger,

---

[99] En una carta a Hugo Heller del 1 – XI – 1906. En Freud (1997a: Nº 754, 532).

[100] A Fliess, 21 – IX – 1897. En Freud (1997a: Nº 557, 270).

[101] A Fliess, 15 – III - 1898. En Freud (1997a: 581, 321). A Fliess, 15 – X – 1897. En Freud (1997a: Nº 560, 280). Freud (1900b: 112 – 114).

2001: 180). Breuer había aceptado "tranquilamente la posibilidad de una enfermedad cardíaca no tóxica"[102], y Freud, que se veía poseído por "delirios de muerte"[103], prefirió el diagnóstico, más amable, de su nuevo favorito, el cual achacaba sus males a la nicotina y a sus narices. La (in)constante lucha de Freud contra el tabaco está vinculada a su miedo a morir.

Y Freud piensa en "las salas de espera de las estaciones". Su fobia al ferrocarril ha sido muy estudiada.

> Breslau desempeña un papel importante en mis recuerdos infantiles. *A los tres años pasé por su estación, en el traslado de Freiberg a Leipzig*, y las llamas del gas que vi por primera vez me evocaron a *las ánimas ardiendo en el infierno*. Sé un poco del contexto. También se relaciona con ello mi miedo superado a los viajes.[104]

Jakob Freud comerciaba en lana, hilo, miel y sebo. Arruinado, tuvo que dejar Freiberg, el pueblo natal de Sigmund, y mudarse primero a Leipzig y muy pronto a Viena, donde pasaron muchas estrecheces. En *Los recuerdos encubridores* Sigmund Freud echa en el rostro de su padre sus fracasos, que lo apartaron de la vida holgada de Freiberg, la "Villafranca" o mundo feliz de su infancia.

¿Y lo de "las ánimas ardiendo en el infierno"? He aquí el "contexto": en otra carta a Fliess, inmediatamente después de exculpar, siquiera parcialmente (en lo que atañía a él), a su padre, hace autora suya (de su histeria) a su niñera: "el viejo no desempeña en mí ningún papel activo (...) *mi <<creadora>>* fue una mujer fea y vieja, pero inteligente, la cual *me contó muchas cosas de Dios y del infierno*..."[105] Algunos ligan la mala suerte de esta Monica Zajic al traslado de los Freud (Ver Balmary, 1982).

---

[102] Carta a Fliess, 25 – IV – 1894. En Freud (1997a: Nº 453, 73).
[103] Carta a Fliess, 19 – IV – 1894. En Freud (1997a, Nº 452, 71).
[104] Carta a Fliess, 3 – XII – 1897. En Freud (1997a, Nº 567, 296).
[105] Carta a Fliess, 3 – X – 1897. En Freud (1997a: Nº 559, 274).

Del padre a la criada, de la criada a mamá. Mamá en otro tren (el de su siguiente mudanza). En la misma carta dice:

> ...más tarde (entre los 2 y los 2 ½) *despertó mi líbido hacia* <<*matrem*>> y, en concreto, con motivo del viaje que hice con ella de Leipzig a Viena, en el que necesariamente pernoctamos juntos y se daría la ocasión de *verla* <<*nudam*>> (según me ha revelado una observación...)[106]

El pudor obliga a Freud a trasladar al latín, lengua muerta, a su madre desnuda.

En una carta a Martha Bernays, su novia, del 16 de diciembre de 1883, le relata una "tonta historia". Sigmund se dirigía a Leipzig para encontrarse con Emanuel, su hermanastro. Viajaba en tercera, en un tren nocturno. Allí le "ocurrió la primera *aventura*". El vagón no tenía ventilación, y él abrió la ventanilla, para que entrase el aire. Algunos pasajeros protestaron. Uno dijo: "<<*Es un sucio judío.*>> Con esto, la situación adquirió un matiz distinto." Sigmund le plantó cara, valiente. Aunque perdió, que el revisor dictaminó que en invierno las ventanillas debían ir cerradas, no mostró miedo, y estaba orgulloso de ello. "¡Cuánto tiempo y espacio he derrochado en esta *tonta historia*![107]

Esta "tonta historia" (pero ninguna lo es) se comprende mejor si la comparamos con algo que Jakob Freud contó a su hijo durante un paseo, cuando el pequeño tenía "diez o doce años":

> …Cuando yo era joven salí a pasear un domingo por las calles del lugar en que tú naciste bien vestido y con una gorra nueva en la cabeza. *Un cristiano* con el que me crucé *me tiró de un golpe la gorra al arroyo, exclamando: "¡Bájate de la acera, judío!". "Y tú,*

[106] Carta a Fliess, 3 – X – 1897. En Freud (1997a: Nº 559, 274).
[107] Carta de Sigmund Freud a Martha Bernays, 16 – XII – 1883. En Freud (1993: Nº 29, 89 – 91).

> *¿qué hiciste?"*, pregunté entonces a mi padre. *"Dejar la acera y recoger la gorra"*, me respondió tranquilamente. No pareciéndome muy heroica esta conducta de aquel hombre alto y robusto que me llevaba de la mano, situé, frente a la escena relatada, otra que respondía mejor a mis sentimientos: aquella en la que Amílcar Barca [quiso decir Asdrúbal], padre de Aníbal, hace jurar a su hijo que tomará venganza de los romanos. Desde entonces tuvo Aníbal un puesto en mis fantasías (Freud, 1900b: 39 – 40).

Era Aníbal, el cartaginés de "una raza extraña", el héroe de Sigmund. "*Aníbal* y *Roma* simbolizaron para mí, respectivamente, la tenacidad del pueblo judío y la organización de la Iglesia católica" (Freud, 1900b: 39 – 40). Y ahora, por fin, en el coche de tercera de un tren nocturno, Sigmund, cabezota y bravo, rectifica la cobardía de su padre.

Un tren infernal lo saca de su paraíso, otro le descubre el cuerpo de mamá, otro es el escenario en el que interpreta a Aníbal. Y todos lo amenazan, a él y a los suyos:

> Martha está muy contenta con el viaje, aunque los accidentes ferroviarios de los que diariamente llegan noticias no pueden hacer precisamente mucha ilusión a una pareja de padres de familia...[108]

> Sueño de un paciente, cuyo padre ha muerto hace seis años: "A su padre le ha sucedido una gran desgracia. Viajaba en el tren de la noche. Ha habido un descarrilamiento, y ha muerto con la cabeza aplastada entre las paredes del vagón. El sujeto le ve luego tendido en la cama, mostrando una gran herida, que parte del borde de la ceja izquierda y se extiende verticalmente hacia abajo. Se asombra de que su padre haya podido desgraciarse. (Luego agrega en su relato, puesto que estaba ya muerto.) *Los ojos del cadáver conservan una gran claridad*" (Freud, 1900c: 8)

[108] Carta a Fliess, 18 – VIII – 1897. En Freud (1997a: Nº 555, 265).

No es de Freud, este sueño (o sí, y hace trampas), pero en cualquier caso si uno es lo que sueña también está un poco en los sueños ajenos que uno elige leer (reescribir). En éste un tren ha matado al padre del paciente. Pero el muerto tiene aún los ojos abiertos, y llenos de luz. Mira aún, desde el otro lado, a su hijo.

Y está el sueño que Sigmund Freud tuvo después de coincidir con el conde de Thun en la estación de ferrocarril. Debajo de él, "latente", vio esto: "Es un disparate enorgullecerse de sus antepasados. Por mi parte, prefiero ser el fundador de una estirpe; esto es, el que por sus méritos propios alcanza renombre y lo transmite a su descendencia" (Freud, 1900c: 12 – 13). Es decir, Freud reniega de su padre, y se quiere hijo de sus obras, y primero de una nueva raza. Más adelante añade: "La autoridad de que el padre se halla investido provoca tempranamente la crítica del hijo, y sus severas exigencias educativas inclinan al niño a espiar atentamente toda posible debilidad de su progenitor..." (Freud, 1900c: 14) El padre, que fue colosal, va encogiendo, arrugándose delante de su hijo. Sólo después de irse recupera algo su estatura original: "Pero el respeto y el cariño con que nuestro pensamiento envuelve a la figura paterna, sobre todo después de su muerte, agudizan la censura, que aleja de la conciencia toda manifestación de crítica" (Freud, 1900c: 15). Será así y no con Sigmund y el espectro de su padre.

En la última parte (manifiesta) del sueño se encuentra "de nuevo en la estación". Lo acompaña un anciano que *"finge que no ve por lo menos de un ojo"*. Freud lleva en la mano un orinal de cristal: es el enfermero del viejo, y tiene que alcanzarle la cuña "*porque está ciego*". El lazarillo ve "plásticamente" cómo el hombre la utiliza, y se fija en "su miembro orinando". Ahí se despierta, con ganas de hacer pipi. En su exégesis de este capítulo del sueño Freud recuerda dos escenas:

> ...Teniendo yo dos años me oriné una vez en la *cama*, y al oírme reprochar mi falta traté de *consolar* a mi padre prometiendo comprarle en N. (la ciudad más próxima) una bonita cama *nueva*, de color *rojo* (Freud, 1900b: 60 – 61).

> De otro suceso infantil –perteneciente ya a mis seis o siete años—conservo un claro recuerdo. Una noche, antes de acostarme, infringí el precepto educativo de no realizar necesidad alguna en la alcoba de mis padres y en su presencia, y en la reprimenda que mi padre me dirigió con este motivo afirmó que nunca llegaría yo a ser nada. Estas palabras debieron herir vivamente mi amor propio, pues en mis sueños aparecen de continuo alusiones a la escena correspondiente, enlazadas casi siempre con una enumeración de mis éxitos y merecimientos como si quisiera decir: <<¿Lo ves cómo he llegado a ser algo?>>. Este suceso infantil proporciona materiales para el último cuadro de mi sueño, en el que, como venganza, quedan invertidos los papeles. Mi anciano acompañante no es otro que mi padre. La falta de visión de un ojo alude al glaucoma que padeció. En mi sueño orina él ante mí como yo ante él en mi niñez. Con la alusión al glaucoma le recuerdo la cocaína, en cuya aplicación como anestésico –que tanto facilitó la operación a la que hubo de someterse- tuve yo alguna parte. De este modo es como si yo hubiera cumplido mi promesa. Además *me burlo de él; como está ciego tengo que alcanzarle los lentes (juego de palabras entre Glass: cristal, lente y Uringlas: orinal*). Por último, *aparecen numerosas alusiones a mis conocimientos sobre la teoría de la histeria*, de los cuales me enorgullezco (Freud, 1900b: 61 – 62).

En una nota continúa:

> ...El detalle de mantener el orinal (o el cristal, lente) ante mi acompañante me recuerda la anécdota del campesino que ensaya varios lentes en el óptico, pero no logra leer ninguno...Porque no sabe [leer]. La forma en la que la familia de labradores descrita por Zola en *La Terre* trata al padre achacoso e ímbecil. *El triste desquite de que mi padre en sus últimos días, ensuciase la cama como un niño; por ello soy yo, en mi sueño, su enfermero.* (...) Todo el contenido de mi sueño, rebelde, ofensivo para la majestad y lleno de burlas con respecto a la más alta autoridad constituye,

> en general, una rebelión contra el mismo. El rey es llamado <<padre de la nación>>, y el padre es para el niño la primera y más antigua autoridad. (...) Todo vienés sabe muy bien lo que es un *Gschnas*. Se da este nombre a la confección de objetos de aspecto raro y valioso con materiales sin valor y de un carácter cómico. Así, la de armaduras de guerra con cacerolas, estropajos, etc. Pues bien, me ha sido dado descubrir que *los histéricos ejecutan algo parecido, yuxtaponiendo a aquello que han vivido realmente, fantasías extravagantes o terroríficas que construyen inconscientemente, utilizando los materiales más indiferentes y triviales de la realidad. Los síntomas dependen luego de estas fantasías, y no del recuerdo de los sucesos reales*, sean estos o no indiferentes (Freud, 1900b: 274 – 275, nota 25 al cap. 6).

Es decir, que otra vez otro sueño en el que sale su padre muy mal parado sirve a Freud para acompañar sus nuevas opiniones sobre la etiología de la neurosis.

El "triste desquite" no termina en este sueño. Le arrima otros bacines. Sañudo, lo pinta estreñido, o incontinente. De su "colección de sueños propios" saca uno en el cual recuerda a su padre clavado a Garibaldi (unas fiebres *post mortem* le subieron los colores) y sentado en una silla (*Stuhl*) que es a la vez sillico (orinal para aguas mayores). En el mismo sueño, se alude a la *obstrucción* que los húngaros habían ejercido recientemente en el Parlamento. Y dice: "Lo que más hubo de atormentarle en sus últimos días fue una absoluta parálisis intestinal (*obstrucción*). A esta circunstancia se enlazan toda clase de pensamientos irrespetuosos." Se ha acordado del dolor de una muchacha que, al ir a amortajar el cadáver de su padre, "encontró" que se había ensuciado (había "usado el orinal": "der Stuhl"). *"Quién no aspira, en efecto, a aparecer limpio de toda impureza ante sus hijos después de la muerte?*" (Freud, 1900c: 9 – 10). Además, en el curso de su larga agonía, como hemos visto, Freud escribió a Fliess algunos partes médicos en los que no ahorraba escatologías.

En el séptimo capítulo de *La interpretación de los sueños*, "La elaboración onírica", Freud escribe que "el contenido manifiesto nos es dado como un jeroglífico, para cuya solución habremos de traducir cada uno de sus signos al lenguaje de las ideas latentes" (Freud, 1900b: 123). Dicha traslación obedece a una determinada gramática:

> La alternativa <<o... o>> (o esto o aquello) no encuentra representación ninguna en el sueño, el cual acostumbra acoger todos los elementos que la componen, despojándolos de su carácter alternativo. (...) allí donde el sujeto del sueño introduce en el relato del mismo una alternativa: era un jardín o una habitación, etc., no muestra el sueño tal alternativa, sino simplemente una yuxtaposición, y lo que al introducir la alternativa queremos significar en nuestro relato del sueño es la vaguedad e imprecisión de un elemento del mismo. La regla de interpretación aplicable a este caso consiste en situar en un mismo plano los diversos miembros de la aparente alternativa y unirlos con la conjunción copulativa <<y>> (Freud, 1900b: 162).

Así pues, cuando en un sueño aparezca una disyunción, en vez de optar entre los dos términos ("o esto o aquello"), habrá que atarlos, ligarlos y juntarlos, ponerlos a copular y a multiplicarse, que críen nuevos, infinitos significados. Porque ese *"o"* está indicándonos que nos hallamos ante un significante abierto, que vale "esto *y* aquello".

Freud pone, como segundo ejemplo, el espécimen con que me estoy entreteniendo, según lo transcribe en su *Libro de los sueños*.

> La elaboración onírica no ha conseguido hallar un texto único, pero de doble sentido, para la expresión de las ideas latentes, y de este modo se separan ya en el contenido manifiesto las dos principales series de ideas. (B)

Esta alternativa la podemos representar así:

los
Se ruega cerrar -------- ojo*(s)*
un

> Cada uno de los dos textos posee un sentido particular y nos lleva, en la interpretación, por caminos que le son peculiares (Freud, 1900b: 163 – 164).

Pues a eso voy (a eso he ido): autorizado (obligado) por *Herr Professor*, copiando sus maneras, he desmenuzado el sueño y su escolio, acudiendo a todas sus citas, y llego, por fin, a su meollo, a la frase que Freud leyó. La naturaleza de la escritura es a un tiempo divina y demoníaca, lección de ángeles abismados, desgraciados. Cualquier cosa, soñada, tiene ya algo de maravilloso. Si además aparece escrita, su misterio se confirma.

Para analizar el sueño, Marie Balmary se fija primero en el soporte físico de la letra. Viene, en alemán, en una *tabla* ("tafel").

> ...La barbería, que Freud llamar *Friseurladen*, es, con toda seguridad, de caballeros, y, por lo tanto, una *Herrenfriseur*, de modo que la palabra *Herr* volvería a aparecer aquí. ¿No podría, entonces, interpretarse que este sueño emana del deseo de Freud de hacer que el Señor, el *Herr*, atienda al mandamiento (escrito en una tabla de la ley) de cerrar los ojos (en alemán se dice "cerrar un ojo") a las faltas del difunto que está a punto de presentarse ante Él? (Balmary, 1982: 80)

Nicolás Caparrós trae los dos textos de la "tabla" en el alemán original:

Es wird gebeten die Augen Zuzudrücken *(A)*

Man bittet, die Augen Zuzudrücken (B)

Traduce, sin embargo, ambos con las mismas palabras (y se puede): "Se ruega cerrar los ojos". Ahora bien, "*bitten*" significa "1. pedir, solicitar. 2. rogar, suplicar. 3. invitar [a hacer]", mientras que "*beten*" vale por "rezar, orar"[109] (tiene un matiz religioso). Parece, entonces, que en la versión de la carta (que transcribe el sueño con mayor proximidad y fiabilidad) se dirige el ruego hacia el Altísimo. Esto casaría con la lectura de Marie Balmary.

Y "cerrar el ojo, o los ojos [es] frase con que se significa, que alguna persona expiró, o ha muerto. Lat. *Oculos ultimo spiritu claudere*..." (*AUT*) Hemos visto que en otros sueños que Freud tendrá su padre asoma ciego, o tuerto, y que en uno, que atribuye a un enfermo suyo, el padre de éste, después de que un tren lo mata (pero ya estaba muerto) lo mira todavía con los ojos muy abiertos. Quítame, pues, los ojos de encima, papá, ciérralos de una vez, cruza al otro lado, déjame vivir, y hacer, y decir (lo tuyo).

Y hacer algo "a cierra ojos o a ojos cerrados", como "cerrar los ojos" "metafóricamente es no atender a desengaños o avisos, ni reparar en los inconvenientes y perjuicios que se pueden seguir de alguna acción, para dejar de ejecutarla." El *Diccionario de Autoridades* trae la de Cervantes en su *Persiles* (libro I cap. 8): "En resolución cerré los ojos y dejéme llevar de los diablos." Es cosa, entonces, de bravo y hasta de temerario. Sigmund Freud, el muy bragado, se atrevió a contar lo de su padre, lo del Padre.

Y "cerrar los ojos, o los oídos a uno vale también (...) alucinarle, disfrazarle, encubrirle con aparentes motivos y pretextos la verdad y la realidad de las cosas. Lat. *Oculos aut aures alicui occludere*. Don Diego de Saavedra, *Empresas Políticas*, 50. No le cierre los ojos ni las orejas: antes trabaje para que vea, toque, y reconozca las cosas." (*AUT*) No soportó Sigmund Freud los trabajos de ver, tocar y reconocer las cosas como eran, o, siguiendo las definiciones de María Moliner, se desentendió, no quiso "enterarse de ello para no disgustarse o

[109] *Diccionario alemán-español / español-alemán*, Barcelona, Biblograf, 1982.

por terquedad", permitió "cierta cosa haciendo como que no se advierte." Y sentenció que las historias de las histéricas, que culpaban al padre, eran fantásticas. Porque cerrar los ojos es también "sujetar la razón, y cautivar el entendimiento, para creer lo que nos enseña la Fe. Lat. *In obsequium fidei oculos demittere.* Oyentes míos en las materias de la Fe cerrar los ojos, bajar la cabeza, y sujetar el entendimiento a lo que Dios nos dice, y callar. Padre Juan Martínez de la Parra, *Luz de Verdades Católicas*, part. I. plat. 15." (*AUT*). Y era al fin y al cabo, lo de la histeria, materia de fe. "Ya no creo en mi neurótica", dijo Sigmund Freud, y cerró los ojos, y bajó la cabeza, y sujetó el entendimiento a lo que el Padre decía, y calló (ni siquiera calló, *autorizó* la versión contraria, según la cual la histérica fabricaba las escenas de seducción).

Y cerrarle a uno los ojos es un gesto de piedad filial, el deber del hijo en las últimas de su padre. Sirve para facilitarle el tránsito, como ponerle una peseta en la boca, la tarifa del barquero que te cruza, perchando, hasta la otra orilla.

XVI. 2. 3. j. Sigmund como José (2)

Sigmund como José (o no, y no). "*José te cerrará los ojos*" (XLVI, 4). Y así fue. Se acabó Jacob, y "José cayó sobre el rostro de su padre, lloró sobre él y lo besó." (*Génesis*, L, 1), y ordenó que embalsamaran con todas las artes de los egipcios su cuerpo, y lo llevó, como tenía dicho, en una exagerada caravana fúnebre, hasta la cueva del campo de la Makpelá, donde lo sepultó (*Génesis*, XLIX, 29 ss. – L, 1 – 13).

XVI. 2. 3. k. Fantasmas (2)

1900. El *Libro de los Sueños* anda por el mundo desde finales del año anterior.

Febrero. "*No dejaré que los fantasmas me cerquen*"[110], escribe Freud. Hay un muerto que lo trae muy a mal traer. Que puso sitio a la ciudad de sus ideas de antes, la asaltó, la arrasó.

Marzo. No caen en la importancia de sus hallazgos. "Una profunda crisis interna" ha "envejecido" a Freud, ha echado abajo lo que creía.

Mayo. Su "espléndido aislamiento" continúa:

> ...será para mí un justo castigo el que ninguna de las provincias incógnitas de la vida anímica que, entre los mortales, yo fui el primero en hollar, llevará jamás mi nombre u obedecerá a mis leyes. Cuando el aliento amenazaba agotarse en el combate, *rogué al ángel que cediera* y así ha venido haciéndolo desde entonces. Sin embargo, no resulté ser el más fuerte, a pesar de que *desde entonces cojeo* a ojos vistas.[111]

Al otro lado del vado de Jabboq Jacob luchó con uno (era Él, El) toda la noche, hasta que amaneció. Y no quiso soltarlo sin ganar antes su bendición, y un nuevo nombre, el de Israel. Jacob (Israel) derrotó a El aquella vez, y soportó su mirada tremenda, pero salió renqueando, con una herida en el muslo. (*Génesis*, XXXII, 23 ss.)

Aquí Sigmund Freud se identifica con Jacob. El (Él) hace a su padre. Peleando con su espíritu (con su ángel) Sigmund se ha lisiado. "Cojear" se dice por mojigatería. Jakob Freud ha castrado a su hijo (y sólo después de la podadura puede bendecirlo). Es un Sigmund capón el que deja de señalar a su padre (al padre) con el dedo.

"*No hace falta, mi señor, que ningún fantasma salga de la tumba para decirnos esto*."[112] Pero sí tuvo que salir. ¿Y qué le

---

[110] Carta a Fliess, 22 – II – 1900. En Freud (1997a: Nº 662, 433).
[111] Carta a Fliess, 7 – V – 1900. En Freud (1997a: Nº 669, 445 – 446).
[112] Sigmund Freud incluye esta cita del *Hamlet* de Shakespeare (I, V, 131 – 132) en *La interpretación de los sueños* (1900b: 19). La pone en inglés:

dijo? Que se desdijese, que dijese, donde había dicho digo, diego.

¿Qué nos creemos, pues? ¿A quién creemos? ¿Será que "…un fantasma está en el origen de la (falsa) memoria, o más bien que la memoria (verdadera) se manifiesta a través de fantasmas" (Balmary, 1982: 154)?

> <<*...¿Acordarme de ti?*
> *Sí, sí, pobre fantasma*: mientras la memoria tenga asiento
> En este globo distraído. ¿Acordarme de ti?
> Sí: de la tabla de mi memoria
> Borraré todos los recuerdos triviales, o tontos,
> Todo cuanto dicen los libros, todas las formas, todas las impresiones del pasado
> Que la juventud y la observación copiaron en ella,
> Y tu mandamiento vivirá solitario
> En el libro y volumen de mi cerebro,
> Sin mezclarse con materia más baja.>>
>
> (*Hamlet*, I, V, 95 – 98)

Recordar a alguien es despertarlo, traerlo aquí de nuevo, resucitarlo siquiera precariamente. También, reinventarlo. Sigmund Freud remembró al "pobre fantasma" de su padre, y lo vio a menudo en sueños, y siempre que hurgaba en sus armarios. Y se asustó, cogió miedo. Falló, en sentencia inapelable, que aquel Jakob "gigantesco" no había tenido nada con él, que por lo común las escenas donde los padres abusan de sus hijas son quiméricas, versiones corregidas de los cuentos que se cuentan éstas mientras se masturban.

Con todo y con eso, la ambigüedad (que es "lo mismo que duda, confusión, o incertidumbre": *AUT*) de lo que Sigi sentía delante de su padre cala su escritura, de manera que en ella puede entreverse aún la historia (las historias) que disfrazó.

"There needs no ghost, my lord, come from the grave / To tell us this". Mi traducción.

XVI. 2. 4. Mathilde Freud

Mayo se acaba, y "el humor estival" se ha apoderado de Freud. Los trabajos de escarbar en lo suyo (pero "el auténtico autoanálisis es imposible"[113]) lo tienen perezoso, paralizado.[114] Hasta ha dejado a un lado su *Libro de los Sueños*. Hoy manda a Fliess "algunos despojos arrojados a la playa por la última marea"[115]:

> ...*Hace poco soñé con sentimientos cariñosísimos hacia Mathilde*, pero se llamaba Hella y después volví a ver <<Hella>> impreso en negritas ante mí. Solución: Hella es el nombre de una sobrina americana, cuyo retrato nos han enviado.
>
> Mathilde podría llamarse Hella, porque no hace mucho lloró amargamente por las derrotas de los griegos. Se entusiasma por la mitología de la antigua Hélade y, como es natural, ve héroes en todos los helenos. *Naturalmente, el sueño muestra cumplido mi deseo de sorprender a un Pater como causante de la neurosis* y así pone [el sueño] fin a mis dudas, aún vivas.[116]

Freud se soñó enamorado vicioso de la mayor de sus tres hijas, y no lo toleró. No podía ser Mathilde: después de todo, en el sueño se llamaba Hella. Sería entonces su "sobrina americana", la demonia que lo había visitado. Aunque admite que "Mathilde podría llamarse Hella"... No sabe a qué atenerse, y en su interpretación del sueño se sale con que en él se satisface su afán de nombrar al Padre "*autor*" ("*Urheber*") de la neurosis. Pillar al *Pater*, cogerlo con las manos en la masa, cargarle de una vez el muerto de la histeria y otras especies de locura.

---

[113] Carta a Fliess, 14 – XI – 1897. En Freud (1997a: Nº 564, 291).
[114] Carta a Fliess, 14 – VIII – 1897. En Freud (1997a: Nº 554).
[115] Carta a Fliess, 31 – V – 1897. En Freud (1950: Nº 64, 3572).
[116] Carta a Fliess, 31 – V – 1897. En Freud (1997a: Nº 547, 253 – 254).

Ponerse él de donjuán, y a su hija Mathilde de dama suya, remacha la caja donde guardaba su teoría de la seducción.

Dice *Pater*, en latín, por vergüenza, como dirá que "despertó [su] líbido hacia <<*matrem*>>" después de verla <<*nudam*>> en el coche cama de un tren nocturno, cuando tenía dos años o poco más.[117]

Mathilde no ha cumplido aún los diez años. Pero es una Lolita, una ninfa. En una carta del 15 de noviembre de aquel mismo año, y que han quitado de los *Orígenes*, su padre la describe así:

> ...Mathilde tiene una infancia corta, está creciendo rápidamente, se está volviendo completamente femenina en carácter y apariencia, y también muestra los primeros signos de la pubertad.[118]

En el <<manuscrito N>>, adjunto a la carta en la que relata, y corrige, su húmedo sueño con Mathilde, viene la "primera alusión al complejo de Edipo"[119]. Para Balmary éste es "el escondite universal", que paradójicamente "revela la falta paterna" (Balmary, 1982: 75). Y en el mismo lugar Freud contrasta la resignación del "*santo*", que ha renunciado a gozar de sus hijas, permitiendo con ello que nazcan la cultura y la sociedad, y el atrevimiento del *"superhombre" (el "padre de la horda" en su Parusía)*, que no, que no. Y Freud anhelaba (lo mismo que todos) las libertades del bruto primitivo y del "*übermensch*" que volverá.

Freud ha soñado con su hija Mathilde, y donde salía don Amor desfrenado él ve nada más la ratificación de una hipótesis que se le estaba volviendo insoportable. Otra vez Freud, maestro en sueños, se encuentra impedido para leer uno suyo derechamente. Él ya sabe que "el sueño no es pura tontería, sino una realización de deseos.[120] Conoce, a través de Ferenczi, un proverbio húngaro que dice que "el cerdo sueña con las bellotas,

---

[117] Carta a Fliess, 3 – X – 1897. En Freud (1997a: Nº 559, 274).
[118] Carta a Fliess, 15 – XI – 1897. En Freud (1997a: Nº 565, 294).
[119] En Freud (1950: Nº 64, 3573).
[120] Carta a Fliess, 16 – V – 1897. En Freud (1997a: Nº 545, 249).

y el ganso, con el maíz" (Freud, 1900a: 245, nota 5). Para nosotros no es nuevo: "Soñaba el ciego que veía, y soñaba lo que quería." (COV) "Quien se echa sin cena, toda la noche devanea" (*Refranero general ideológico*). O ¿qué le apetecía a su hija Anita, cuando tenía año y medio, y pronunció una noche, comiéndose las erres, en sueños: "Ana F(r)eud, f(r)esas, f(r)ambuesas, bollos, papilla" (Freud, 1900a: 205)? Sometida a la estricta "policía sanitaria casera" había pasado el día en ayunas, después de que le sentaran mal unas frutas…

Freud convoca a varias autoridades para que definan el sueño. Aquí, Maury:

> …En rêve l'homme se révele donc tout entier à sol même dans sa nudité et sa misère natives. (...) Dans le rêve, c'est surtout l'homme instinctif qui se révele – L'homme revient, pour ainsi dire, à l'etat de nature quand il rêve (Freud, 1900ª: 145).

Aquí, Nietzsche, en su *Aurora*:

> ¡De todo queréis ser responsables! ¡Sólo de vuestros sueños no! ¡Qué miserable debilidad y qué falta de lógica! ¡Nada es más propiamente vuestro que vuestros sueños! ¡Nada hay que más sea vuestra propia obra! ¡Todo lo sois en tales comedias: materia, forma, duración, actores y espectadores! Pero es aquí donde os espantáis y avergonzáis de vosotros mismos! (Freud, 1900c: 94. En el Apéndice de Otto Rank)

Estamos, tal cual, en nuestros sueños. Somos lo que soñamos. Soñamos lo que quisiéramos. *Decir el sueño y la soltura* es "hablar con libertad, en buena parte y en mala" (COV), o "decir con libertad y sin reserva todo lo que se ofrece, aun en las cosas inmodestas" (*AUT*). Soltar un sueño valía desligarlo (de su literalidad), indagar a qué viene, qué quiere decirnos, y hacerlo sin miedos ni reparos. Sigmund Freud, valiente (e indiscreto), dijo su sueño con su hija Mathilde, pero en la soltura que hizo de él rehuyó lo que representaba.

Todo va seguido. Esto es el 31 de mayo. El 8 de febrero había descubierto (en todos sus sentidos) que su padre "era uno de esos perversos". ¿Lo son todos los padres (y es él uno de ellos)? Ahora va a veranear, que está muy mareado. En septiembre irá a Italia, a beber de las aguas del Leteo y olvidar. A su regreso declarará que los relatos de sus neuróticas son falsos...

XVI. 2. 5. Lear y Cordelia

XVI. 2. 5. a. "Un caso de histeria"

En *El tema de la elección de un cofrecillo* (1913) Freud hizo a Cordelia Dama de la Muerte. En 1930 Richard Flatter le enviaba su traducción de *El rey Lear*, y preguntaba a *Herr Professor* si el del pobre viejo podía considerarse "*un caso de histeria*". A Freud no se lo pareció: la locura de Lear era de una especie "*híbrida*".[121]

Cuatro años después recibió de James S. S. Bransom un trabajo sobre Lear que estudió "con gran interés":

> ...Tiene razón, la última parte de la obra revela *el significado secreto de la tragedia, las reprimidas pretensiones incestuosas al amor de la hija*. En los comienzos de la vida humana, suponemos, *todas las mujeres pertenecían al padre*: las hijas eras sus objetos sexuales tanto como las madres. Bastante ha quedado de esta actitud en la vida real de nuestros días; *en el inconsciente estos antiguos deseos mantienen todo su vigor*. Un poeta los puede percibir oscuramente…(…)
>
> Su hipótesis *aclara el enigma de Cordelia tanto como el de Lear*. Las hermanas mayores ya han superado el funesto amor al padre y se han vuelto hostiles a él: para hablar analíticamente, abrigan un resentimiento porque han sido decepcionadas en su antiguo amor. *Cordelia todavía sigue fiel a su amor; ese es su sagrado secreto*. Cuando le piden que lo revele públicamente, tiene que negarse y permanecer muda. He visto comportamientos como éste en muchos casos.[122]

---

[121] Carta a Richard Flatter, Viena 30 – III – 1930. En Freud (2002: Nº 3129, 253 – 254).
[122] Carta a James S. S. Bransom, Viena 25 – V – 1934. En Freud (2002: Nº 3428, 405 – 406).

Quizás no sea, el del señor de los britanos, "un caso [perfecto] de histeria", pero esta interpretación que Freud hizo de la "vigorosa obra" cuando ya se iba acabando puede servir de cifra y epílogo de lo que pensaba que había (y no) entre el padre y su hija. He aquí el "enigma" (otra vez uno delante de la Esfinge) de *Lear*, o sea, del *Viejo*, del *Padre*, resuelto: recuerda de una forma vaga que el Padre Primitivo, Original, poseía a todas sus hijas, y quiere aún (lo sepa o no, y aunque no lo diga) *tenerlas para sí*, hacerlas sólo suyas. Y ¿cuál es el "sagrado secreto" de *Cordelia, la hija histérica*? Que no ha perdido la querencia hacia su padre, y que está impedida para *decir su amor monstruoso*, por eso calla, o inventa historias…Y es que son, la hija para su padre y el padre para su hija, la cosa que más ansían, y lo único que tienen prohibido.

XVI. 2. 5. b. "*O(h)-o(h)-o(h)-o(h)*" (1)

> …Porque *este libro* tiene para mí, personalmente, otra significación subjetiva, una significación que sólo he comprendido después de haberlo terminado. *Era*, encontré, *una parte de mi propio autoanálisis, mi reacción a la muerte de mi padre*, es decir, al acontecimiento más importante, a la pérdida más dolorosa, de la vida de un hombre. Habiendo descubierto que esto era así, me sentí incapaz de borrar las huellas de la experiencia. A mis lectores, sin embargo, la cuestión de la procedencia particular del material les resultará indiferente...[123]

Freud confesó sin ambages que *La interpretación de los sueños* era (también) una lectura (una escritura) de la muerte de su padre, que procedía de ella. En cambio puso gran empeño en separar otro "librito" "con un título enigmático"[124] que llamó

[123] Del prólogo a la 2ª ed. de *La interpretación de los sueños*. En Balmary (1982: 76). Mi traducción. He consultado, y seguido en gran medida, la que hace Nicolás Caparrós de un fragmento, en la nota 2 a la carta del 26 de octubre de 1896. En Freud (1997a: 201).
[124] Carta a Ferenczi, 17 – III – 1919. En Freud (1999: Nº 1992, 267).

"misteriosamente"[125] *Más allá del principio del placer*, de la muerte de su hija Sophie. Y es verdad que en marzo de 1919 ya estaba "en gestación"[126], y que en julio informaba a Anna de que "contiene mucha muerte"[127], y que la de Sophie llegó de improviso el 21 de enero del otro año. En una carta a Wittels da muy detallada la cronología de la creación de esta obra. Después de decirle que, leyéndola, era posible que algunos derivasen "los conceptos de *Más allá…*" de la muerte de Sophie, afirma que esto "no fue así. *Más allá…* fue escrita en 1919, cuando mi hija estaba en la flor de la vida. Ella murió en 1920. El mes de septiembre de 1919 dejé el manuscrito del librito con algunos amigos, en Berlín, para que lo leyesen. Sólo le faltaba la parte sobre la mortalidad o inmortalidad de los protozoos."[128] Sin embargo, la primera vez que aparece, con su nombre, lo de la "pulsión de muerte", es en una carta a Eitingon del 8 de febrero de 1920, poco más de dos semanas después de la muerte de Sophie. Además, a pesar de que trece meses atrás hemos visto que estaba gestándose, el 17 de abril Freud todavía, según escribe, lo estaba "comenzando"[129]. El 18 de julio quedará "por fin, terminado". Y, oliéndose que dirán que viene de la muerte de su "Niña de Domingo", pide a Eitingon que atestigüe "que ya estaba a medio terminar cuando Sophie estaba viva y lozana. *Mucha gente, frente a esto, sacudirá la cabeza en señal de duda*"[130]. Y efectivamente relacionaron sus nuevas ideas con la muerte de su hija. Freud seguiría desmintiéndolo: tenía su "conciencia tranquila"[131], y consideraría con frialdad todas "las especulaciones" sobre la razón última (y primera) del ensayo[132].

Le habían quitado a su Sophie. Y había escrito, en los alrededores (alrededor) de la muerte de su hija *Más allá del*

---

[125] Carta a Ferenczi, 17 – IV – 1920. En Freud (1999: Nº 2105, 331).
[126] Carta a Ferenczi, 17 – III – 1919. En Freud (1999: Nº 1992, 267).
[127] Carta a Anna, 21 – VII – 1919. En Freud (1999: Nº 2026, 289).
[128] Citada en Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*, Nueva York, Basic Books, 1953-7, p. 41. En Bronfen (1996: 17). Mi traducción.
[129] Carta a Ferenczi, 17 – IV – 1920. En Freud (1999: Nº 2105, 331).
[130] Carta a Eitingon, 18 – VII – 1920. En Freud (1999: Nº 2139, 346).
[131] Carta a Eitingon, 31 – X – 1920. En Freud (1999: Nº 2166, 358).
[132] Carta a Ferenczi, 8 – V – 1921. En Freud (1999: Nº 2229, 387).

principio del placer. ¿Fue o no aquí su *musa* el espíritu de su "Niña de Domingo"?

"Bajo el influjo del instinto de conservación del *yo* queda sustituido el principio del placer por el *principio de la realidad*…" (Freud, 1919 – 1920: 2509) Mientras Eros nos jalea, que nos demos el gusto con alegría, Tánatos nos tienta con la tranquilidad de la nada que precedió a la vida (Freud, 1919 – 1920: 2529). En *Más allá*…Freud defiende que "todos los instintos quieren reconstruir algo anterior" (Freud, 1919 – 1920: 2525), que procuramos "la repetición, el reencuentro…" (Freud, 1919 – 1920: 2524), la vuelta al silencio. Lo que él llama "pulsión o instinto de muerte". Y puso por ejemplo…

> …el primer juego, de propia creación, de un niño de año y medio (…) No perturbaba por las noches el sueño de sus padres, obedecía concienzudamente a las prohibiciones de tocar determinados objetos o entrar en ciertas habitaciones, y sobre todo no lloraba nunca cuando su madre le abandonaba por varias horas, a pesar de la gran ternura que le demostraba. La madre no sólo le había criado, sino que continuaba ocupándose constantemente de él casi sin auxilio ninguno ajeno.

Hablaba de su nieto Ernst, el hijo (por entonces) único de Sophie. Para soportar (para dominar) las ausencias de su madre, el pequeño había inventado un juego:

> El niño tenía un carrete de madera atado a una cuerdecita (…) teniéndolo sujeto por el extremo de la cuerda, lo arrojaba con gran habilidad por encima de la barandilla de su cuna, forrada de tela, haciéndolo desaparecer detrás de la misma. Lanzaba entonces su significativo o-o-o-o… y tiraba luego de la cuerda hasta sacar el carrete de la cuna, saludando su reaparición con un alegre <<aquí>>…. (Freud, 1919 – 1920: 2511 – 2512)

Freud traduce el "*o-o-o-o*" del niño como "*Fort*", en alemán, que da, en castellano, "fuera". "*Fort*" ("fuera"), "*da*"

(aquí). ¡Cucú! Se iba su madre, y el crío hacía desaparecer su carrete de palo ("¡No está!"). Tiraba de la cuerda, y recuperaba el carrete, y volvía mamá ("¡Sí está!"). Luego,

> …teniendo el niño cinco años y nueve meses, murió su madre. Entonces, cuando ya se hallaba ésta realmente <<fuera>> no mostró el niño dolor alguno. Cierto es que entre tanto le había nacido un hermanito que había despertado fuertemente sus celos (Freud, 1919 – 1920: 2513, nota 1481).

Se pone Freud en el lugar de su nieto, o, mejor dicho, coloca a su nieto en su sitio: el pequeño Ernst es la máscara de su abuelo. Sigmund Freud tampoco perturbaba "el sueño" de Sophie y su marido, ni entraba en la penumbra de su cuarto, y, cuando su hija se marchaba, contenía el llanto. Y, una vez que se le murió, para hacer que volviese, siquiera de un modo precario, para reencontarse con ella, y antes de que viniese "la verdadera pena", Freud compuso este librito, *Más allá…* "El trabajo de la escritura como repetición coexiste de algún modo con una negación del mundo real, pues la representación hace presente lo que está ausente, se forma a partir de una ausencia que a la vez confirma de manera específica. (…) Pero este dominio del principio del placer, una vez introducido en el juego de la desaparición y el regreso, resulta siempre ambivalente e incompleto (…) si la representación sirve en un sentido para negar la pérdida, en otro emerge como la obra del duelo."[133] Y eso fue, justo, *Más allá…*: la obra del duelo que llevó Sigmund Freud por su hija Sophie.

[133] Bronfen (1996: 30), sobre André Green, <<The Double and the Absent>>, *Psychoanalysis, Creativity and Literature*, ed. Alan Roland. Nueva York, Columbia University Press, 1978, pp. 271 – 292. Mi traducción.

XVI. 2. 5. c. "*O(h)-o(h)-o(h)-o(h)*" (2)

*

Lear, el pamplinero, antes de repartir su herencia quiso pesar amores, y que se los engalanasen, y preguntó a sus tres hijas: <<¿Hasta dónde me queréis?>> Su pequeña, aparte, suspira: <<¿Qué dirá Cordelia? Ama, y guarda silencio.>> (I, I, 62) Y le llega su turno.

Lear: *…¿Qué puedes decir…?*
…Habla.
Cordelia: *Nada, mi señor.*
Lear: *¿Nada?*
Cordelia: *Nada.*
Lear: Ah, nada saldrá de nada. Habla de nuevo.
Cordelia. Soy una pobre infeliz, y no puedo llevarme
el corazón a la boca. Amo a vuestra majestad
de acuerdo con los lazos que me atan a vos, ni más ni menos.
Lear: ¡Venga, venga, Cordelia! Corrige un poco tu lenguaje,
y no eches a perder tus fortunas.

(I, I, 85 – 95)

*

Cordelia, de generala de los franceses, buscaba a su padre. Lo imagina, porque se lo han pintado así, ido,

--...cantando,
con una corona de fumiterra rancia y malas hierbas,
bardana, cicuta, ortigas, flor del cuco,
cizaña y otras plantas perezosas que crecen
en nuestros campos de pan.

(IV, IV, 2 – 6)

Lear, de dios de las verduras, se parece a Ofelia, tarada, mirándose en los fondos movedizos del río. Cordelia le manda una centuria detrás. <<…Ay, padre de mi corazón, / Son tus asuntos los que me ocupan ahora.>> (IV, IV, 23 – 24).

Lo encontraron. Ahora dormía. Como en un cuento de hadas dicho al revés, Cordelia, procurando su <<restauración>>, para <<repararlo>>, besó al rey viejo, antiguo. (IV, VII, 26 – 29) <<*Señor, ¿me conocéis?*>> (IV, VII, 48) La conoció poco a poco.

*

Perdió Francia, y mandaban a la cárcel a Lear y a Cordelia. Ya se tutean.

Cordelia: Es tu mala suerte, Rey, lo que me pesa,
Que yo sabría, si no, mofarme del ceño de la falsa fortuna.
¡Ay! ¿Y no veremos a esas hijas, a esas hermanas?

Lear: *No, no, no, no.* Ven, vamos a la prisión,
Nosotros dos solos, y cantaremos como avecillas en su jaula.
cuando pidas mi bendición me arrodillaré yo,
Y te pediré perdón. Así pasaremos los días,
Rezando, cantando, contando viejos cuentos, riéndonos
De las mariposas de oro. Oiremos hablar a algún pobre villano
De la corte, y sabremos por él
Quién pierde y quién gana, y quién se ve aumentado, y quién disminuido,
Como si fuésemos espías de Dios. Y sobreviviremos
Encerrados entre estas paredes a partidos y sectas de los grandes
Que van y vienen con la marea.
Edmundo: *[a los soldados]* Lleváoslos.
Lear: Para nuestro sacrificio, mi Cordelia,
Los dioses mismos quemarán incienso. ¿Te tengo? *[La abraza]*
Quien quiera separarnos habrá de hacer como con el zorro,
Que le ahúman la madriguera para sacarlo de ella. Y no llores,
(…) Ven.

(V, III, 5 - 26)

Para Lear, cuerdo, curado, la celda donde lo condenan con su hija es la isla blanca de los benditos: allí soñaba pasar su resto. Cuando le quitan también eso se le rompe el corazón. Náufragos, prisioneros…La isla maravillosa de Próspero y Miranda, en La Tempestad, es un poco como la cárcel donde encierran a Lear con Cordelia. Un bravo nuevo mundo (el mismo del principio de los tiempos) habitado, nada más, por papá y la niña de sus ojos. Un paraíso que no puede durar, delicadísimo.

*

A Cordelia la han colgado de una cuerda en su celda. La tristeza terminará en seguida a su padre, Lear. Entra el viejo rey con Cordelia en brazos (V, III, 255 ss.). Se le moría.

Lear: *¡Aullad, aullad, aullad, aullad!* ¡Ay, sois hombres de piedra!

Si yo tuviera vuestras lenguas y vuestros ojos haría tal uso de ellos

que la bóveda del cielo se quebraría. Ella se ha ido para siempre.

(...)

Y ahora ella se ha ido para siempre.

Cordelia, Cordelia, quédate un poco. ¿Eh?

¿Qué es eso que dices? Siempre tuvo una voz dulce,

gentil, suave, cosa excelente en una mujer…

(…)

(le acerca un espejo a la boca)

Y mi pobre tonta ahorcada. ¡No, no, no queda vida!

¿Cómo es que viven un perro, un caballo, una rata,

y tú no respiras? Ay, ya no vendrás más.

Nunca, nunca, nunca, nunca, nunca.

Por favor, desabrochad este botón. Gracias, señor.

Oh, oh, oh, oh.

¿Veis esto? ¡Miradla: mirad, sus labios,

Mirad ahí, mirad ahí! *(Muere)*

Todo ese repetirse, retórica geminación o tartamudeo patológico, indica el fallo del lenguaje, que no alcanza para decir la pena del padre huérfano de hija. El rey Lear, ahí mismo, pierde la palabra, y el llanto común. Y aquel "*O, o, o, o*", eco del verso inicial, "*howl, howl, howl, howl*", y del "*O thou'lt come no more, / never, never, never, never, never…*" viene exactamente del mismo sitio horroroso que el "*o-o-o-o*" del hijo de Sophie (pero es su padre). El triste rey balbucea su amor (también él está impedido para decirlo) por Cordelia. Son los versos blancos más extraños, tal vez los más maravillosos, de la poesía inglesa. Lear sólo consigue aullar, como el lobo o el viento, o repetirse. La pena ha roto al señor de los britanos. Y está pendiente, además, del aliento de Cordelia, del quebradizo

hilo de sus últimas palabras, del temblor enfebrecido de sus labios. Pero su hija tampoco ahora llega a decir su amor a su padre.

El silencio de Cordelia en la primera escena, que no puede decir el amor que siente por su padre, y esto. En ningún otro sitio se ve mejor la naturaleza histérica, inefable, de lo que tienen, y no saben decir, el padre con su hija, la hija con su padre.

XVI. 3. Historias histéricas

XVI. 3. 1. Según el Dios de Abraham

"Hijas llama el hebreo a cualesquiera mujeres."[134]

He aquí la versión del *Padre*. Así escribió Él a sus *hijas*, en su *Libro*.

XVI. 3. 1. a. Las hijas de los hombres

En el *Génesis* (VI, 1 – 4) y en algunos apócrifos del Antiguo Testamento (en las *Antigüedades Bíblicas*, III [Díez Macho, 1983: 210 – 211]; en el capítulo V del *Libro de los Jubileos*, o "Pequeño Génesis", que también han titulado, curiosamente, *Libro de las Hijas de Adán* [Díez Macho, 1983: 94 – 95]; en el *Libro 1 de Henoc* o *Henoc etiópico*, así como en los fragmentos del *Henoc Arameo* encontrados en Qumran, caps. VI – X [Díez Macho, 1983: 42 – 48 y 305 – 308]) "las hijas de los hombres" tientan (adrede o sin querer) a aquellos seres que habían sido antes perfectos, unos angelitos, los predilectos de su Señor, hijos celestiales o de Dios, y, conociéndolos, conocen los misterios (otra vez el Árbol de la Ciencia)… De sus monstruosos ayuntamientos nacerán los abominables gigantes, y todo lo que Él había creado, y criado, se

[134] Fray Luis de León, *La perfecta casada*, cap. XIX, p. 215.

maleará, se echará a perder… Y pesaron a Yahvéh los pecados de todas sus criaturas, tanto que anegó el mundo, borrón y cuenta nueva, lo del arca de Noé…

XVI. 3. 1. b. Hija…¡malo!

Si en los mitos que relatan nuestros orígenes las hijas de los hombres estropearon el paraíso, y el prólogo del mundo, ya aquí, de este lado, en la historia, continúan naciendo para peor. Está escrito en el *Eclesiástico Sirácida*, XXII, 3 – 5: "It is a disgrace to have fathered a badly brought-up son, / And the birth of a daughter is a loss." O sea: "Es una desgracia haber engendrado a un hijo maleducado, / y el nacimiento de una hija es *una pérdida*." En la traducción al inglés de la *Biblia de Jerusalén* Lynda E. Boose (1989: 47) apunta cómo, a pesar de que lo desgracia, el patriarca reconoce a su hijo, malo y todo, lo legitima cuando asegura haberlo "engendrado". A su hija, en cambio, la aparta de sí: simplemente "nace", es cosa de la madre, y, siempre, (ni siquiera señala su falta) una "pérdida". La versión castellana de Julián Rodríguez Gago para la *Biblia de Jerusalén* (*Eclesiástico Sirácida*, XXII, 3) es algo distinta: "Es vergüenza de un padre tener un hijo ineducado, / *pero la hija le nace ya para su confusión*." Confusión significa "la perturbación y mala orden" (COV), "inquietud, turbación y desasosiego del ánimo, procedido de alguna fuerte consideración o de otro afecto y motivo que le altera y perturba", y "se toma algunas veces por abatimiento, encogimiento, empacho y vergüenza, nacida del propio conocimiento de sí mismo" (*AUT*). Confundir es "descomponer, desordenar y desbaratar", "correr, avergonzar, aturdir y espantar" (*AUT*). Pues así confundido y perdido, desgraciado, queda el padre cuando le nace chica.

XVI. 3. 1. c. Palabra de Dios

"Ninguno de vosotros se acerque a una mujer que sea carne de su carne, sangre de su sangre, hueso de sus huesos, para

descubrir su desnudez. Yo, Yahvéh" (*Levítico*, XVIII, 6). Dijo Él, firmando con Su Nombre misterioso.

Yahvéh desmenuzó el mandamiento en varios lugares, y siempre se dirigió al varón, aunque los castigos (la hoguera, Su maldición) alcanzaban con la misma fuerza a la mujer. Aquí, aquí y aquí empieza advirtiendo al hijo. "Nadie tomará a la mujer de su padre, no retirará el borde del manto de su padre" (*Deuteronomio*, XXIII, 1). Cata, entonces, que si yaces con tu madre, o con tu madrastra, o con tu hija, o con tu hijastra, o con tu tía (con la hermana de tu padre, con la hermana de tu madre), o con tu nieta (con la hija de tu hijo, con la hija de tu hija), o con tu cuñada (con la hermana de tu mujer, con la mujer de tu hermano), o con tu suegra, o con tu nuera, malo, malo... (*Levítico*, XVIII, 6 – 18; XX, 11 – 20; *Deuteronomio*, XXVII, 20, 22, 23) Llega, pues, la prohibición del incesto, tanto a los parientes naturales como a los políticos o de derecho. Todos participan de un mismo cuerpo comunal. La desnudez de cualquiera de ellos "es tu propia desnudez" (*Levítico*, XVIII, 10).

XVI. 3. 1. d. Lo de Lot

En su casa de Sodoma Lot regalaba a los dos ángeles como a huéspedes. El coro de sodomitas acudió al olor de los forasteros. Aporrearon la puerta relamiéndose. Lot abrió: <<Mirad, aquí tengo dos hijas que aún no han conocido varón. Os las sacaré y haced con ellas como bien os parezca; pero a estos hombres no les hagáis nada, que para eso han venido al amparo de mi techo.>> (9) No hizo falta. Sus invitados lo defendieron.

Aún estaba oscuro cuando los ministros del cielo despertaron a sus anfitriones.

--Tenéis que iros. En toda la comarca no hemos podido juntar diez hombres justos. La vamos a arrasar.

--¿Toda entera? --dijo Idit, la esposa de Lot.

--Caerán para no levantarse Sodoma, Gomorra, Soar...

--¡Ay! --les frenó Lot-- ¡Por el amor de Dios salvad al menos Soar, una aldea de nada, muy poca cosa..., que tengamos siquiera un villorrio donde recogernos!

--Amén.

La mujer de Lot miró hacia atrás, melancólica o curiosa, y quedó convertida en un poste de sal.

Y en Soar, su primer asilo, los aojaban. Lot, con sus dos hijas, se metió en la sierra, buscó una cueva que los guardara del sofoco de los días, del viento, de las fieras, del odio de Soar.

Las dos hermanas pisaban uva y hablaban.

--Padre está viejo.

--Y nuestros novios no quisieron escapar, se burlaban de nuestros terrores.

--Ahora son carbonilla.

--Se nos hicieron humo, se nos esfumaron.

--Y quedamos para vestir santos, quién es el guapo que se casa con unas cavernícolas...

--Oye...

--¿Sí?

--Cuando el mosto fermente le daremos vino al padre.

--Endulzándolo con zumo de moras, para que entre mejor.

--Y mientras duerma la borrachera lo exprimimos a él. La primera noche vas tú, que eres la mayor, y a la otra te sigo yo.

--Vale. A mi niño lo llamaré Moab, y fundará una nación.

--Yo al mío le pondré Ben Ammi, y comenzará otra, la de los amonitas.

(*Génesis*, XIX)

Notas

Lot ha dejado la ovejería, la pampa entrerriana, vive en la ciudad más viciosa, y se ha casado con una extranjera. Tan alejado de su apellido, se afemina, y sólo ha alcanzado a engendrar hijas. Los grandes patriarcas sólo hacen hijos varones, que los

perpetúen. Alguno tuvo niña (y perdió siempre), pero el mayor siempre fue chico. En su camino hacia la civilización, hacia la exogamia, Lot se ha empobrecido, vaciado. Si quiere recobrar su masculinidad habrá de regresar a la barbarie, a las grutas de la sierra, y mezclarse con mujeres de su sangre, sus prójimas. Pero ha de hacerlo disimuladamente, "el texto necesita una mediadora, una Eva que coja la fruta del padre, que se la ofrezca. (…) En el interior del espacio furtivo de una cueva el deseo de Lot se oculta debajo del de sus hijas" (Boose, 1989: 58). Tiene importancia, creo yo, que los prometidos de las muchachas mueran, y que la mujer de Lot quede borrada del mundo, allanando el camino de la gana del padre. También, que Lot asegure primero en el relato la virginidad de sus hijas, y se quede luego con ellas en aquellas soledades, en una madriguera. Se ha terminado un mundo caduco y Lot es, otra vez, el padre primitivo, o, más bien, el superhombre del final de los tiempos.

Viene en *La Galatea* (Libro IV) de Miguel de Cervantes. En la "disputa sobre el amor" Lenio, cid de sus enemigos, repasa las "pasiones del ánimo", y de la primera, que es "desear demasiado", dice: "Este deseo es aquel que incita al hermano a procurar de la amada hermana los abominables abrazos, la madrastra del alnado, y, lo que es peor, el mesmo padre de la propia hija…" (420) Un poco más adelante pone "algunos ejemplos verdaderos y pasados" de esta clase de amor, y empieza diciendo: "pues *¿quién sino este amor es aquel que al justo Lot hizo romper el casto intento y violar a las propias hijas suyas?*" (428 – 429) Cervantes, en estos apuntes sobre el incesto, carga las culpas sobre el padre, contradiciendo, en lo de Lot, la autoridad de los redactores de la Biblia. Su equivocación acierta, quizás, con la verdadera historia.

XVI. 3. 1. e. Tamar

"Sea tu casa como la casa de Peres, el que Tamar dio a Judá..." (*Rut*, IV, 12) Sí, sí, cuando está en peligro la continuidad del apellido, de la Casa, todo vale. Mira lo de las hijas de Lot. Mira esto de Tamar.

Judá tuvo tres hijos de la hija de Shúa, el cananeo, Er, Onán y Shelá. "Judá tomó para su primogénito Er a una mujer llamada Tamar." Pero Er "fue malo a los ojos de Yahvéh, y Yahvéh le hizo morir. Entonces Judá dijo a Onán: <<Cásate con la mujer de tu hermano y cumple como cuñado con ella, procurando descendencia a tu hermano.>>"

Era la ley del levirato, que uno tomase por esposa a la viuda de su hermano para que no se termine su apellido en Israel y edificar su Casa. Si no lo hacía, su cuñada, delante de los ancianos, le quitaría la sandalia del pie y le escupiría a la cara, diciendo mal de él (*Deuteronomio*, XXV, 5 – 10). Onán hizo como su padre le había mandado, pero, aunque entraba en Tamar a gozar, salía "a derramar a tierra", ahorrando su semilla para hijos que adelantasen su nombre, no el de su hermano. "Pareció mal a Yahvéh lo que hacía y le hizo morir también a él. Entonces dijo Judá a su nuera Tamar: <<Quédate como viuda en casa de tu padre hasta que crezca mi hijo Shelá.>>"

"Pasaron muchos días, y murió la hija de Shúa..." Cuando Judá se rebajó el luto subió a Timná a trasquilar su rebaño. Avisaron a Tamar que venía su suegro. "Entonces ella se quitó de encima sus ropas de viuda y se cubrió con el velo", y "se sentó en Petaj Enáyim, que está a la vera del camino de Timná." Era que Shelá había crecido, pero no se lo daban por marido, temiendo quizás que sufriera la misma mala suerte de sus hermanos mayores. Al pasar Judá junto a ella no la conoció, tapada como estaba, y tomándola por ramera solicitó sus servicios. Ella le pidió tres prendas: su sello, su cordón y su bastón.

Cuando al cabo de tres meses descubrieron a Tamar preñada su suegro iba a quemarla, pero ella sacó el sello, el cordón y el bastón de Judá. Y Judá juzgó que Tamar había hecho lo que le tocaba. "Y nunca más volvió a tener trato con ella."

Y Tamar tuvo mellizos, Peres y Zéraj, que multiplicaron el apellido de Judá.

(*Génesis*, XXXVIII)

Tanto en lo de Judá como en lo de Lot son las hijas, bravas y arteras y sin vergüenza, quienes seducen a sus padres (político el uno, natural el otro), no apresuradas por Amor, sino para concebir de ellos y que prospere su Casa. Es significativo que, a pesar de las fuertes prohibiciones contra el incesto, no sean emplumadas. Es más, acaso porque se han acercado a sus padres, carne de su carne, sangre de su sangre, hueso de sus huesos, Yahvéh las bendice, haciéndolas fecundísimas. Yahvéh hizo al revés con las hijas de los hombres, castigando que se cruzasen con sus hijos celestiales, tan extraños a ellas, diluviando sobre los suyos.

XVI. 3. 2. Mirra

> "…La historia lamentable de Mirra y de Cíniras la recitó el divino Orfeo de la forma que vais a leer: <<*Padres e hijas…escuchad.* ¿Por qué la Arabia (…) se jacta de la mirra? ¡Mirra se llamó la desdichada!…>>"

Con este cuento Ovidio (¿o fue de verdad Orfeo?) avisaba a padres e hijas, ¡cuidadito!, que sois, el uno para el otro, de mírame y no me toques, y ni siquiera me sueñes….

Afrodita, porque aquella tal Esmirna no atendía, beata, a las cachondas misas que la celebraban, la enamoricó de su padre, Cíniras (cuenta Apolodoro que contó Paniasis), o fue por celos, que su madre, Cencreide, había presumido de que su hija era más hermosa que la señora del amor (dice Higino, *Fábulas*, 58). Pero Ovidio (él sigue en ésta, escribe, a Orfeo) asegura que ahí no terciaron ni Venus ni el travieso pollo, sino las descabelladas Furias. A no ser que la encandilara tenerlo, simplemente, delante, no en vano Higino incluye a "Cíniras (…), rey de los asirios", en la lista de hombres "que fueron más apuestos" (*Fábulas*, 270).

El Narigudo da el monólogo de Esmirna, donde protesta, que no comprende que no quepa dentro de las leyes terrenales y divinas querer una hija a su padre, siendo lo más natural, y cosa muy común entre los animales, y que no extraña en algunas naciones. Se enciende Esmirna cuando su padre la acaricia, y aborrece, celosa, a su madre, que lo disfruta. Hace pucheros, y dice, *"¡Es mío…y no es mío!"*, dibujando su mala estrella.

Esmirna se hubiera ahorcado de no haberla detenido la nodriza, que fue luego muy eficaz alcahueta suya, facilitando sus encuentros nocturnos con su padre. Su aya le susurró a Cíniras, adormilado, que una muchacha, que pedía discreción, deseaba conocerlo a tientas. Once noches seguidas visitó Esmirna a su padre, y a la que hacía doce Cíniras encendió la luz y descubrió el engaño. Cíniras corrió detrás de su hija, cuchillo en mano, y ella lloró, encomendándose a todos los santos, hasta que, ya en el reino de Saba, uno de ellos la transformó en el árbol de la mirra. Al cabo de diez meses el árbol dio un fruto, el bello Adonis. O lo hendió Cíniras con su espadón, y salió de su vientre vegetal el bello Adonis.

(Ovidio, *Metamorfosis*, X, 345s; Apolodoro, *Biblioteca*, III, XVI; 3 – 4; Higino, *Fábulas*, LVIII)

Antonino Liberal (en sus *Metamorfosis*, XXXIV) lo resume así:

> "De Tiante, hijo de Belo, y de Oritía, una ninfa, nació una niña en el monte Líbano, de nombre Esmirna. (…) *un terrible amor enloquecido hacia su padre* había hecho presa en ella. Al principio, por pudor, mantenía oculto su mal de amores; pero, como *la pasión la vencía*, le contó el asunto a su nodriza Hipólita. Ésta le prometió que le proporcionaría un remedio contra *ese amor fuera de razón*: llevó un mensaje a Tiante: que una muchacha de buena familia deseaba presentarse en secreto en su lecho. (…) [ella quedó embarazada, y Tiante quiso conocer a su aficionada, y encendió una antorcha, y supo el traspaso] La criatura nació de forma prematura y *ella, alzando sus manos al cielo, suplicó no ser visible ni*

> *entre los vivos ni entre los muertos. Zeus cambió su naturaleza*: la convirtió en un árbol al que puso el mismo nombre que ella, Esmirna. Se cuenta que cada año este árbol destila su fruto en forma de lágrimas a través de su corteza. Tiante (…) se dio muerte por este acto impío…"

Antonino Liberal insiste en la insania del amor de Esmirna, y en su vergüenza, después de que su terrible pasión la ha derrotado (que no puedan verla ni los vivos ni los fantasmas). Transformada en el árbol de la mirra, y en penitencia infinita, la muchacha ofende menos, y sirve de aviso y recordación. Tiante tiene la culpa trágica de los que pecan por equivocación, la que tuvo también Edipo.

El bachiller Juan Pérez de Moya publicó su *Philosofía secreta* en 1585. En la portada a la primera edición del libro asegura que intenta, *"debajo de historias fabulosas"*, enseñar *"mucha doctrina, provechosa a todos estudios"*.

> Porque lo que de los dioses de la gentilidad se dice fue todo *ficción fabulosa* de lo antiguos… (…) *Mitológica* es una habla que con palabras de admiración significa *algún secreto natural, o cuento de historia…* (…) …de las cuales [genealógicas] y de las mitológicas, es mi intento en este libro escribir, porque fue tanta la excelencia y grandeza de artificio de los antiguos en *fingirlas* que *con ellas declararon unas veces, según sentido alegórico, principios y preceptos, y orden de la filosofía natural*… (I, 1)

Y dijo (Libro III, cap. 7) la historia "de Mirra, madre de Adonis":

> Mirra, según Ovidio, fue hija de Cinara, de quien dice san Fulgencio [en el *Mitologicarum liber* 3, 122-125] que amó a su padre, con quien tuvo ayuntamiento carnal, *habiéndole primero dado a beber*; y como Cinara supiese que estaba preñada, y la maldad dél, como comenzó a seguirla con la espada desenvainada, con intento de matarla, Mirra, muy

> temerosa, huyendo y llorando, pidiendo favor a los dioses, fue convertida en árbol de su mismo nombre; deste árbol, siendo herido de Cinara, nació Adonis.

Y luego hizo la "declaración" de la historia. Fue "ficción fabulosa", afirma, fingida por sus antiguos autores para explicar el "secreto natural" de la lágrima del árbol de la mirra.

> Por Cinara, padre de Mirra, se entiende el Sol; por Mirra, su hija, unos árboles que sudan el licor que dicen Mirra, como el mismo árbol. Es el Sol padre de Mirra porque ayuda a criar todos los árboles, como el padre a los hijos. Ama Mirra a su padre cuando mediante el calor del Sol engendra en sí un licor, que siendo herido con sus calurosos rayos, suda y nace Adonis, que en griego quiere decir suavidad; y porque la mirra es de suave olor, dicen que le amó Venus, porque es licor muy caliente que incita a la lujuria, o porque los lujuriosos aman mucho los olores.

Así, Juan Pérez Moya recalca el carácter mitológico (quiso decir imposible, mentiroso) del cuento, que los antiguos inventaron para descubrir el "secreto natural" de la mirra. No podía ser, que una muchacha quisiese así a su padre. Por otro lado, en esta versión Mirra emplea la misma industria que las hijas de Lot para aturdir a su padre mientras se sube a él.

Notas

¿Qué finales tienen el padre y la hija? Todos, abochornados, se *desparecen*. Igual que Antonino Liberal (*Metamorfosis*, XXXIV) Higino (*Fábulas*, 242) cuenta a Cíniras entre "los varones que se suicidaron (…) por haber yacido" con sus hijas. Esmirna, cuando vio que se despulsaba por su padre, escandalizada, amagó con ahorcarse. Luego, mientras huía, pidió a los divinos que obraran "el prodigio" de que ni viviese ni muriese, y la convirtieron en mirra. Después de aquello sólo tienen sitio, las hijas sobre todo, en el otro lado. Entre los

muertos o, mejor, ni aquí ni allá, en los márgenes de la realidad. Serán extrañadas, vueltas otra cosa, un árbol de Oriente…

La historia tiene dos narradores interesados. ¿Qué ocurrió de verdad? En sus penúltimas, Esmirna huye siempre de su padre, que la persigue rabioso (¿y encelado?). En las *Metamorfosis* Cíniras parte el árbol de la mirra en dos con su sable, y sale entonces Adonis. Como observó Otto Rank (1992: 302 – 303), echándole los perros a su hija, atravesándola con su tizona, el padre destapa groseramente su pasión.

XVI. 3. 3. En romance

XVI. 3. 3. a. Introducción

En un artículo que es el adelantado de otro trabajo mucho más completo Manuel Guriérrez Esteve llevó a cabo un "análisis estructural de los romances populares de tema incestuoso" (1978: 551), fijándose en los cuatro más conocidos. Comprobamos inmediatamente (552 – 553) la fama de estos romances, su éxito oral, tradicional. En cambio, notamos su ausencia en las colecciones.[135]

Eran, pues, romances que *se han dicho, y se dicen aún*, mucho, y en muchas regiones, pero que cuesta escribir y han faltado en los *romanceros*.

Yo voy a estudiar el de *Delgadina*, el de *Silvana* y el de *San Albano*. Los tres cuentan el incesto, terminado o comenzado nada más, entre un padre y su hija.

XVI. 3. 3. b. *Delgadina*

[135] Díaz-Mas (1994: 327, en la nota introductoria al romance nº 80, de *Silvana*).

"Pues señor, éste era un rey" (2)[136] que tenía tres hijas. Las tres eran "bonitas como la plata" (3 C). Y "la más pequeñita de ellas" (1), "la más chiquititita" (2), "la más chiquitica" (3 B), y "la más linda" (3 A) también, Delgadina se llamaba.

"Un día estando comiendo / su padre se la miraba" (2). Ella se extraña, recela:

--*Mucho me mira, papá*;
mucho me mira a la cara.
--*Sí te miro mucho, hija,*
que serás mi enamorada. (3 A)

La quería "para *dama*" (4). "Enamorada" o "dama" será lo mismo que amiga, o sea, amancebada, casi como barragana.

Y está, en uno de los romances, expresado en un suspiro, el deseo (germen de otros cuentos) de que falte de una vez la esposa, que estorba: "si tu madre falleciera" (3 A).

Puesto que quien busca mancillarla es su padre (su amparo natural, y de ley), Delgadina se acoge al sagrado de su madre, y de su madrina, "la Virgen soberana" (1, 3 A, 4), y de su padrino, el "Dios del cielo" (1, 3 A). Que no lo permitan, les ruega, que sea ella, que tiene título de hija, la "mujer" (1), la "esposa" (3 A), la "enamorada" (3 A) de su padre, y "madrastra", encima, de sus hermanas (3 A). Ahí ofendería al Señor, y se perdería su alma.

"*Como ella no quería*" (2), su padre la agarra "por los cabellos" (5 A), manda que se junten "los once criados" (4), o sus "altos pajes" (1), y se la lleven, y que la encierren "un un cuarto muy oscuro / donde los moros cantaban" (2) y "no se oiga voz ladina" (4), y que le echen "bien los candados" y los "remachen bien" (4), y sobre todo que no le den de comer, "si no es" (1) "tocino y carne salada" (5 A), y tampoco de beber, "si

[136] Al final de este apartado (3. 3. b.) indico de dónde proceden las versiones que utilizo.

no es agua de pescada" (1) o amarga "de retama" (5 G), o "lejía colada", o "leche de tabaiba", o "zumo de naranja agria", (5 I) o "lo que el caballo orinaba" (5 A), o, en fin, "de l'agua mezclada" (5 H). Todo lo dijo mohíno (4). Con todo eso la apretaba.

"Ya va siete años pa ocho" (5 A), "al cabo de cuatro meses" (1), "un domingo por la tarde" (2), Delgadina, que se moría de sed, se asomó a la primera ventana, "y allí estaban sus hermanas / bordando la seda blanca" (5 A), o "paños de holanda" (1), o "jugando juego de damas" (2). "¡Hermanitas mías…!" (1), les dice, subrayando que lo son "por Dios" (5 A), y pide que le alcancen "una jarrica de agua (…) que el corazón se me apega / y la vida se me acaba" (5 A). Aquí la abrevarían, pero tienen miedo de que su padre venga y les corte la cabeza (1), o las termine, a todas, a "puñaladas" (5 B), o les saque el alma (5 F). Allí, brutas, le dicen que se quite, y la ponen de "bribona" y "tunanta" (5 F), de "traidora" y "malvada" (5 A), que su hermosura trae mal casados a su madre (5 A) y a su padre (5 C).

Fue a la segunda ventana, y vio a sus hermanos, tirando a la barra (1, 5 A), y cuando les pidió agua, ellos le contestaron muy enfadados que se metiese "pa dentro" (5 B), que era una perra, "que por ser tú tan bonita / está madre abandonada" (1), "que no quisistes hacer / lo que padre el rey mandaba" (5 B), o asustados:

--Bien te la diéramos, prenda,
bien te la diéramos, alma,
pero si lo sabe padre
a todos tres nos matara. (5 A)

Se asomó entonces a la tercera ventana, "donde se hallaba su madre / en silla de oro sentada" (1). La reina respondió celosa a su demanda:

--Quítate, perra traidora,
quítate de la ventana,

por causa de tus amores
vivo yo tan mal casada. (5 D)

--Quítate de ahí, Delgadina,
cara de mala cristiana,
que no quisistes hacer
lo que el rey tu padre manda. (5 E)

O compadecida:

--Bien te la diera, Delgada,
esa jarrita de agua,
pero si tu padre lo sabe
tengo la vida jugada. (5 C)

Delgadina se entró llorando, no tenía consuelo, y con la lágrima que echaba anegaba "todo el piso", "todo el cuarto" (2). Y se rindió. Fue a su padre, que obrase en ella su gusto, pero que le diese de beber. (1, 5 A)

El rey metió prisa, pero hizo tarde, cuando llegaron sus caballeros (3 C), sus altos pajes (1), sus once criados (4), "unos con jarras de vidrio / y otros con jarras de plata" (1), "Delgadina estaba muerta, / con sus ojitos cerrados / y con su boquita abierta" (4).

Tuvo final de bendita. Manó a los pies de Delgadina una fuente de agua clara, milagrosa, y rodeaba su cabecera un corro de angelicos (5 A). La niña subió al Cielo con mucho aparato, mientras que de los tormentos eternos de su madre, por consentidora, y de su padre, por vicioso, se encarga el capitán de los demonios (4).

Notas

El de *La Delgadina* es un romance *tradicional*, *viejo*[137], transmitido oralmente (tiene el aire sagrado de lo que no puede escribirse), *nuestro* (recorre la península en castellano, portugués y catalán, los sefardíes se lo llevaron consigo a Oriente y a Marruecos, conquistadores y colonos lo embarcaron hasta el Nuevo Mundo, y es popular aún en Tejas o Nuevo Méjico) (Díaz-Mas, 1994: 329), y el "más sabido en España y América" (Menéndez Pidal, 1972: 165). *Y se ha usado muchísimo "—paradójicamente-- en los cantos infantiles*" (Díaz-Mas, 1994: 329).

A primera vista quizás sorprenda que se diga tanto el romance y se encuentre "*sospechosamente* ausente[s] de todas las colecciones" (Díaz-Mas: 1994: 7). Pero se entiende, pero se entiende. Es, en octosílabos y con rima asonante alterna, el relato de la histérica, su versión de las cosas, la que no toleran Él, ni ellos, allí donde mandan. Su historia está en todas partes, y ha estado ahí siempre, pero sólo puede contarse en las cocinas y en los corros, y apuntarse sólo furtivamente, en cuadernos privados.

Y es, sí, paradójico que las niñas acompañen con él sus juegos. ¿Qué aprenderán recitándolo? Que, cuando las achuche su padre, no deben decir que sí, y tampoco pueden decir que no.

[137] "Los testimonios más antiguos están en himnarios sefardíes de Oriente: hacia 1555 encontramos en uno de ellos el *incipit* <<Estábase la Delgadita>>; y en otro de entre 1684 y 1753, <<Delgadina, Delgadina>>…" Díaz-Mas (1994: 329).

(1): versión de Santander del Archivo Menéndez Pidal, según Manuel Gutiérrez Esteve (*El incesto en el Romancero popular hispánico: Un ensayo de análisis estructural*, Universidad Complutense, Madrid, 1981, nº 108). En Díaz-Mas, 1994: 329 – 331, Nº 81.
(2): versión de Puerto Rico. La da L. Santullano, *Romances y canciones de España y América*, p. 304. En Díaz Roig, 1984: Apéndice ("Romances de la tradición oral moderna") IV, 281.
(3 A): versión de La Plata recogida por el doctor Robert Lehmann-Nitsche. En Menéndez Pidal, 1972: 42, Nº 20.
(3 B): versión de Andrinópolis, Tánger, recogida por Abrahán Danon (*Revue des Études Juives*, París, 1896, XXXIII). En Menéndez Pidal, 1972: 165: Nº 99.
(3 C): versión chilena, "recogida por el señor Vicuña Cifuentes". En Menéndez Pidal, 1972: 42, Nº 20.
(4): versión de Morelia, Méjico, recogida en la frontera con Tejas por Américo Paredes, *A Texas-Mexican Cancionero*, Urbana: U. de Illinois P, 1976, 7, pp. 14 – 16. En Paredes, 1989: 139.
(5 A): versión de La Seca de Alba, León, "recitada en 1916 a Eduardo M. Torner por una mujer". En Gutiérrez Esteve, 1978: 553 – 554.
(5 B): versión de Tenerife. En Gutiérrez Esteve, 1978: 554.
(5 C): versión de Cascantes de Alba, León. En Gutiérrez Esteve, 1978: 555.
(5 D): versión de Santa Úrsula, Tenerife. En Gutiérrez Esteve, 1978: 555.
(5 E): versión de Cistierna, León. En Gutiérrez Esteve, 1978: 555.
(5 F): versión de Cuenca. En Gutiérrez Esteve, 1978: 555.
(5 G): versión de Sigueruelo, Segovia. En Gutiérrez Esteve, 1978: 556.
(5 H): versión de Scholle, Nuevo México. En Gutiérrez Esteve, 1978: 556.
(5 I): citadas en Gutiérrez Esteve, 1978: 556.

XVI. 3. 3. c. Silvana

Ramón Menéndez Pidal (1972) incluye el de Silvana[138] entre los "*romances de raptos y forzadores*", justo delante del de

[138] Al final de este apartado (3. 3. c.) indico de dónde proceden las versiones que utilizo.

Delgadina (Nº98: 164 – 165). Paloma Díaz-Mas resume su historia textual y sus migraciones:

> La documentación más antigua proviene del ámbito sefardí oriental: aparece su inicio (<<Paseábase Silvana>>) en un himnario hebreo de 1587 para indicar la melodía con que debía cantarse una de las composiciones; con el mismo uso vuelve a aparecer en otras colecciones de himnos hebraicos de 1599, 1618, 1628 y 1753. También cita su *incipit* (<<Passeavase Silvana / por hum corredor hum dia>>) el autor portugués Francisco Manuel de Mello en la obra teatral *Auto do fidalgo aprendiz*, compuesta en 1646.
>
> En la tradición oral moderna se da en portugués –muchas veces contaminado con *Delgadina* o con *El conde Alarcos*--, gallego, castellano (…), catalán y entre los sefardíes de Oriente y Marruecos. Además hay versiones canarias y americanas, tanto del ámbito castellano como de Brasil.[139]

"Sentadita en una silla", o paseando por una "huerta florida", o "por la su sala garrida", Silvana tocaba la guitarra, o la vihuela, o decía este o aquel romance. Y todo lo hacía muy bien, con mucha gracia (A, B, C, D). "En algunas versiones", maravillosa, enciende el jardín, produciendo pequeñas epifanías, con sólo entrarse en él: "…'con el pelo trilla la hoja, / con el pie la hierba trilla, / con el vuelo de su saya / toda la deja tendida'. Y, por fin, en otras se presenta peinándose, actitud tópica de solicitud erótica (aunque sea inconsciente)" (Díaz-Mas: 1994: 327, nota 2).

La oyó, o se la miró, "desde una alta celosía" (A, D), su padre, y lo enamoró al paso. Él suspiró, la piropeaba, comparándola con su madre, a quien mejoraba tanto, y enseguida la citó. <<¿Qué me quiere el rey mi padre? / ¿Qué me quié su señoría?>> (A) <<Silvanita, hija mía…>> (B) Quería que fuese Silvana suya (F, H), su "amiga" (G), su "namorada" (C), que holgase con él "un día" (E), tenerla "por una hora" (F).

[139] Díaz-Mas (1994: 327, en la introducción al romance, que es el nº 80).

Su padre, el rey, la solicitaba. Silvana <<sí sería>> su amiga (C), y holgaría bien con él (E), y ojalá, le respondía, pudiera tenerla <<una hora y toda la vida>> (F), que se tendría por muy favorecida, puesta en la sillita de la reina, <<esposa de un rey>> (D). O eso le asegura. ¿Está fingiendo, desviando a su padre? Le hacía <<placer>> con eso, dice, y añade (¿aparte?), <<placer y descortesía>> (G). Luego (en algunas) le advierte que hay infierno, y que Dios los juzgaría.

No, no. Silvana disimulaba. Ahora lamenta su suerte, y se queja delante de su madre (<<Espere, voy a cambiarme / de otra delgada camisa, / que para dormir con un rey / es recia la que traía.>>) o delante de Dios (A, D, E, F, G).

Aquí la madre, allí Silvana, deciden dar perro muerto (perra muerta) al rey, mudándose la madre a la habitación de su hija, metiéndose en su cama, poniéndose su ropa (A, D, J, K, L). El motivo es muy común en el folklore, aunque raro entre madre e hija.

El rey se llega a su esposa, pensando que es su hija, y la halla, como es natural, desvirgada. Ahí denuncia a Silvana, y se descubre su mujer, orgullosa de ser parida una, tres, cinco veces, y de sus pechos, blandos de amamantar a sus hijos. Él desmaya en unas, y en otras bendice a su mujer y a su hija, que le han ahorrado con su tramoya los castigos del infierno (A, D, LL, M, N). En otras, no obstante, lo enfada la burla (Gutiérrez Esteve, 1978: 559).

En uno (D) se da por cosa muy acostumbrada el cortejar un padre a su hija (<<No desmayes tú, mi rey, / no desmayes, prenda mía, / esto es cosa que a los hombres / les sucede cada día.>>). Parece descuido, indiscreción de la madre (del autor), pues es algo que se mantiene tan secreto.

Apéndice

La mandó emparedar siete años y un día.
Al cabo de siete años, Silvana se demaía;
se asomó a una ventana y encontró a su hermanita:
--Hermanita de mi alma, hermanita de mi vida,

dame un vasito de agua, un vasito de agua fría… (B)

Ramón Menéndez Pidal da esta versión de Montevideo, que mezcla el cuento de Silvana con el de Delgadina.[140] Es que es la misma historia, la historia de siempre.

(A): versión de Palencia del Archivo Menéndez Pidal, según Manuel Gutiérrez Esteve (*El incesto en el Romancero popular hispánico: Un ensayo de análisis estructural*, Universidad Complutense, Madrid, 1981, nº 108). En Díaz-Mas, 1994: 327 – 328, Nº 80.
(B): versión de Montevideo. En Menéndez Pidal, 1972: 45, Nº 22.
(C): romance judeo-español, versión de Tánger. En Menéndez Pidal, 1972: 164 – 165, Nº 98.
(D): versión de la provincia de Huesca. En Gutiérrez Esteve, 1978: 559.
(E): versión recogida en 1885 en Ribadesella, Asturias. En Gutiérrez Esteve, 1978:560.
(F): versión recogida en 1953, en los Realejos, Tenerife. En Gutiérrez Esteve, 1978:560.
(G): versión recogida en Salónica. En Gutiérrez Esteve, 1978:560.
(H): versión recogida en Los Balbases, Burgos. En Gutiérrez Esteve, 1978:561.
(I): versión recogida en 1931 en Polientes, Santander. En utiérrez Esteve, 1978:561.
(J): versión recogida en Doney, Zamora. En Gutiérrez Esteve, 1978: 2.
(K): versión recogida en Viana, Orense. En Gutiérrez Esteve, 1978:562.
(L): versión recogida en Barzana, Quirós, Asturias. En Gutiérrez Esteve, 1978: 2.
(LL): versión recogida en Bárcena de Campos, Palencia. En Gutiérrez Esteve, 1978:562.
(M): versión recogida en Larissa, Grecia. En Gutiérrez Esteve, 1978:563.
(N): versión recogida en 1916 en Tetuán. En Gutiérrez Esteve, 1978, p. 563.

[140] "Sigue enteramente igual al romance de *Delgadina*, pero asonantado en *–ía*. (…) La mezcla de *Silvana* con *Delgadina* se ve en R. Azevedo, *Romanceiro do Archipielago de Madeira*. pág. 112, pero con doble asonante *–í-a* y *á-a*." Menéndez Pidal (1972: 45).

XVI. 3.3. d. *San Albano*

El de *La vida de San Albano* es el primero de la "sección de romances vulgares de leyendas, vidas de santos y casos milagrosos" del *Romancero general*... de Agustín Durán. Éste lo da como anónimo y hallado en pliegos sueltos, y en dos partes[141]. El antologista lo anota excusándose. La leyenda parece increíble, pero es "verdadera", parece horrorosa, pero es "santa", y nos educa.

> Si esta *leyenda* de San Albano no fuese *verdadera y santa*, pudiera considerarse como una *novela*, cuyo autor quiso reunir en la persona y vida del Santo todos los crímenes, adulterios, incestos y parricidios que inventó el paganismo griego, y atribuyó a los Atridas y a los grandes héroes de sus tiempos histórico-fabulosos. Pero entre los acaecimientos horribles que se presentan, hay un abismo que separa las causas. En los unos preside la ciega fatalidad, en los otros la Providencia divina que, en sus sabios e inescrutables fines, permite que se verifiquen para castigo de los culpados y aviso de los que no lo son tanto (Durán, 1945: II, 320).

Este romance de *San Albano* no es español, y traduce la *vita* de un príncipe húngaro. No obstante, "la leyenda" que le "sirve de asunto (…) escrita en prosa, es una de las que circulan aún entre el vulgo, y que venden los ciegos por las calles, no sólo en las villas y aldeas, sino también en Madrid" (Durán, 1945: II, 320).

"Pedro Navarro", que apunta el romance, empieza la primera parte acogiéndose al socorro de la Trinidad, tomando como musas a sus tres máscaras, y termina la segunda pidiendo "que le perdonen". Es materia, entonces, difícil de decir y que, una vez dicha, exige la purificación del narrador.

---

[141] Durán (1945: II, 319 – 322, nº 1302 y 1303).

He ahí "la sustancia" del romance: el "nobilísimo" Hisano arrocinado con su hija quinceañera. El autor lo compara con Faetonte, que quiso conducir el carro de Helio, su padre, y lo hizo tan torpemente que Zeus tuvo que fulminarlo para que no estropease sus dominios, y con Ícaro, que se acercó demasiado con sus alas artificiales al sol. Igual de "atrevido" que estos dos sería Hisano, si se arrimase a su hija. Acabaría, como ellos, "despeñado", abismado en los infiernos. Pero puede más que ningún miedo el "pensamiento tirano".

Visitó Hisano a su hija y la amenazó: o lo recibía bien, o la terminaba con su cuchillo. Hisano no esconde la relación que los une (que los separaría): la despierta llamándola "hija", y deja muy claro que quien se acerca a ella "abrasado" es su "padre". Lo que busca Hisano es "maldad", osadía, "delito", "delirio". La hija intenta defenderse con "documentos cristianos" y llorándole.

"Mas el Príncipe, arrestado, / le amenazó con la muerte." Arrestarse es

> determinarse, resolverse, y entrarse con arrojo a alguna acción ardua, o empresa de grande contingencia y riesgo. En esta significación viene este verbo del nombre Resto, que es la cantidad que hace, o abona el que juega los juegos que llaman de envite, como si se dijese Envida, y expone de una vez todo el resto por lograr lo que intenta (*AUT*).

Envida Hisano el resto (de su alma) para poder ganar un rato a su hija. Aquella apuesta fue "suceso" rarísimo (se dice) y un "enorme y atroz pecado".

"Sintiéndose embarazada" la hija de Hisano se retira a un cuarto, "con oscuras bayetas", y pide su redención. La bayeta es "tela de lana muy floja y rala…" Bayetas, en plural, "se llama (…) aquel adorno que se pone a los difuntos en el féretro de bayeta negra sobre el ataúd, y en el suelo…" (*AUT*) El emparedarse y vestirse de muerta hacen la primera penitencia del cuento.

Cuando el niño nace, su madre lo marca. Serán aquellos pañales, que llevan representado el apellido de papá, "el escudo de sus armas", los que servirán de prenda para la anagnórisis.

Hisano, enterado de que su hija estaba a punto de parir cosa suya, el fruto de su hora de vergüenza, ordena que lo arrojen "en el monte". El esbirro deja a la criatura al pie de un árbol, pero, apiadándose de él, y de su madre, no llega a matarlo, y lo abandona a Naturaleza.

Lo encontró un príncipe Albano, señor de señores, y lo adoptó, dándole su mismo nombre, y guardando los pañales. Albano tuvo una crianza noble. Creció perfecto: "Era de todos querido / por lo afable y cortesano, / al par era limosnero, / honesto, prudente y casto."

Cuando Albano cumplió veinte años su padre quiso casarlo. Ordenó a sus ocho vasallos que le enviasen los retratos de sus hijas y pidió después al mozo que escogiese novia mirando en sus pinturas. Aquí el narrador nos avisa, nos pone alerta. "Ahora al lector encargo / la atención en este punto."

Y es que Albano elige "la copia de su madre". "¡Oh misterios soberanos!" Albano se abrasa mirando a su madre como Hisano se abrasó mirando a su hija. Es mariposa, o fénix, como Hisano era Faetonte, o Ícaro. Sin embargo, Albano, Edipo cristianado, ignora que va a tomar por esposa a la mujer que lo había parido. Yerra, pero no adrede. Irá a verla, y ella también se prendará de él. El "tiempo limitado / de las bodas" pareció "encanto". Vivirán seis años felices. El romancero emplea las mismas palabras para describir la "noche de bodas" de madre e hijo ("tiernos halagos", "dulces caricias") que usó para la que tuvo el padre con su hija.

Pasan, pues, los seis años de dicha. Moribundo, el rey llama a Albano y lo entera (casi) de sus orígenes, contándole cómo lo encontró expósito y lo ahijó, y entregándole los pañales donde venía figurado el escudo de sus armas. Su madre (su mujer) verá los pañales y el escudo que ella misma había bordado, y al caer en la nueva cuenta que le trae se desmayará. Pedro Navarro interrumpe en esto el romance, y promete continuarlo enseguida, "en otra segunda parte".

En la reanudación la Princesa vuelve en sí y revela a su marido cómo es a un tiempo su "madre", su "hermana" y su

"esposa". Pero su padre la tuvo con "violencia", y su matrimonio había sido nada más un "error". Era, por tanto, "tragedia", no derivada de ninguna falta en su carácter, sino en una equivocación, en un capricho de sus destinos. Tal vez Dios sería clemente con ellos. Albano, admirado, asombrado y elevado por aquel "prodigio", desea entonces conocer a su padre verdadero, Hisano, y van él y su esposa a verlo disfrazados (pero ya han empezado la penitencia) de peregrinos, "descalzos de pie y pierna". Delante de Hisano lo convencen para ir de romeros a "solicitar la enmienda" y deshacer algo aquella "confusión" en que estaban. Aquí el narrador se detiene a mirar en el follón de parentescos que une a los tres: "¡Válgame Dios, qué prodigio! / ¡Quién podrá ajustar la cuenta!" Es, dice, "caso que eleva".

En Roma el Papa los confiesa y les impone una penitencia muy fuerte y larga:

> …que anduviesen siete años
> por entre montes y breñas,
> sin que vistiesen camisa
> ni se sentasen a mesa,
> ni se quitasen las barbas,
> y que hagan abstinencias,
> se pongan fuertes cilicios,
> que coman silvestres yerbas,
> y que lloren su pecado,
> o que publicado sea;
> que no durmiesen en cama,
> sino fuese sobre piedras.

Ellos cumplen sus penas. La "bella infanta" se transformó, con sus trabajos, "en Magdalena" desgreñada. Ya se han limpiado. Regresarán a sus reinos y se entregarán a la religión.

Cuesta continuar: "*Aquí se entorpece el labio, / el pulso todo me tiembla, / y la lengua balbuciente / no acierta a decir*…"

Y es que, metidos en nueva ocasión, otra vez Hisano y su hija se dan al amor (y encima ahora ella también quiere), "a la

sombra de una encina", mientras Albano, subido al árbol, oraba beato. La falta es tan grave (y reinciden además) que al poeta le sorprende que no se acabe el mundo: "¿Cómo no tiembla la tierra? / ¿Cómo no se eclipsa el sol / y se oculta la luz bella?"

Albano, que espía aquella extraña escena original, no puede soportarlo. Escandalizado (¿celoso?), baja y los mata, sepultándolos después en una cueva, para tapar aquello.

Vuelve Albano a Roma, y hace confesión nueva, y el Papa le ordena que se haga, para los días que le quedan, "penitente anacoreta", y que ponga su ermita "junto / donde los cuerpos ostentan", y que desentierre sus calaveras y doble sus oraciones por las dos almas perdidas. Obedeció, y llegó a santo.

Pedro Navarro concluye asegurando que todo lo que ha contado es verdad, que él no ha hecho sino rimar la vida del santo, para sumar devotos suyos. Y pide perdón por atreverse a publicar de nuevo esta historia.

Notas

La *Historia Albani martyris* que relata Haupt (1860), y que se encuentra en un manuscrito romano, difiere del romance en que los tres pecadores hacen su penitencia separadamente, aparte unos de otros. Es al reunirse cuando Hisano y su hija vuelven a amarse. También, en que Albano cubre los cuerpos con hojas, en lugar de enterrarlos en una cueva. Otto Rank resume la historia y algunas variantes de la leyenda de Albano, y la analiza así:

> En lo que concierne a la conclusión, inusual, de la leyenda de Albano, para la cual no existen paralelos en ninguna de las otras leyendas, conviene hacer algunos comentarios. En la segunda parte de la leyenda todos los crímenes se cometen conscientemente. El hijo mata conscientemente a su padre cuando lo sorprende una vez más cometiendo incesto conscientemente con su hija, la esposa de Albano. El hecho de que el hijo mate al padre mientras éste tiene relaciones sexuales con su madre

> (o inmediatamente después) ya nos resulta familiar (véase el mito de Crono), y volveremos a observarlo en varios casos (el de San Julián adopta una forma especial). Aquí los orígenes infantiles de los celos se subrayan de manera clara. El niño, que ama a su madre, odia a su padre, que posee a la madre y se interpone entre ella y el hijo. En sus fantasías inconscientes, el chico se coloca en el lugar del padre. Él desea hacer el papel del padre con el objeto de poseer a la madre. Este deseo infantil se lleva a cabo de hecho, pues el padre y el hijo poseen en realidad a la misma mujer, la madre del hijo. La escena en la cual el hijo oye las relaciones maritales de sus padres se expresa aquí de una forma muy ingenua. Puesto que el hijo no es ningún niño aquí, sino un hombre adulto, el deseo infantil de tener relaciones sexuales con la madre y la eliminación del padre se convierte en hecho. Si el hijo mata además a la madre es porque ya la ha poseído antes. De hecho, en el relato ucraniano él mata a su madre después de que se descubre el incesto. Por otro lado, matar a la madre está justificado por los celos, como en el caso de Orestes: el hijo mata a su madre porque ella se entrega a su rival (a su padre) y no a él. Este deseo ha de verse gratificado en su inconsciente (Rank, 1992: 290 – 292).

Pero Hisano encontraría otra cosa igualmente abominable: que la mujer desee ahora a su padre y se entregue a él sin parar en cuentas ni remilgos.

XVI. 3. 4. *Griseldas*

XVI. 3. 4. a. Introducción

En su edición de *El Patrañuelo* de Joan Timoneda José Romera Castillo (1986: 125) resume, después de la patraña de "Griselida", la historia literaria del cuento. Sobre Griselda dice que "parece que existió en el siglo XI". Giovanni Boccaccio, en *El Decamerón*, "dio carta de naturaleza a la leyenda… (…) Pero

el éxito del relato se debió a una versión latina de Petrarca, titulada *De insigni obedientia et fide uxoris* (Epístola tercera del libro XVII de *Rerum senilium*), enviada como carta a Boccaccio en junio de 1374. La refundición del autor del *Canzioniere* tuvo gran número de imitadores…" Para estudiar "la inspiración de Boccaccio en un cuento oral" el editor remite "al estudio de W. E. Bettridge y F. L. Utley, <<New Light on the Origin of the Griselda Story>>, *Texas Studies in Literature and Language*, 13, 1971, pp. 153 – 208." Por lo tanto, Romera Castillo señala un triple origen, histórico, folklórico y literario de la leyenda de Griselda.

XVI. 3. 4. b. Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, X, 10

Gualtieri, marqués de Saluzzo, para probar la paciencia de su esposa, la antigua pastora Griselda, cuando tuvieron una hija le dijo que, como murmuraban sus vasallos, burlándose de él, diciendo que sólo alcanzaba a engendrar hembras, la tenía que matar.

--Vale.

Griselda parió años más tarde un hijo varón, y esta vez Gualtieri le dijo que, como murmuraban sus vasallos, temiéndose que heredaría su corona el nieto de un ovejero, lo tendría que matar.

--Vale.

--Y a ti te repudio, y me buscaré una mujer de mayor estado.

--Vale.

--Volverás, entonces, a las cabañas de tu padre.

--Vale.

--Saldrás de esta casa en camisa y descalza y destocada.

--Vale.

No era suficiente. Al marqués le pareció que podía aún sondar la obediencia de su esposa, y mandó que se la trajesen.

--Mañana me caso, Griselda, y quiero que tú, que conoces mejor que nadie mi casa, ordenes las bodas y prepares mi alcoba para que acoja en ella a mi gusto a la novia.

--Vale.

En realidad, Gualtieri no había dado muerte a los niños, sino que se los había dado a criar a una parienta suya, en Bolonia. Su hija había cumplido los doce años, su pequeño los seis. Hizo que vistiesen de novia a su hija, y que se la trajesen así a palacio, acompañada de su hermanito. Griselda, puesta de ama de llaves, recibió muy bien a su hija, sin conocerla, y pidió a su marido que no le exigiese tanto como a ella, pues era muy delicada, y se le rompería. Ahí se dio el marqués por satisfecho, y lo destapó todo.

XVI. 3. 4. c. Joan Timoneda, *El Patrañuelo*, 2

La patraña segunda de *El Patrañuelo*, de Joan Timoneda, trae también la historia de Griselida. Algunas cosas cambian. Aquí Valtero es menos bruto, y no ordena ya la muerte aparente de sus hijos, sino que hace que parezcan accidentes. Avisada por él, el ama cogió una niña, muerta aún tibia, del hospital, y la dejó en la cuna de su hija, llevándose a ésta para que la criase el conde de Bononia. Luego, cuando le nació un chico, se lo quitó, y Griselida pensó que lo habían devorado las fieras.

Lo demás fue casi del mismo modo, pero aquí la novia tiene catorce años. Durante el banquete, "volvióse el marqués a Griselida, y casi medio burlando, delante de todos", le preguntó que le parecía su esposa. <<¿No es agraciada y hermosa?>> Ella le dio la razón, pero le suplicó <<que si vuestra mujer ha de ser (…) que no le deis a gustar aquellos desabrimientos que distes a la pasada, porque como es moza y criada en regalo, no lo podrá sufrir.>> Valtero, entonces, le reveló la verdad:

> --Vos sola sois mi mujer; nunca otra tuve ni tengo, y ésta que vos pensáis que [es] mi esposa, es vuestra hija, la cual fingidamente hice yo que la tuviésedes por muerta; y este infante vuestro hijo es, el que por diversas veces pensastes haber perdido en el monte.

> Alegraos, pues juntamente lo cobráis todo, y sabed, señora mujer, que fui curioso probador y no iracundo matador.

XVI. 3. 4. d. Charles Perrault, *Grisélidis*

Charles Perrault altera dos cosas de sustancia en su cuento en verso de Grisélidis. Borra, para empezar, al niño de la historia. Y a la princesa la encierra en un convento, de donde la saca para su boda fingida, y la casa, inmediatamente después de la escena en la que Grisélidis la conoce como su hija, con un chico muy majo.

Notas

En el cuento de Griselda, pues, la prueba última de la paciencia de la esposa no es la pérdida de sus pequeños, sino su sustitución por otra, muchacha en cabellos, que además es su hija, aunque ella no lo sabe.

El padre ha apartado de sí a su hija (la da a criar a una tía, o a unos condes, o a las monjas de un convento) y cuando está en sazón la viste de novia y, después de devolverle su mujer a su padre, está a punto de casarse (pero es en broma, ¿no?) con ella. Y ¿no reproduce todo esto, según el psicoanálisis, el deseo secreto del padre, y/o el de la hija?

XVI. 3. 5. Apéndice

Traigo en este apéndice tres novelas contemporáneas, otras tantas narraciones histéricas. El protagonista de *Memoria de mis putas tristes* (2004), de Gabriel García Márquez, un viejo huérfano de hijas, transforma a una gorrona virgen en su *Delgadina* particular. Álvaro Cunqueiro, en *Las mocedades de Ulises* (1960), cuenta una historia que se representaba en los teatros, pero que era verdadera, la de Luscinda, que, para volver más "aperitivo" a su amante, lo obligaba a ponerse el hábito de

boticario de su padre, y sus bigotes, en postizo. Por último, en *Tiempo de silencio* (1961) Luis Martín-Santos recrea, en un barrio miserable de Madrid, el universo primitivo de *Tótem y Tabú*, pero en él no sólo observamos al *padre de la horda* (el Muecas) sino que comprendemos la suerte histérica de sus hijas.

XVI. 3. 5. a. Delgadina en Macondo

> Alguna vez pensé que aquellas cuentas de camas serían un buen sustento para una relación de las miserias de mi vida extraviada, y el título me cayó del cielo: *Memoria de mis putas tristes*. (cap. 1: 17 – 18)

Con esto Gabriel García Márquez intenta quitarse del libro: su nombre completo, en la portada, parece de un usurpador.

El "sabio triste" (así lo llama la alcahueta: cap. 5: 109) empieza la relación de sus zozobrantes recuerdos más allá del bien y del mal, y desde el otro lado de la vergüenza, "sin pudores con el amor de Delgadina" (cap. 5: 93).

La abre así: "El año de mis noventa años quise regalarme una noche de amor loco con una adolescente virgen" (cap. 1: 9). En un cuarto de la "tienda" (cap. 1: 26) o "casa clandestina" (cap. 1: 9) de Rosa Cabarcas vio "a la niña dormida, desnuda y desamparada en la enorme cama de alquiler…" (cap. 1: 28), notó "…el vello incipiente del pubis" y, enseguida, sus "senos recién nacidos [los cuales] parecían todavía de niño varón pero se veían urgidos por una energía secreta a punto de reventar" (cap. 1, p. 29). Era, claro, *lolita*. Tuvo entonces un capricho fantástico, que volvía más exquisita su pedofilia:

> Le canté al oído: *La cama de Delgadina de ángeles está rodeada*. Se relajó un poco. Una corriente cálida me subió por las venas, y mi lento animal jubilado despertó de su largo sueño. Delgadina, alma mía, le supliqué ansioso. Delgadina. Ella lanzó un gemido

> lúgubre, escapó de mis muslos, me dio la espalda y se enroscó como un caracol en su concha. (cap. 1: 31)

Buscó imaginar desde el primer momento que aquella ninfa era su hija, empapada de amor. "¿Cómo podía llamarse?" Era, para "la dueña", simplemente, "la niña". "Y yo lo había convertido en un nombre de pila, como la niña de los ojos o la carabela menor." (cap. 3: 57) La niña de tus ojos es, otra vez, tu hija. "*Así que era ella: Delgadina*" (cap. 3: 58).

Esa primera vez no supo qué hacer con ella, y no la tocó. Luego llovió.

> Cuando pasó el aguacero seguía con la sensación de que no estaba solo en la casa. Mi única explicación es que así como los hechos reales se olvidan, también algunos que nunca fueron pueden estar en los recuerdos como si hubieran sido. (…) Desde entonces la tuve en la memoria con tal nitidez que hacía de ella lo que quería. (cap. 3: 61)

Creyó, entonces, en la Teoría del Deseo de Freud, se acogió a la versión del padre, y aprovechó la capacidad que ésta nos da para fabricar los recuerdos para inventarse una *vida* con esa chiquilla a la que él ya había puesto nombre. En eso se parece su amor al de don Quijote por Dulcinea. También, en que, como pedía "ilusiones" (cap. 5: 97) a su medianera, ésta se las engordaba, como los Duques de la novela de Cervantes.

El viejo putero comenzó a escribirle cosas en el espejo del cuarto de baño, con su lápiz de labios. Uno decía su sueño, que repite el de Lear encarcelado con Cordelia: "*Niña mía, estamos solos en el mundo*" (cap. 3: 71). Delgadina aprendió así a leer, poco a poco, y también caligrafía. Y, quizás, a querer a su vecero.

Hubo un crimen en el burdel, y Delgadina tuvo que desaparecer un tiempo. El nonagenario, con morriña, se fue "al cuarto sin ella. Dormí bien, y desperté junto a un oso de peluche

que caminaba en dos patas como si fuera polar, y una tarjeta que decía: *Para el papá feo*" (cap. 3: 74). Pero entonces, pero entonces, pero entonces… Rosa Cabarcas, celestina resabida, había dictado con infinito tino el billete. Pero no, no. Ella misma lo "defraudó con la noticia peor de que el oso era un regalo suyo" (cap. 3: 74). Más adelante, sin embargo, compadecida, dirá a su cliente antiguo: <<Esa pobre criatura está lela de amor por ti>> (cap. 5: 109). Él la creerá, y cobrará fuerzas para sobrepasar el siglo.

El autor de esta *Memoria* no tiene nombre: es cualquier hombre, es todos los hombres.

XVI. 3. 5. b. *Luscinda y el Boticario*

Maese Juan Pericles, "primer *actor*" (251), "*con voz de teatro*", le puso a Ulises "el ejemplo" de "la *comedia* de Luscinda y el Boticario":

> …Luscinda adormecía al farmacéutico con beleño de su propio ojo, y después vestía al amante con las ropas de doctorado del padre, que se le hacía más aperitivo. Podía casar, y la botica era célebre en Constantinopla (…), y había dinero, y sobraban pretendientes, pero ella quería aquellas juergas secretas, y el resto del tiempo era una calladita, con los ojos bajos, las manos escondidas en las bocamangas. El día que el padre despertó, que el beleño ingerido estaba pasado y era de una remesa antigua, se encontró a la Luscinda en brazos del galán, y a éste, vestido de muceta y de borlas de oro, por más lujuria le había puesto bigotes rizados semejantes a los de su padre. ¡Se impuso la muerte cruel! ¡Tres cadáveres! Es una comedia que gusta mucho a públicos instruidos… (…) y en Constantinopla saben que está sacada de un suceso verdadero. ¡Las mujeres!
> Juan Pericles escupió en la palma de la mano derecha, asqueado, y se limpió el salivazo en la hierba. (253)

Aunque se dice que la historia "está sacada de un suceso verdadero" una y otra vez se intenta traspapelar su realidad, disimularla detrás de sucesivas ficciones. Viene en la cuarta parte de *Las mocedades de Ulises*, que su autor, Álvaro Cunqueiro, llama <<Encuentros, Discursos y Retratos *Imaginarios*>>, es decir, en la más dudosa. Luscinda y su padre, el Boticario, son personajes de la comedia cuyo argumento resume Juan Pericles, el "actor", "con voz de teatro", para divertir a este Ulises que es aquel Ulises y no. El autor fabuloso de la pieza castigó la fantasía de Luscinda matando a todas las *máscaras* que salían en ella: al *Boticario* y a su *hija*, que, como no podía ser de otro modo, la titulan, y al *galán*. Su narrador, perplejo y aprensivo, escupe después de contarla. <<¡Las mujeres!>>, exclama, o declama, pero quiere decir que las aborrece y teme porque desean al *padre*.

XVI. 3. 5. c. El Muecas

El Muecas era el Señor de "la ciudad prohibida" (48) (el tabú marca ahí el poblado), de los "manchegos atravesaos", y en su chabola real dormía, en "un gran colchón cuadrado", con "su consorte" y "sus dos hijas núbiles" (54). Y "se sentía, sin saber lo que significaba esta palabra, patriarca bíblico al que todas aquellas mujeres pertenecían" (54). Pues dándose calor preñó a la mayor, y la chica se desangró mientras abortaba.

> La hermanilla miraba al Muecas de hito en hito; se le había abierto la boca y respiraba muy de prisa entre los labios temblorosos. Estaba muy blanca. De repente saltó adelante con la cara contraída.
>
> --¡Fue usted! ¡Fue usted! ¡Usted, padre! ¡Fue usted el que…!
>
> El bofetón del Muecas la tiró al suelo donde empezó a llorar a grandes gritos que luego se convirtieron en lamentos inarticulados, en convulsiones y en un ataque de nervios disparatado, insoportable, mientras arañaba, mordía, desgarraba su ropa, se orinaba y el Muecas daba ciegas patadas en

> aquella masa viviente y agitada, sin conseguir cortar el paroxismo. (108)

Era, desde luego, *tiempo de silencio*. Aquellas *afueras* repetían el mundo de nuestros principios, de nuestros sueños, en el que todos vivíamos "revueltos" (36) y todas las mujeres eran cosa del Padre. La hija pequeña del Muecas sólo puede decir el pecado de su padre, y su horror (que, de repente, se había convertido en su hija única) en una narración histérica que la cita describe minuciosamente. La boca abierta de las bobas, de las locas. La niña jadeando. Tiritando. Perdiendo el color. Rabiando. Con la palabra sólo consigue repetir el "*usted*" de respeto, y, llamando al Muecas "*padre*", recordar la naturaleza de su crimen. El Muecas, para que no lo descubra, para que no diga su *historia*, le da un "bofetón" (como Apolonio/Pericles a su hija), y ella, enferma desde ahí y para siempre, "pierde el sentido y la acción" (eso es el "paroxismo" en *AUT*) y ya sólo podrá *contarse* a través de los síntomas de su *histeria*.

XVI. 4. Palabras de la hija histérica

Médico:	¿Alguien le ha dicho alguna vez cuál es la enfermedad que padece, señora Sexton?
Yo:	Sí. *Soy histérica.*[142]

Para el Epílogo doy la palabra a la hija histérica (pero ella nunca la tiene, no puede tenerla). *Diz* Anne Sexton.

[142] Carta de Anne Sexton a Anne Wilder, 4 – VIII – 1964, colección privada. En Middlebrook (1991: 224).

"*¡Dibbuq! ¡Dibbuq!*" Anne quiso quitarse a su padre de dentro, y de encima. El dibbuq es un espíritu errante de la especie de los íncubos que, en el folklore judío, entra en ti y te posee. Y sí, él, nada más entrar ella en el tiempo de "la sangre y los ovarios y los pechos", la visitó una medianoche, borracho, "*en un sueño que no es un sueño*, / y luego llamó enseguida a su abogado. / Papá se divorciaba de mí."

Yo he estado divorciándome de él desde entonces,
yendo a juicio con Madre como testigo,
y estén o no muertos los dos
me divorcio aún de él,
y sumo los crímenes:
cómo vino a mí,
cómo me dejó.

Doy vueltas por la habitación.
Abro y cierro las ventanas.
Hago la cama y la desarmo.
Arranco las plumas de las almohadas,
estoy esperando, esperando a que papá llegue a casa
y me llene de nuestro hijo infecto,
así me volvería invisible, pero estaría casada,
al fin. [143]

"*Amiga mía, amiga mía, yo nací / investigando el pecado, y nací / confesándolo.*" [144] Anne Sexton nació (quiere decir que volvió a nacer, que nació como poeta, en su Segunda Venida o Parusía, desde el otro lado de la locura) investigando el pecado (los suyos, los familiares), leyendo en sus fuentes, emborronando sus márgenes, llenando sus pies de notas, y confesándolo luego (místicamente y en el diván del psicoanalista).

Todo lo que Anne Sexton dijo (en trance y no) o escribió de lo que tuvo con su padre, ¿era verdadero o fantástico? Ni ella misma lo sabía (especialmente ella no lo podía saber). "Tiendo a mentir un montón."[145] "A veces el alma fotografía cosas que ha anhelado pero que nunca ha visto."[146]

¿Qué dijo de su poesía? "El 'yo' de la poesía era otra forma de fraude, o timo, como a ella le gustaba decir" (Middlebrook, 1991: 179). He aquí "su paradoja favorita: *'En la poesía, la verdad es una mentira es una verdad.'*"[147] Una rosa no es una rosa es una rosa.

---

[143] <<Divorce, Thy Name is Woman>>. En *45 Mercy Street (Calle de la Misericordia, 45)* (1976). En Sexton (1999: 545 – 546).
[144] "My friend, my friend, I was born / doing reference work in sin, and born / confessing it…" En el poema <<With Mercy for the Greedy>>. De la colección *All My Pretty Ones* (1962). En Sexton (1999: 62 – 63).
[145] Citado en Middlebrook y George (2000: xiii).
[146] Anne Sexton, Conferencias no publicadas, que pronunció en Crashaw, en la Universidad de Colgate, 1972. The Harry Ransom Humanities Research Center de la Universidad de Texas, en Austin. En Middlebrook (1991: 358).
[147] "In poetry, truth is a lie is a truth." Middlebrook (1991: 258).

Y dentro de su poesía, dijo: "Soy un refugio de mentiras."[148]

Daisy, la heroína (es ella y no, y sí, y sí) de *Mercy Street*, la obra de teatro que escribió a trancas y barrancas, dice en uno de los borradores a su psiquiatra:

> <<¡Culpable! ¡Culpable! Eso es lo que soy. ¡Por qué no lo admite! ¡Admítalo, doctor! *(se levanta y empieza a recorrer el despacho, arriba y abajo)* ¿Qué le hace pensar que lo sabe todo, doctor? Usted es un dogo-dios, un dios disminuido, maldito dogo, o doctor. Todo lo que hace usted es estarse ahí sentado mirando su precioso reloj. ¡Ja! *(Coge el reloj)*. Hola, relojito, tic tac tic tac. De todos modos, ¿quién le ha inventado a usted? Freud, un fraude.>>

El médico respondía acusando a Daisy de "actuar como una niña pequeña, dando patadas a sus muñecas."[149]

Anne decía que para escribir "ordeñaba el inconsciente"[150]. Lo que sabía (o no) de su padre lo aprendía en sueños que "destripaba", que "escudriñaba, / concentrándome en el abismo":

> Años de indicios
> enhebrados en un caso novelado por capítulos,
> treinta y tres años del mismo aburrido incesto
> que nos sostenía a los dos.
> (…)

---

[148] En <<Unknown Girl in the Maternity Ward>> (<<Chica desconocida en el ala de Maternidad>>). De la colección *To Bedlam and Part Way Back* (1960). En Sexton (1999: 24 – 25).
[149] Carta de Anne Sexton a "Anne Clarke" (Anne Wilder), 25 – VIII – 1964. En Sexton (1977: 225).
[150] Anne Sexton, entrevista con Barbara Kevles, *NES*, p. 85. En Middlebrook (1991: 142).

Tú me enseñaste
a creer en los sueños;
así, dragaba los fondos.
Los sostenía como una vieja, con dedos artríticos,
sacándoles el agua con cuidado...
eran juguetes dulces y oscuros,
y, sobre todo, misteriosos,
hasta que se volvían tristes y débiles.
(...)
Te lo conté,
dije...
pero estaba mintiendo... [151]

La hija cuenta su historia, una historia *histérica* que no puede decir, y de la que nunca estará segura.

[151] <<Flee on Your Donkey>> (junio de 1962). En *Live or Die* (1966). Sexton (1999: 97 – 105).

XVII. En los cuentos de hadas

XVII. 1. Anne Sexton, *Zarzarrosa (La Bella Durmiente)*

XVII. 1. a. Epígrafe

"Esta chica en trance
es tuya: haz lo que quieras con ella.[1]

"This trance girl
is yours to do with."

XVII. 1. b. Fuentes

Viene en las *Anciennes Chroniques de Perceforest*, del siglo XIV. Viene, en *Lo cunto de li cunti* (1634 – 1636) (V, V), de Giambattista Basile, con el nombre de <<Sole, Luna e Talia>>. Es *La bella durmiente del bosque* de Charles Perrault (en sus *Historias o cuentos de antaño*). Es el de *Dornröschen* (*Zarzarrosa*) que trasladaron los hermanos Grimm.

XVII. 1. c. Angustia del *padre*

"Una vez / un rey celebraba el bautizo / de su hija Zarzarrosa…" Pasó lo que pasó con la mala hada. La niña se pincharía con una rueca al cumplir los quince, y dormiría cien años. Su padre intentó guardarla. Mandó sacar todos los husos y las ruecas de su castillo.

"Zarzarrosa creció, y parecía una diosa,
y noche tras noche el rey
mordía el dobladillo de su vestido
para que estuviera a salvo.
Enganchaba la luna

[1] Anne Sexton, <<Briar Rose (Sleeping Beauty)>>. En *Transformations* (1971). Sexton (2001: 107 – 112).

con un imperdible
para que le diese luz perpetua."

¿Qué significa la ansiedad del Rey (del *padre*), que va creciendo según se acercan los mágicos quince años (o los *sweet sixteen*) de su hija?

XVII. 1. d. El rancio olor del *padre*

En el prólogo del poema sale la autora sin máscara. "Considerad" [empieza] "a una chica (…) atrapada en la máquina del tiempo". Tiene dos años. "Mi pequeña muñeca, / ven aquí con papá. / Siéntate en mis rodillas." Se la va a comer a besos. Es su "Princesa". Le daría "un penique" por sus "pensamientos". Así emprende la nena un "viaje / dulzón como la madreselva". Pues Zarzarrosa, durante su vigilada infancia, prepubescente, "habitaba" en el "olor" del Rey, su padre, "dulzón como la madreselva".
La madreselva tiene la flor "graciosa y olorosa" (COV). "Rank", que traduzco como "dulzón", apunta a lo rancio, a lo que se pudre, y al olor del celo. Aquí, ¿qué *valdrá*?

XVII. 1. e. El *príncipe* y/o *papá*

En el cuento de Basile Talía está muerta, que se ha pinchado en la rueca. "E *lo nigro patre*" (su pobre padre), "*un gran señor*", enterado de su desgracia nueva, arregla ricamente el cadáver de la muchacha, cierra la puerta y abandona para siempre aquel palacio, para olvidar su pena. Pasó algún tiempo (no se mide) y "*un rey*" (éste casado) en montería, siguiendo su halcón, entró en palacio, y en la habitación que guardaba, encantada, a Talía. Creyendo que dormía, encendido de amor, se vació en ella y se fue enseguida, olvidando lo que había sucedido. De aquel acto Talía concibe, y a su hora da al mundo dos niños. Y todavía no sale de su sueño.

En el de Perrault, como en el de los Grimm, se llega hasta la Bella Durmiente un *Príncipe*. Han pasado los cien años

que mandaba la maldición, y las zarzas que escondían el palacio se abren para que el *Príncipe* se llegue hasta la Bella Durmiente del Bosque. La besó, y despertó (o despertó primero, que tocaba).

En el poema,

"…el príncipe encontró el retablo intacto.
Besó a Zarzarrosa
y ella se despertó llorando:
¡Papá! ¡Papá!
¡Abracadabra! ¡Ya ha salido de su cárcel!
Se casó con el príncipe
y todo iba bien…

Lo entendió Bruno Bettelheim y, mucho antes que él, para otro *tipo* de relatos, Otto Rank, que *el Rey* que huye de su hija quinceañera, dormida, es aquel ¿otro? *Rey* que llega (¿qué vuelve?) a (su) palacio para forzarla, que *el Rey* que soñaba cariñosamente a su *hija* es *el Príncipe* que la despierta. O bien, en la tópica psicoanalítica, su *ello*, su *aspecto* onírico.

Zarzarrosa se despierta llorando en el poema de Sexton porque en su(s) sueño(s) de cien años la había poseído (era, lo contó en otro poema, su *dibbuq*).

XVII. 1. f. Las demás mujeres

¿Qué otras mujeres? Casi siempre la peor hada *madrina*, la que hace tres (en el mito, la Diosa de la Ley), o siete, o trece, maldice a la niña en la ceremonia donde gana su *nombre*. La vieja hilandera representa a la *madre cultural* de la chica: de ella heredará, al pincharse en su rueca, su femineidad plena, fecunda, convirtiéndose en sujeto y objeto de deseos. En el cuento italiano la esposa del rey emborricado con Talía, celosa, procura la muerte de su rival y la de sus hijos secretos (bastardos, frutos gemelos del incesto). En el cuento de Perrault la madre del

Príncipe es una ogresa, y trata de comerse a Zarzarrosa y a los dos hijos que ha tenido de su chico.

Son, todas estas mujeres, *aspectos* de la *madre* de Zarzarrosa. Sobra, siempre. Porque, ¿quién sueña con que mamá desaparezca de una vez, se quite de en medio? ¿Papá, para quedarse a solas con la nena? ¿La nena, para que nadie estorbe lo suyo con papá? Según Otto Rank.

XVII. 1. g. Sueños

"…Se casó con el príncipe
y todo iba bien
sólo que tenía miedo…
miedo de dormirse."

Quiere decir, de soñar. Pues el sueño era un "lugar brutal". Sólo con las pastillas que le daba el farmacéutico de palacio se atrevía.

"*Pero si la besabas en la boca*
abría los ojos
y llamaba: ¡Papá! ¡Papá!
¡Abracadabra!
¡Ya ha salido de su cárcel!"

No sabe mucho. Sabe algo, algo sabe:

"Todas las noches me clavan a mi sitio
y olvido quién soy.
¿Papá?
He ahí otra clase de cárcel.
No es el príncipe, no,
sino mi padre
quien se inclina, borracho, sobre mi cama,
y rodea el abismo como un tiburón,
mi padre encima de mí, grueso
como una medusa durmiente.

¿Qué viaje es éste, pequeña?
¿Qué es esta salida de la cárcel?
Que Dios me ayude…
¿Es esto la vida después de la muerte?"

<<Zarzarrosa>> se aparta (y no, pero no) de su poesía "confesional". En ésta Sexton se (re-)presentaba desnuda, casi grosera. Aquí Anne, para volver a lo que llamaba "la escena de la remembranza", de la memoria, o del recuerdo ("the remembrance scene"), se ha hecho cuento.

XVII. 1. g. Bettelheim / Sexton

Bruno Bettelheim buscó, en su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1975), nuestras claves. Allí estudia diversas versiones de *La Bella Durmiente*. Él observa, por ejemplo, cómo el cuarto cerrado que abre la niña representa sus órganos sexuales; la vieja que hila, la madre que le pasa, en herencia, su sexualidad; pincharse en el huso (objeto fálico) vale menstruar, la maldición cumplida (la palabra *curse*, en inglés, tiene este doble significado); el letargo, la perezosa pubertad…

Bruno Bettelheim (*padre* del psicoanálisis de los cuentos de hadas) se coloca en la *posición* del *analista*, adopta su *postura*, y hace una *interpretación semiótica*, buscando los signos (los síntomas) del cuento.

Sexton cuenta, de nuevo, nuevamente, como si fuera nueva, como si se contase la primera vez, extrañamente, la *historia* de la *hija histérica*. Su trabajo es poético, o metapoético. Ella *dice*, *cuenta*, lo que el otro comenta, glosa, analiza.

XVII. 1. h. Novias de la Muerte

"*Padre, padre, ojalá estuviera muerta.*"[2] Lo escribió en cursiva, encerrada en una pesadilla. Ha soñado la vieja casa de su infancia, y ha tropezado con los fantasmas de los suyos…

Anne quiso morirse también desde el título de un poema (<<Wanting to die>>).[3] Para otro que llamó <<Nota de suicida>>[4] escogió, como epígrafe, un testamento anónimo: "En esta hora permitidme que deje todas *las sobras* a mis hijas y a las hijas de mis hijas". ¿Qué son esas "sobras" ("leftovers") que el padre deja en herencia a sus hijas, y que hacen que ellas apetezcan los fondos del mar, de los ríos (como infinitas ofelias)?

Cuando Sylvia Plath, que fue amiga suya, se suicidó, la llamó "ladrona", pues le había robado "la muerte que había deseado de mala manera tanto tiempo", le envidiaba "aquel paseo hasta casa / con *nuestro* chico" ("*that ride home / with our boy*").[5]

Anne Sexton comentó la muerte de Sylvia Plath en una sesión terapéutica (lo registró su analista en su cuaderno): "¡Estoy tan fascinada con la muerte de Sylvia: la idea de morir perfecta, desde luego sin padecer ninguna mutilación…Cuando pierdes la virginidad es como si te mutilaran; la virginidad nos conserva cerradas, intactas…Antes me moriría que dejar que me quitasen un pecho…¡hablando de mutilaciones! Para cuando acabaron con mi madre…mejor, cuando la vida acabó con mi madre o con Nana…*Mi padre buscaba siempre la perfección, la perfección física, digo…La Bella Durmiente se conservaba perfecta*."[6]

"Morir, dormir…" Dormirse para soñarse con papá, morirse entera, perfecta, para papá.

XVII. 1. i. Omnipresencia de *papá*

[2] <<The House>>. En *All My Pretty Ones* (1962). Sexton (1999: 71 – 75).
[3] <<Wanting to Die>>. En *Live or Die* (1966). Sexton (1999: 142 – 143).
[4] <<Suicide Note>>. En *Live or Die* (1966). Sexton (1999: 156 – 159).
[5] <<Sylvia's Death>>. En *Live or Die* (1966). Sexton (1999: 126 – 128).
[6] Anne Sexton al Dr. Orne, cuaderno de terapia, colección restringida de HRHRC. En Middlebrook (1991: 216).

> "Ella la odiaba. Odiaba aquella casa. Estaba construida de manera que no había un solo rincón en el que pudieras escapar de Papá. Su estudio tenía dos puertas: una se abría al pasillo, la otra al comedor. La ventana del despacho miraba al jardín. En su dormitorio, desde la ventana controlaba la parte delantera de la casa, y, desde la puerta, la escalera que bajaba al salón. Él sabía todo lo que hacías, todo lo que no hacías. Podía oírte en el comedor, podía oírte arriba, podía oírte subir o bajar las escaleras. Podía, desde luego, oír tu respiración. Ella sostuvo su respiración, no fuera a oírla ahora."[7]

Zarzarrosa fue la niña de los ojos (y de las manos, y de los sueños húmedos) de papá de pequeña, y nada más estallar como una fruta madura (cuando se picha con el huso), y en sus cien años de dormición, y cuando despierta. Papá estaba en todas partes.

XVII. 1. j. Metaliterario

El de <<Zarzarrosa (La Bella Durmiente)>>[8] es, significativamente (y aposta), el poema que cierra el libro maravilloso de *Transformaciones* (1971). Lo abría <<La llave de oro>>[9]. "He venido a recordaros, / a todos vosotros…" Hacemos corro alrededor de Anne Sexton, para que nos vuelva a contar aquellas historias que nos leían cuando éramos niños. Un chico ha encontrado "una llave de oro" cuyos "secretos susurran / como una perra en celo".

> "Gira la llave.
> ¡Eureka!
> Ella abre este libro de *cuentos extraños*
> que transforman los de los Hermanos Grimm."

---

[7] May Sinclair, *The Three Sisters*. Citado en Ursula Owen, ed., *Fathers: Reflections by Daughters*, Nueva York, Pantheon Books, 1985, p. 17.
[8] <<Briar Rose (Sleeping Beauty)>>. Sexton (2001: 107 – 112).
[9] <<The Gold Key>>. Sexton (2001: 1 – 2).

¿Cómo se opera esa *transformación* de los cuentos recibidos del folclore? Los mudan, penetran su letra, desmenuzándola, para descubrir lo que esconden.

El chico que abre el "libro de *cuentos extraños*" (el poemario de Sexton) es, dice, "cada uno de nosotros. / Quiero decir, tú. / Quiero decir, yo."

La "llave de oro" maravillosa ¿qué hace? ¿Qué vuelve "*extraños*" ("*odd*"), extraordinarios, estos cuentos? ¿A qué, o de dónde, su rareza? Todos lo son (extraños, digo), si intentan decir lo que hay entre papá y la nena de sus ojos.

Y, en teoría y práctica de la literatura, su operación (la de su autora, la de la llave) apunta a la metaliteratura (a lo John Barth), a la postmodernidad, a la deconstrucción…

XVII. 2. Folklore

El relato folklórico tiene que ser, en rigor, oral (es hablilla, o fabliella) y efímero, con su parte teatral, de actio. Por definición no se deja escribir, ni leer. Puede, nada más, contarse, y escucharse (y verse) al arrimo del hogar, o de la hoguera, o, en verano, a la fresca, en el patio, a la puerta de la casa, debajo de cualquier sombra, o en el zoco… Si se fija pasa, entonces, a ser algo distinto, casi literatura. Sin embargo, para su estudio, hemos de acudir a su cuerpo disecado, pinchado en un corcho, digo, al texto que lo captura y sostiene.

Algunos han sido copiados, registrados, con toda la fidelidad y honestidad de que han sido capaz sus antólogos. Otros los han reescrito, apropiándoselos, haciéndolos suyos, dándoles su nombre, este o aquel autor. Otros aún son lo que en inglés se llama "art fairy tales" y en alemán "Kuntsmärchen", cuentos fabricados casi de la nada con arte, con artificio, con industria, con trampas. Sería el caso de *El príncipe feliz*, de Oscar Wilde. Y, en fin, hay otros falsos, falsificaciones, para los cuales el alemán ha inventado la palabra "*folklorismus*" y el inglés "*fakelore*".

El “folklore”, en general, es el “conjunto de tradiciones, creencias, costumbres, fiestas, etc. populares” (Moliner). “Folk” quiere decir pueblo, raza, hombres. “Lore” procede del inglés antiguo *learnian*, “to learn”, aprender, y del antiguo alto alemán *lêra*, doctrina: significó, entonces, primero, lección, enseñanza, y ya más adelante un cuerpo de conocimientos o tradiciones. El *lais* (como los de María de Francia) tiene la misma raíz, y apunta al cuento de hadas.

¿Qué son? *Cuentos. Cuento.* ¿Qué nombres les han dado? Los hermanos Grimm los llamaron *Kinder-und Hausmärchen* (“*Cuentos para niños y para el hogar*”): cosa casera e infantil. Igual, en inglés: “household tales”. También, en este idioma, “fairy tales” (nuestros *cuentos de hadas*), “wonder tales” (*cuentos de maravillas*), “magic tales” (*cuentos mágicos*), “folktales” (*cuentos populares*), “old wives’ tales” (nosotros decimos “*cuentos de viejas*”). Ya en castellano, *cuento* es “la relación o noticia de alguna cosa sucedida: y por extensión se llaman también así las fábulas o consejas, que se suelen contar a los niños para divertirlos” (*AUT*). Sirven para diversión y entretenimiento (es decir, no sirven). La *conseja* es “cuento, patraña, o fábula que se inventa y dice, algunas veces para sacar de ella alguna moralidad, y las más para diversión y pasatiempo” (*AUT*), o bien “la maraña o cuento fingido que se endereza a sacar de ella algún buen consejo... (…) *Latine apologus, fabula*” (COV). *Hablilla* es el “cuento que no tiene fundamento, mentira que semeja a la verdad, historia fabulosa. Diego Gracián Morales de Plutarco, f. 125. Platón amonestaba a las amas, que no cantasen y no dijesen a los niños hablillas o cantares vanos y fríos” (*AUT*). Aquí se dice quién las decía (las amas) y quién las escuchaba (los niños). Muy curiosa e interesante es la definición de Covarrubias de una *patraña*, por hacerla herencia del padre: “Es cuento fabuloso para entretener. Díjose *a* PATRIBUS, porque son cuentos oídos de padres a hijos para entretenerse. *Vel a verbo patrare*, que vale inventar o hacer, por ser invención hecha y compuesta fabulosamente” (COV). El comentario del *Diccionario de Autoridades* lo resalta: “PATRAÑA. Noticia fabulosa, o mentira inventada, para divertir o entretener. Covarr. quiere venga del nombre Padre, por derivarse de Padres a hijos, y también puede haberse tomado

del Latino *Patrare*. Lat. *Commentum anile*. (…) El Príncipe Esquilache, Rimas, Cart. 4 Y al otro novelero que se cuenta, / Cercado de comadres y vecinos, / Quando discursos y patrañas cuenta." "Commentum anile", o sea, invención de ancianas.

Fuera de la etimología supuesta de patraña, que la hace patrilineal, estos cuentos los dicen (se repite una y otra vez) amas, viejas, comadres, a los niños, para su aviso, educación y diversión. Y son, según insisten, ficción, fábula, mentira, fingimiento. María Moliner da un sinónimo, "balsamía: cuento fabuloso o chisme", que apunta a su naturaleza curativa, aliviadora.

Los hermanos Grimm pensaban que los *märchen* eran detritus, formas deterioradas, residuales, de antiguos mitos. Se distinguirían de éstos en que se sitúan en el espacio y en el tiempo de una manera vaga, y sus héroes no suelen tener nombre propio. Han dicho que los relatos folklóricos transportan, cifrado, el carácter de una raza, de una nación, de una tribu, o como poco de una villa o villorrio. Han roído sus huesos, buscando en ellos el tuétano de nuestros orígenes primitivos o del inconsciente colectivo. La escuela finlandesa (Kaarle y Julius Krohn, Antti Aarne) trató de establecer la forma original de cada cuento, y su lugar y fecha de nacimiento, así como sus mutaciones y expansión geográfica (migraciones). Siguiéndola, Stith Thompson publicó en 1955 un *Motif-Index of Folk-Literature* que clasificaba los cuentos por tipos.

¿Qué secretos encierran? ¿Estamos ahí, en el cuento de hadas, alambicados, tal y como somos, tal y como fuimos en el principio de los tiempos? Nos contamos cuentos de hadas. En los cuentos de hadas *nos contamos*.

"Érase que se era…" ¿Qué significa ese "serse" de la expresión que abre los cuentos? "C'era una volta…" *"Eráse una vez…"* Pues señor, érase una vez (y ninguna) (y para siempre) (y desde siempre)…

Vamos a ver, en las fórmulas que empiezan o terminan las *rondalles* que juntó Joan Amades (1989), lo que dicen ellas mismas sobre si son o no son historias verdaderas.

Dicen, a veces, que los cuentos están llenos de mentiras:

De mentides i de rondalles,
d'una, en neixen a senalles.[10]

Aquí hi ha una plata de ceba,
i allí hi ha un plat d'olives,
i, pel mig, passen les mentides.[11]

I aquí hi ha un plat de ceba,
i allí hi ha un plat d'olives,
i pel mig hi ha les mentides.[12]

Pero otras maldice a los incrédulos y refuerza la realidad del cuento:

I el que no vulgui creure
aquesta rondalla vera
que el seu cap
se li torni de cera.[13]

I tot això que us he explicat
és la pura veritat,
i el qui no s'ho vulgui creure
que ho vagi a veure,
i no sortirà a ballar a la plaça,
ni beurà vi de la carbassa.[14]

I el qui no s'ho vulgui creure
no beurà vi de la carabassa
ni sortirà a ballar a la plaça.[15]

---

[10] I, Prólogo, 14.
[11] I, 578. Nº 172.
[12] I, 636. Nº 186.
[13] I, 111. Nº 30. I, 203. Nº 57.
[14] I, 186. Nº 52.
[15] I, 130. Nº 36.

O bien nos dice que es indiferente, o no importa, si fue o no fue, si es o no es:

Rondalla ve,
rondalla va,
si no és mentida
veritat serà.[16]

I aquesta rondalla que he explicat,
si no és mentida
és veritat.
Si és mentida, bé,
i si és veritat, també.[17]

I aquell que no ho vulgui creure
que ho vagi a veure.
I tot això és tan cert
com que, si no és madur,
és perquè és verd.[18]

Si és mentida,
un sac de farina;
si és veritat,
un sac de blat.[19]

De follies i rondalles,
us en contaré un grapat,
les unes seran mentida,
les altres seran veritat.[20]

Y, en fin, que lo que dicen los cuentos de hadas a la vez sucedió y no, pasa continuamente y no.

---

[16] I, 122. Nº 34.
[17] I, 206. Nº 58.
[18] I, 227. Nº 64.
[19] I, 293. Nº 83. I, 682. Nº 200.
[20] I, 408. Nº 123.

Això era i no era,
bon viatge faci
la cadernera.
Per a vosaltres, un picotí
del bon blat, que es bat
a l'era.[21]

Això era i no era,
i bon viatge faci la cadernera;
per vosaltres un picotí,
i per mi una quartera
del bon blat que es bat a l'era.
I el bé, que se'n vingui,
i el mal, que se'n vagi,
i, qui bé faci, que bé trobi,
i el dolent que mal hagi.[22]

I tot això que us he explicat
ha passat i no ha passat;
si no ha passat és mentida,
i si ha passat
és veritat.[23]

"Esto era y no era." Todo es cuento. Nada es cuento.

De *Cuentos de cuentos* (de colecciones de relatos folklóricos hechas con mayor o menor rigor y afición, y con propósitos diversos) he sacado las patrañas que vamos a estudiar.

Hasta el año 1922 Joan Amades, el *padre* del folklore catalán, recogió, primero de boca de su madre, y luego recorriendo su tierra, *rondalles*. Éstas, dice, constituyen "la verdadera literatura racial y nacional de un pueblo" (1982: I, 21), y en ese sentido representarían el espíritu catalán, pero a la vez son "la petrificación del verbo mismo que ha presidido el

[21] I, 375. Nº 112.
[22] I, 396. Nº 121.
[23] I, 126. Nº 35.

nacimiento del mundo" (1982: I, 18), "fragmentos de una única mitología" (1982: I, 23). De hecho, esto es así hasta tal punto que las "rondalles meravelloses" con que he podido ilustrar los diversos puntos tienen todas hermanas en la *rondallística* universal.

Titulan a Jacob Ludwig Carl Grimm (1785 – 1863) y Wilhelm Carl Grimm (1786 – 1859) *padres* de la ciencia del folklore. En sus *Kinder-und Hausmärchen* (*Cuentos para niños y para el hogar*) (2 vols. Berlín, 1812/1815; 3 vols. 1819 - 1822) he encontrado *Allerleriauh* (*La Pellejos*), *Das Mädchen ohne Hände* (*La doncella sin manos*), y *La alondra cantarina y voladora*.

Peau d'Ane (*Piel de Asno*), de Charles Perrault, fue publicado en 1694, con tanto éxito que, en francés, "cuento de piel de asno" es el nombre genérico de los de hadas.

Del folklore inglés me sirve *Catskin* (*Piel de gato*).

Giambattista Basile nació en Nápoles, en 1575 (o en Giugliano di Campania, en 1566, o entre 1570 y 1572, según cuál de sus estudiosos lo diga) y murió, con mayor certeza, el 23 de febrero de 1632. Publicó *Lo cunto de li cunti* entre 1634 y 1636 dando su nombre latino, Gian Alesio Abbattutis. También se ha llamado *Il Pentamerone*, por venir dividido en cinco jornadas, y lleva el subtítulo de "Lo Trattenemiento de' Peccerille", o sea, "Entretenimiento para los Pequeñajos". Está escrito en lengua napolitana. La mujer de Tadeo, el príncipe de Camporrotondo, tuvo un antojo de preñada (pero era un hechizo de la bruja Zoza, celosa), que viniesen a contarle cuentos, o se daba de puñetazos en la barriga y Giorgetiello, su heredero, saldría muy estropeado. Tadeo llamó a diez mujeres, las más probadas y parleras de la ciudad, para que divirtiesen a su mujer hasta que rompiese aguas. Pasaron así cinco tardes, contando diez "entretenimientos" o "pasatiempos" cada una. De allí traigo *L'orza* (*La osa*) y *La Penta Mano-Mozza*.

El artículo se divide en cuatro apartados. En ‹‹Sacrificadas›› examinaremos cómo el padre da su hija a un Extraño que es y no es él mismo, primero en el mito, luego en el cuento. En ‹‹Mancas›› me ocupo de doncellas que pierden sus manos esquivando a su padre, que las perseguía jadeando. En ‹‹Pellejudas›› leeremos con atención relatos del tipo 510B. En

ellos el padre, obedeciendo la voluntad última de su difunta esposa, procura casarse con su hija, y ésta le impone trabajos maravillosos. Él los acaba todos, y ella escapa disfrazada de animal… Por último, en <<Encerradas en cajas>> la chica huye de su padre metida en una caja que es recogida por un príncipe.

En realidad, todos estos cuentos traen la misma *historia histérica*. Todos rozan el incesto, o se untan en él. Ninguno se deja decir.

XVII. 3. Sacrificadas

XVII. 3. 1. Del mito…

XVII. 3. 1. a. *La hija de Jefté* (*Jueces*, X, 6 ss. y XI)

Los ammonitas, que adoran a Otro, han ocupado Galaad, y en Mispá, en la orilla frontera del barranco, levantan sus tiendas los de Israel.

A Jefté, el hijo de puta, el hijo bastardo de Galaad, lo habían echado de casa su madrastra y sus hermanastros, y corría con sus bandoleros el país de Tob. Ahora lo llamaron. A la sombra de los trapos que colgaban del terebinto sagrado Jefté fue elegido Juez de Israel, y luego luego bajó sobre él el espíritu de Yahvéh. Así iluminado, votó al Dios de Abraham. Socórreme y te llevas, al trueque, lo primero que salga de las puertas de mi casa cuando vuelva de la guerra campeón.

Ganó menos que perdió, este Jefté, porque salió a recibirlo, la primera, su hija única, virgencita, bailando y tocando la pandereta.

Jefté se tiraba de las barbas: <<¡Ay, hija mía!>>, etcétera. Ella, piadosa, pidió sólo una gracia: que pudiese llorar dos meses, montesina, acompañada de otras doncellas, su soltería sin remedio.

Se cumplió el plazo, y Jefté la ofreció en holocausto a su Señor. En el *Levítico* (I) está escrito (lo tomó Moisés al pie de Su Letra) cómo ordena Él que prepare el sacerdote a la víctima. Jefté leería perplejo en el manual. Su hija no era novillo, ni cordero ni cabra, ni tórtola ni pichón, y menos "un macho sin defecto". Era una doncella entera, perfecta. Sin entrar a menudear: Jefté impuso su mano sobre la cabeza de su hija, la degolló, y la quemó en una hoguera hasta que se hizo toda humo, humo que aspiró, contento, con lagrimillas en los ojos, su Padre Celestial.

Todos los años las hijas de Israel cantan durante cuatro días la desgracia de la hija de Jefté el galaadita.

Notas

Aquí Yahvéh no quiso proveer, no detuvo la mano (el cuchillo carnicero) del escrupuloso padre, ni le valió, en lugar de la niña, algún carnero. Y eso que en otro sitio (*Levítico*, XVIII, 21) tenía mandado (y firmado): "No darás ningún hijo tuyo para hacerlo pasar ante Molek; no profanarás así el nombre de tu Dios. Yo, Yahvéh." Al revés que aquel cruce abominable de toro y de mujer, Él siempre se conformaba con su cordero pascual. Menos aquí.

Sólo en tiempos del rectísimo rey Josías sucedió algo parecido. Habían encontrado el Libro, y este Josías, estudiándolo, se espantó. Tenía Asherá, la Venus cananea, esposa de El, o de Baal, habitaciones en la Casa de Yahvéh, donde sus pupilas despachaban y tejían sus velos. Josías, escandalizado, hizo que sacaran a la diosa del amor (aunque fuera de palo y pintada) del Templo de Jerusalén, y que la quemasen en el torrente de Cedrón, y que arrojasen sus cenizas sobre "las tumbas de los hijos del pueblo", y después arrasó sus santos burdeles. Por último, como Yahvéh tenía celos de Molek, Josías profanó Tofet, el horno que el becerro de oro tenía en el valle de Ben Hinnom, "para que nadie hiciera pasar por el fuego a su hijo o a su hija" en honor suyo. (2 *Reyes*, XXIII, 4 – 10)

Si descontamos lo de Jesús (y ésa es otra historia, contraria a ésta) el Dios de Israel sólo quiso oler, gozoso, el humo de la hija de Jefté, entera aún, y el de Asherá, madre y madrina de las rameras sagradas. Por eso traigo lo de una a renglón seguido de lo de la otra.

XVII. 3. 1. b. *La hija de Idomeneo*

Idomeneo fue rey de los cretenses, y su capitán delante de Troya. Tuvo un regreso feliz (Homero, *Odisea*, III, 191). O no, o no. En uno de sus finales torcidos, en medio de una tempestad, temiendo que se fueran a pique las "ochenta negras naves" de su almirantía, y él con ellas, juró a Poseidón que si lo libraba de aquélla le dedicaría la primera persona que viniese a su encuentro en las playas de su patria. Vino su hija. Esto lo trae el *Primer Mitógrafo Vaticano* (195)[24].

XVII. 3. 1. c. *Ifigenia en Áulide (¿y en Táuride?)*

Otra vez (iban dos) la calma detenía en Áulide a los que buscaban romper Troya por lo de París y Elena. Los generales consultaron con Calcas, el brujo.
--Sujeta los vientos Diana, enfadada con Agamenón, porque le mató una cierva de su soto sagrado y presumió encima de ser mejor arquero que ella. Exige en pago una virgen, hija del pecador, la más hermosa que tenga, aquella Ifigenia que le dedicó al nacer.
Iría Ulises, el embustero, con otro, y con el cuento de que Agamenón había arreglado el matrimonio de su hija Ifigenia con Aquiles. Según quién lo diga, Agamenón refunfuñó algo, protestó más o menos, intentó estorbarlo, o se encogió de hombros. Llegó la muchacha, y su padre la arrimó al altar, y afiló su jifero. A Diana le bastó el gesto sumiso de Agamenón. Envolvió el escenario con una nube, puso en lugar de Ifigenia una cierva, o una osa, o una serpiente, o una vieja, y se llevó consigo a la doncella hasta la Táuride, donde le puso capilla.

---

[24] Robert Graves, *Los mitos griegos*, 169. l.

Desde entonces en Escitia los tauros matan a porrazos a todos cuantos naufragan en sus costas y se los ofrecen a Ifigenia.

A no ser que Diana la transformase en Hécate, Reina de Hadas, según leyó Pausanias en el *Catálogo de Mujeres* de Hesíodo (Pausanias, *Descripción de Grecia*, I, 43, 1). A no ser que la rescatase Aquiles, se casase con ella, y vivan aún en la mágica Isla Blanca con otros héroes que nunca terminan de morirse.

Fuentes:

Higino, *Fábulas* XCVIII, CXX, CCLXI, CCXXXVIII, CCLXI.
Ovidio, *Metamorfosis*, XII, 24 – 38.
Antonino Liberal, *Metamorfosis*, 27.
Pausanias, *Descripción de Grecia*, I, 33, 1; I, 43, 1; II, 22, 7; II, 35, 1; III, 16, 7 – 11; VII, 26, 5; IX, 19, 6.
Eurípides, *Ifigenia entre los tauros*; *Ifigenia en Áulide*, *Electra*.
Esquilo, *Agamenón*.
Sófocles, *Electra*.
Apolodoro, *Epítomes*, III, 21 – 22.
Heródoto, *Los nueve libros de la historia*, IV, 103.

XVI. 3. 1. d. Comentarios

Si todas éstas son versiones de un mismo cuento, de algo que sucedió érase una vez (o sea, que jamás ocurrió, y que ocurrirá siempre), ¿qué late debajo de ellas?

Jefté va a combatir a sus enemigos, una tormenta hace zozobrar la escuadra que manda Idomeneo, el bochorno retrasa a los aqueos… Para salir de esos malos pasos todos prometen a Uno (que es Otro: dios, o deesa) que le darán al primero que venga a recibirlos cuando vuelvan a casa. Es, cada vez, su hija (y si tienen tres, la pequeña, la más graciosa, su favorita).

En este punto tiemblan el narrador y quienes oyen su historia. ¿Cómo continuarla? En todos los casos el Padre cumple, que nobleza obliga. Sin embargo a la Novia le reparten manos muy distintas. La hija de Jefté pierde: Yahvéh se la come. Idomeneo no llega a sacrificar a su hija: una oportuna peste advierte a los cretenses que impidan el horror, y éstos desterrarán a su rey. La suerte de Ifigenia es más dudosa: se la quita a Agamenón la Señora de las Selvas, o Aquiles…

Yahvéh, Neptuno, Ártemis… Si son máscaras, ¿qué representan? ¿Qué (re)velan? Quizás hagan las veces de la gana que el padre tiene de su hija. Puesto que se trata de un deseo vedado, condenado, papá se lo cuelga a algún engendro de la imaginación colectiva de su gente. Éste puede disfrazarse, asumir una *persona* que lo desdiga, y ser seco, severo, ceñudo, un tieso, contrario a Amor, como el Padre de Israel o la tremenda Virgen de los bosques.

Aquí y allí la muchacha se zafa del cuchillo de su padre (que es lo mismo que decir que evita ser entregada a su cachondo delegado), y logra unirse a un príncipe, o a algún héroe famoso. Pero Otto Rank supo que su esposo nuevo no es otro que el "doble inconcreto y sombrío…" (Rank, 1992: 319) de su padre, que le iba detrás (él, o su sosia infernal).

Esta naturaleza desdoblada, paradójica, de los seres a los que el padre entrega su hija se entiende mejor si leemos en el *Levítico*: Aarón, el Sacerdote, "recibirá" de sus parroquianos dos chivos "y los presentará ante Yahvéh, a la entrada de la Tienda del Encuentro". Luego echará suertes sobre los animales, y uno le tocará a Yahvéh, y el otro a Azazel. Matará aquél, y "rociará" con su sangre "el propiciatorio", para limpiar "el santuario de las impurezas de los israelitas y de sus rebeldías en todos sus pecados", y en éste, "imponiendo ambas manos" sobre su cabeza, "hará confesión sobre él de todas las iniquidades de los israelitas y de todas las rebeldías en todos los pecados de ellos y cargándolas" sobre su cabeza, "lo enviará al desierto..." (*Levítico*, XVI, 5 – 22) "Luego entrará Aarón en la Tienda del

Encuentro", se desnudará, se lavará en pila consagrada y se vestirá de nuevo. "Después saldrá..." (*Levítico*, XVI, 23 - 24)

Pues el padre hace algo semejante. Su hija lo ha tentado, ensuciándolo. Se la presenta entonces a Yahvéh, desangrándola sobre su altar, o a Azazel, para que se la lleve consigo a los márgenes malditos del mundo. Ha echado sobre ella sus faltas. Y luego la desparece, deshaciéndola en humo, o perdiéndola en los yermos. Con eso y un buen baño queda él rescatado, listo para el Cielo.

Para probar la fe de Abraham, Yahvéh exigió que sacrificase a Isaac. ¿Por qué en éstas el padre ha de inmolar a la niña de sus ojos, y no a su hijo único varón, portador y multiplicador de su apellido? Parecen flojas estas juras en las que el padre apuesta lo que le importa poco, mucho menos. En opinión de Robert Graves[25] la sustitución del príncipe por la princesa "señala la reacción antimatriarcal característica de la saga heroica", y ofendería a la tradición "conservadora". Lynda E. Boose da otra explicación. En los relatos que se ajustan a este patrón, dice,

> el padre sacrifica a su hija a las demandas que percibe que le hace el patriarcado, y con ello afirma su pertenencia al mismo. Ofreciendo la sangre virginal de su familia a la voluntad divina, asegura el éxito del proyecto cultural. O, en palabras de Lévi-Strauss, 'intercambia' a su hija por una alianza socialmente beneficiosa. No obstante, a través de la participación del padre en la sangre de su hija, el modelo exógamo lleva de vuelta al otro, incestuoso, dentro del cual se halla en cualquier caso implícito (Boose, 1989: 40).
>
> ...En términos espaciales, la hija –la persona liminar o "del umbral" dentro del ámbito familiar—aparece simbólicamente en la frontera, en la puerta, quedando su salida impedida por la figura del padre. (...) Para que la narración pueda progresar –para que la hija abandone el recinto donde su padre la tiene encerrada— el rival exterior debe llegar y crear una

[25] Robert Graves, *Los mitos griegos*, 61.2 y 169.5.

> atracción magnética sobre la muchacha, la cual, de otro modo, permanecerá en el interior, atada psicológicamente a sus lazos filiales (Boose, 1989: 33).

Los umbrales (como las encrucijadas) son lugares tabú, misteriosos, inseguros, indeterminados. Allí no estás dentro ni fuera, ni de este lado ni de aquél, ya no eres lo que eras, todavía no eres lo que serás. A la entrada de la toldería, en un atracadero de Creta, o, como en los cuentos, en la trasera del molino, a la puerta de su casa...¿Qué pinta allí, siempre, su hija? ¿Por qué es ella, inevitablemente, la que sale a saludar a su padre, a acogerlo, a agasajarlo, a quitarle las botas? Es que es ése su sitio. Si está en sazón y es casadera, en calidad de Novia está en tránsito, se halla a medio camino entre la casa de su padre y la de su marido, nunca ha pertenecido del todo al primero, y todavía no es del segundo, está suspendida en un limbo, en su único instante de libertad (Bronfen, 1996: 269).

Atrapada entre las posiciones de hija y esposa, en una posición transitoria que resulta alarmantemente ambigua, la novia premarital no es propiedad de nadie, lo cual significa que no es nadie (…); cabe también atribuir el peligro y la fascinación que la novia ejerce al hecho de que podría, en potencia, pertenecer a todo el mundo, en que podría ser cualquier cosa y todo. (Bronfen, 1996: 270)

Su padre la ha olido ahí, y se ha encelado. Pero papaíto, que la tenía, no puede *tenerla*. Y antes que dársela a cualquier hijo de vecino se la entregará al hombre del saco, su fantástico Calibán, su monstruoso deseo encarnado.

XVII. 3. 2. …al cuento

XVII. 3. 2. a. Notas

Del *mito* al *cuento*. El *padre*, en todos, quiebra un *tabú* (vendimia en el parral del rey Franquet, rompe a hachazos la mata de brezo que hacía la cabaña del lagarto, estira de la barba de este gigante, pisa el rosal de ese otro, poda las narices de aquél, arranca cierta flor roja, tala el árbol sagrado, caza una alondra…). Su *traspaso* debe significar algo, y apunta, me parece, a la *hija*, puesto que si ha *faltado* ha sido para satisfacer un capricho suyo, o remediar su necesidad, y también porque el precio de su rescate (¿de su redención?) consiste precisamente en entregar su hija única, o sus tres hijas, o sólo la pequeña, al Monstruo. Aquí ya no es el dios o la diosa del mito, sino su aspecto turbio, león, reptil, gigante, engendro orejón o narigudo, viejo de bigotes. Sin embargo, casi siempre el Monstruo resulta ser un Príncipe Encantado al que la Niña, con su amor e inteligencia, restaura, para que sea su Esposo. De nuevo observamos, entonces, cómo el padre ha apartado a su hija, dándosela a una criatura horrorosa (su inquietante deseo encarnado) que, en una última metamorfosis, se convierte en su Marido. Aquí y allí, y este punto es esencial, una bruja (o, mejor, mucho mejor, la Madre del Monstruo) lo tiene encantado. Y la niña, matándola (es su primer trabajo), ¿no está deshaciéndose de su madre para casarse por fin con su padre?

Lo de Barba Azul contamina *El gegant de la barbassa*, *El marxant de les tres filles* y *Les tres germanes i el gegant*. Este Rey horrible se casa, sucesivamente, con tres hermanas. El día de la boda entrega a la Novia las llaves del castillo. Puede entrar en todos sus cuartos, menos en uno. Ella, vencida por la curiosidad, abrirá la habitación prohibida, y verá que esconde los cadáveres mutilados de sus esposas. Barba Azul la descubre, la mata, la descuartiza, y echa los pedazos encima del montón. La tercera lo hará sin que su marido se dé cuenta, terminará con él astutamente y devolverá mágicamente la vida a todas sus víctimas. Lo de Barba Azul dice, creo, otra *historia*.

XVII. 3. 2. b. La alondra cantarina y voladora[26]

El hombre tenía tres hijas, y salía de viaje:
--¿Qué os traigo?
--Perlas.
--Diamantes.
--Una alondra cantarina y voladora.

Consiguió las perlas y los diamantes, pero no el pajarito, hasta que lo encontró posado en la rama más alta de un árbol, en el jardín de un palacio. Lo guardaba un León, su dueño.

--Podría almorzarme contigo. No lo haré, y te daré encima la alondra, a cambio de la primera persona que te encuentres cuando regreses a casa.

--No sé...¿Y si fuera mi pequeña, la que yo más quiero? Bueno, vale.

Y pasó como en otras: la pequeña, la que él más quería, salió a recibir a su padre, y tuvo que dársela al León. Ella fue a buscar su suerte sin rechistar:

--Debes cumplir tu palabra. Yo iré y ablandaré el corazón de este León, y así pronto podré volver contigo.

Fue para bien: el León era un Príncipe encantado, y la chica lo supo desencantar, y se casó con él.

XVII. 3. 2. c. *El rei Franquet, de set pams d'orelles, que podia dormir dret*[27]

--¿Qué quieres que te traiga?

--Un racimo de uva –le contestó su hija Marieta—, y tan gordo que tarde quince días en comérmelo.

Se fue su padre, y después de siete meses embarcó para regresar a casa. Pero la nave no iba. Era que había olvidado vendimiar. Volvió a tierra y preguntó, pero viñas que dieran

[26] Los hermanos Grimm, "The Soaring Lark". En Grimm y Grimm (1989: 375 – 383).
[27] Amades (1982: I, 78 – 82. Nº 22).

racimos así, como el que pedía Marieta, sólo las había en el país del orejudo rey Franquet, y éste las guardaba con muchísimo celo.

El padre de Marieta fue al país del rey Franquet, se metió en sus viñas, e intentó robar un racimo, pero estornudó, y el dueño lo pilló.

--Ladrón de mis viñas, te voy a matar –le amenazó el rey Franquet.

--Yo sólo quería un racimo de uva para mi hija Marieta, que tenía ese capricho.

--Si es así te dejaré marchar, pero de aquí a un año y un día habrás de traerme a tu hija.

Marieta tuvo su racimo de uva, pero al pasar un año, al ver llorar a su padre, le preguntó qué tenía, y él le contó lo que le había ocurrido con el rey Franquet. Fueron Marieta y su padre, y el rey Franquet los recibió muy bien, tanto que, cuando preguntó a la muchacha si quería casarse con él ella respondió que sí, a pesar de las enormes orejas del novio. El rey Franquet era una sombra hechizada, y Marieta, a la segunda, lo desencantó.

XVII. 3. 2. d. *El llangardaix*[28]

Mientras hacía leña, el pobre hombre cortó una mata de brezo, y salió un lagarto gigantesco, muy enojado.

--¿Por qué me echas mi casa abajo?

--Es que tengo dos hijas que alimentar.

--Entrégame, entonces, a la pequeña, o te mataré.

--Dame tres días, que hable con ella.

Su pequeña, por salvar a su padre, accedió a casarse con el lagarto. Éste pagó las bodas más ricas y lucidas. Y resultó que era un jovencito muy amable, encantado.

XVII. 3. 2. e. *El dragó de set caps i set cues*[29]

[28] Amades (1982: I, 167 – 169. Nº 47).

Este labrador tenía tres hijas. Un día salió al campo, a cavar, y vio una flor roja, gordísima, muy bonita, rara, y pensó que a sus nenas les gustaría mucho, así que la arrancó, pero al hacerlo oyó un gemido tremendo. Tembló la tierra, y la flor se le cayó al suelo, convirtiéndose en un dragón enorme, torvo, de siete cabezas y siete colas.

--Ésta me la pagas –le dijo.

--Era que quería regalarles la flor a mis tres hijas –lloraba el pobre hombre.

--Prométeme, entonces, que me darás a una de tus hijas, y te dejaré ir.

El labrador llegó a casa sollozando. Sus hijas le preguntaron qué le ocurría, y él se lo contó. La mayor de ninguna manera se casaría con un dragón. La mediana tampoco. Quiso ir la pequeña, y su padre lamentó mucho perderla, porque era "precisamente la más graciosa y hacendosa". La tomó de la mano y se la entregó al monstruo.

La niña, sobrellevando miedos y ascos, durmió con el dragón, y a la mañana éste se transformó en un mozo muy bien plantado.

El cuento sigue, pero ya es otra historia.

XVII. 3. 2. f. *El gegant de la barbassa*[30]

Este pobre tenía tres hijas y muy poco además. La leña que recogía no bastaba. Un día vio una col gordísima y pensó que con ella tendrían para comer una semana. Estiró de ella, para arrancarla. Eran las barbas de un gigante.

--¿Me tiras de las barbas? –dijo, y salió.

El gigante iba a matarlo, pero cuando el hombre le contó lo de sus tres hijas se amansó.

--Vuelve mañana con tu hija mayor. Me tiras un poco de la barba y salgo. Y te haré rico, encima.

---

[29] Amades (1982: I, 433 – 437. Nº 129).
[30] Amades (1982: I, 544 – 548. Nº 162).

Se la llevó.

Pasó lo de Barba Azul, pero aquí, cuando fue el turno de la hija pequeña y entró en la habitación maldita vio que, en el fondo, había una portezuela. La abrió, y vio unas mujeres en el río, lavando lana negra, blanqueándola. Vio también a un joven guapísimo, dormido. En una de ésas a una de las lavanderas se le fue una madeja al agua, y la chica le gritó: <<¡Lavandera pendeja, / mira que se te va la madeja!>> Con eso despertó el chico. Es que era, de noche, el gigante barbudo, y de día un príncipe dormido. Ella lo devolvió a su ser, y él, para pagarle el favor, recomponpuso a sus hermanas y a todas las otras mujercitas, y la tomó por esposa. Al viejo leñador le alegró conocer las suertes de sus hijas.

XVII. 3. 2. g. *El marxant de les tres filles*[31] / *Les tres germanes i el gegant*[32]

--¿Qué queréis que os traiga? –preguntó el mercader a sus hijas.

--Un anillo.

--Un vestido.

--Una rosa –dijo la pequeña.

Se le olvidó la flor, y cuando fue a coger una de un rosal, salió un gigante amenazándolo:

--Morirás, por esto, de un dolor de vientre.

El mercader le pidió perdón, y le explicó por qué había arrancado aquella rosa.

--Tráeme a una de tus hijas y te lo pasaré.

Luego fue lo de Barba Azul.

XVII. 3. 2. h. *En Jepó Fort*[33]

Este serrano tenía tres hijas. Para darles de comer hacía una carga de leña por la mañana; para vestirlas (eran unas presumidas) hacía otra por la tarde. Tanta madera cortó que se le acababa el bosque: ya sólo quedaba en pie un árbol. Era un árbol sagrado, tabú: ningún leñatero pío osaría tocarlo. Ahora bien, el hombre se acordó del apetito de sus tres hijas, y de su gusto por la ropa cara, y dio un hachazo al árbol. Entonces salió un hombrazo del árbol, con pleito. Cuando el desgraciado le explicó las necesidades de sus hijas, el gigante le dijo:

--En el hueco de este árbol hay oro. Llena con él las dos bolsas del serón del burro. Pero mañana tráeme a tu hija, la mayor.

--Bueno.

[31] Amades (1982: I, 251 – 252. Nº 72).
[32] Amades (1982: I, 415 – 418. Nº 125).
[33] Amades (1982: I, 520 – 524. Nº 154).

Al otro día, con el oro, compró una mula, y fue con el burro y la mula a entregar a su hija al gigante.

--Carga esta vez las dos bestias –le dijo el gigante, pero mañana tráeme a tu hija, la mediana.

--Bueno.

Compró un caballo, y fue con toda su cuadra a darle a su hija mediana al gigante.

--Arrea con todo el oro que puedas, pero mañana tráeme a tu hija, la pequeña.

--Bueno.

Acudió con cuatro animales, dio a su hija pequeña y preguntó:

--¿Cuándo me devolverás a mis hijas?

--Las encontrarás aquí dentro de ocho días.

Fue, pero no halló ni el árbol, ni al gigante, ni a sus tres hijas. Y se dio cuenta de que a pesar de que era riquísimo, había perdido lo que más quería.

Pidió el serrano al cielo un hijo varón, y se lo concedieron. Lo llamó Jepó. Jepó llegó a mozo, y forzudo, y supo lo de sus hermanas, y las rescató.

XVII. 3. 2. i. *El gegant de tres canes*[34]

Segando con su hoz el segador, oyó un quejido fortísimo. Asomó un gigante, sangrando por sus narices. Medía tres canas, y arrastraba el nasón por el suelo, como un elefante.

--Me has achatado la napia, y mi suegra, cuando lo vea, se te comerá. Ahora bien, ¿tú tienes hijas?

--Tres.

--Dame una y pelillos a la mar.

Tanto la mayor como la mediana se negaron a ir. La pequeña se dejó llevar.

[34] Amades (1982: I, 437 – 440. Nº 130).

--Mi suegra me tiene así, encantado –le explicó el gigante al llegar a su cueva--. Ella te fastidiará. Si tú hilas, hilas, hilas, sin contestarle palabra ni mirarle a la cara, volveré a poco a poco mi ser.

Así lo hizo ella, y el antiguo gigante ya tenía una estatura casi normal, y una nariz corriente.

--Ya no falta nada. Guarda ahora esta cajita, y no la abras por nada del mundo. Yo tengo que irme. Cuando regrese, seré un príncipe de cuento.

La muchacha abrió la cajita, intrigada, y salió una rata colorada.

--¡Mira lo que has hecho! ¡Esa rata era el espíritu de mi suegra! ¡Vuelta a empezar!

Esta vez le dijo que no abriese la puerta de aquella habitación, y ella obedeció. Volvió a los siete días, guapísimo.

--En esa habitación he encerrado el espíritu de mi suegra, encarnado en una loba. Y lo hemos matado de hambre. Ahora, por fin, podremos casarnos.

XVII. 3. 2. j. *La filla del bosquerol*[35]

Entró el leñador en el corazón del bosque y encontró el árbol más grande del mundo. Le dio un hachazo, y el árbol se quejó, convirtiéndose en "un hombre viejo, viejo", que tenía los bigotes larguísimos.

--¡Bruto! ¡Te mataré!

--Hago leña para dar de comer a mi mujer y a mi hija.

--¡Ah! ¿Tienes una hija? ¿Cómo es?

--Casadera y bonita.

--Si me das su mano te vas de rositas.

--Dentro de una semana te responderé.

--Mientras te lo piensas mira en el hueco de aquel árbol. Está lleno de pepitas de oro.

---

[35] Amades (1982: I, 492 – 498. Nº 148).

Su hija accedió a casarse con el viejo bigotudo. Las nupcias, y la noche de bodas, se hicieron a oscuras, y la novia nunca le veía la cara al novio. Una noche ella encendió una vela, para verle el rostro a su marido, y derramó un poco de cera sobre su rostro, despertándolo. Era un joven muy guapo.

--Lo has estropeado todo. Una bruja, que quería casarme con su hija, me tiene así. Faltaban tres noches para que me desencantases del todo. Ahora tendrás que romper las siete suelas de estos zapatos de hierro. Luego volveré a mi ser.

Gastó las siete suelas y, transportada por los cuatro vientos, regresó al palacio del Príncipe Gentil y Galante (aquel viejo), consiguió, con artimañas, dormir tres noches más con él, y rompió el hechizo para siempre.

XVII. 3. 3. Entre mito y cuento: Eros y Psique

XVII. 3. 3. a. Introducción

Robaron a sus padres una doncella en sus bodas, estorbándolas, "una batalla de rufianes" (IV, IV, 141). Se quejaba mucho la "mezquinilla" (IV, 140), y para esforzarla en su cautividad y "ocuparla que no llorase" (IV, V, 143) "la vieja madre de los ladrones" (IV, V, 143), "aquella vejezuela loca y liviana" (VI; III, 188), le contó "una *novela* muy linda" (IV, IV, 142) "una *fábula*" de vieja (*anilis fabula*: IV, V, 143), un "*cuento*" (V, I, 149), una "*conseja*" (VI; III, 188). La oyó Lucio Apuleyo, vuelto asno, y se dolía, "que no tenía tinta y papel para escribir y notar tan hermosa novela" (*bella fabella*: VI, III, 188). La calidad de la narradora y los títulos con que el autor caracteriza su relato apuntan al *märchen*, al *fairy tale*, y como tal se dice aún en la Cabilia del Norte de África de donde era oriundo Apuleyo, o en las rondallas mallorquinas (García Gual, 1993: 17), pero la *materia* es mítica. En todo caso, en éste como

en ningún otro, se ve que el cuento de hadas es "el hijo mimado del mito" (García Gual, 1993: 17).

XVII. 3. 3. b. Argumento

Los reyes tenían tres hijas bellísimas. Tan linda era la pequeña que imaginaron que era el aspecto virginal de Venus, Venus otra vez, conque, por adorar a ésta, descuidaron el servicio y la devoción a la auténtica, la antigua. Viéndose la diosa negligida, y preferida por una mujer de carne y hueso, se enojó. Para que pagase su robo y usurpación llamó a Cupido, su hijo, y le pidió que juntase a la muchacha, su rival, con "hombre de poco y bajo estado", el más miserable del mundo (IV, V, 145).

Pudieron casar a las dos mayores, porque su hermosura era tibia, y no sobrecogía, ni encogía, los ánimos, "mas esta doncella Psique estaba *en casa del padre*, llorando su soledad, y, siendo virgen, era viuda" (IV, V, 145 – 146). El rey, entonces, "acordó de consultar el oráculo antiguo del dios Apolo, que estaba en la ciudad de Milesia, y con sus sacrificios y ofrendas, suplicó a aquel dios que diese casa y marido a la triste de su hija". La respuesta de Apolo fue mandamiento, que pusiese a su hija "adornada de todo aparato de llanto y luto, como para enterrarla, en una piedra de una alta montaña", y la dejase allí, que encontraría un novio que no era "de linaje mortal", "fiero y cruel, y venenoso como serpiente: el cual, volando con sus alas, fatiga todas las cosas sonre los cielos" (IV, V, 146).

Enteró a su mujer del destino que ordenaban para su hija, y prepararon aquel "triste y amargo casamiento", dejando a Psique en un risco, de luto, y, junto a ella, encendidas "las hachas de las bodas", "negras con hollín y ceniza" (IV, V, 146 - 147). "Los mezquinos de sus padres, fatigados de tanta pena, encerráronse en su casa, y cerradas las ventanas, se pusieron en tinieblas perpetuas" (IV, V, 148).

A Psique se la llevó "un manso viento de cierzo", posándola suavemente "en un prado muy verde y hermoso de flores y hierbas" (IV, V, 148). Allí "comenzó dulcemente a

dormir", y al despertar vio "una casa real" (V, I, 150) y entró en ella. Guiada por una "voz sin cuerpo" se bañó, cenó con vino, y se acostó tiritando, temiendo que aprovechasen su desamparo. "Estando en este miedo vino el marido no conocido, y subiendo en la cama hizo su mujer a Psique, y antes que fuese el día partióse de allí y luego aquellas voces vinieron a la cámara y comenzaron a curar de la novia, que ya era dueña" (V, I, 151). Así, a tientas, holgaron los esposos muchas noches, y la novensana se quedó preñada de "divina generación" (V, III, 157).

Psique echaba de menos a sus hermanas, y pidió a su esposo que se las trajese. Entonces, durante la visita, "criaron envidia" (V, II, 154), que ella, "última de todas, que nació después que nuestra madre estaba harta de parir" era riquísima y tenía "un dios por marido", mientras que ellas estaban muy malcasadas (V, II, 155), y, para quitarle su suerte, le aconsejaron "trabaje por ver quién es aquel con quien tiene acceso, fingiéndole que sea un dragón" (V, IV, 160).

Y verdaderamente ella pasaba y sufría "marido incierto y que huye de la luz", "y siempre me amenaza que me vendrá gran mal si porfío en querer ver su cara" (V, IV, 162). Pudieron más la curiosidad y las sospechas que sus "amonestamientos" (V, VI, 161). Instruida por sus hermanas, escondió "un candil lleno de aceite bien aparejado y encendido debajo de alguna cobertura al canto de la sala" (V, IV, 162), lo sacó cuando el marido dormía cansado después del amor, y miró, y vio a Cupido, su cuerpo, su rostro, sus armas, maravilloso en todo, pero el candil con que lo alumbraba lanzó una gota de aceite hirviendo y lo hirió en el hombro, despertándolo, "y conociendo que su secreto era descubierto, callando desapareció" (V, IV, 165). Psique se echó a un río a desesperarse, pero éste, al saber de quién era, se amansó (V, IV, 165).

Cupido enfermó de amor, y guardaba cama en su habitación infantil, en la casa de su madre. Y Venus, averiguando el origen de su dolencia, y la traición, de nuevo persiguió a Psique. Ella lo supo. "¿Y qué casas o en qué soterraños me podría esconder de los ojos inevitables de la gran diosa Venus?" (VI, II, 176) Advertida por un pregón de Mercurio Costumbre descubrió a la muchacha y se la llevó "de

los cabellos" a Venus (VI, II, 177). Venus la difamó, argumentando que aquellas bodas no eran "entre personas iguales, y además de esto fueron hechas en un monte sin testigos y no consintiendo su padre, por lo cual (…) no se pueden decir legítimamente hechas", y que ellas, por lo tanto, no podían dar otro fruto que un "bastardo" (VI, II, 178). "Y diciendo esto, arremetió con ella y rompióle las tocas, trabándole de los cabellos y dándole de cabezadas" (VI, II, 178), y todavía le puso cuatro trabajos formidables para "experimentar" su "diligencia" (VI, II, 179), pero a todo llegó Psique, muy bien ayudada.

Cupido, entonces, rogó a Júpiter que intercediese. La sentencia del *Padre* fue firme, y generosa: <<Él ha escogido una doncella, la cual privó de su virginidad: téngala y poséala y siempre use de sus amores>> (VI, III, 187). Y subió a Psique al Cielo, y la hizo de los suyos, divinal. Y Psique parió una hija, "a la cual llamamos Placer" (VI; III, 188).

XVII. 3. 3. c. Notas

Interpretación corta

La de Eros y Psique es una *historia* alegórica (García Gual, 1993: 16). En ella el Alma o, mejor, la Psique, en una noche oscura, "persigue peregrina y sufriente al Amor fugitivo, a través de un camino de perfección" (García Gual, 1993: 17), y tras superar un rito iniciático, mistérico (García Gual, 1993: 18), lo alcanza y, con él, su facultad de gozar. He aquí la lectura más recta del texto. Hay otras, tuertas, a las que voy.

El rey y la reina

"Érase en una ciudad un rey y una reina, y tenían tres hijas muy hermosas…" Mil y un cuentos empiezan así, casi. En la oración sólo hay un elemento raro: la reina. Ésta, de todas formas, no dice nada, ni hará nada por su cuenta, fuera de acompañar al rey en su duelo. Por su parte el Rey, el *padre* de

Psique, después de apartar a su hija para el Monstruo, se retira del mundo con su mujer, a llorarla, y no sale más.

Venus

Estudia la pelusa de doña Amor. A Psique,

> así como a la diosa Venus, con sus religiosas adoraciones la honraban y adoraban. Y ya la fama corría por todas las ciudades y regiones cercanas, que *ésta era la diosa Venus*, la cual nació en el profundo piélago de la mar y el rocío de sus ondas la crió. Y decían asimismo que *otra diosa Venus* (…) *había nacido otra vez*, no en la mar, pero en la tierra, conversando con todas las gentes, adornada de flor de virginidad. (…) Ya nadie quería navegar a ver la diosa Venus, que estaba en la ciudad de Paphos, ni tampoco a la isla de Gnido, ni al monte Citerón, donde le solían sacrificar; sus templos eran ya destruidos, sus sacrificios olvidados, sus ceremonias menospreciadas, sus estatuas estaban sin honra ninguna, sus aras y altares sucios y cubiertos de ceiniza fría. A esta doncella suplicaban todos, y debajo de rostro humano adoraban la majestad de tan gran diosa. (…) Esta *grande traslación* de honras celestiales a una moza mortal encendió muy reciamente de ira a *la verdadera diosa Venus*… (IV, V, 143 – 144)

Oye su querella:

> <<Veis aquí yo, que soy la primera madre de la natura de todas las cosas; yo, que soy principio y nacimiento de todos los elementos; yo, que soy Venus, criadora de todas las cosas que hay en el mundo, ¿soy tratada en tal manera que en la honra de mi majestad haya de tener parte y ser mi aparcera una moza mortal, y que mi nombre, formado y puesto en el cielo, se haya de profanar en suciedades terrenales? ¿Tengo yo de sufrir que tengan en cada parte duda si tengo yo de ser adorada o esta doncella y que haya de tener comunidad conmigo, y que una moza, que ha de

morir, tenga mi gesto *que piensen que soy yo*?…>>
(IV, V, 144)

Esta Venus envanecida y celosa parece madrastra de cuento con espejito mágico. Y la madrastra ocupa el lugar de la madre, física y figuradamente, *hace* a la madre que falta, a la madre muerta. Venus, además, se presenta como la Gran Diosa Madre, autora del mundo y de todas sus criaturas. Es, entonces, la que venía a desposeerla de su alto estado, aquella Psique, su *hija*, "*otra*" Venus, nacida "otra vez", tan parecida a ella en el "gesto" que las confundían. Sigo el hilo: la madre, ¿cuándo amarillece? En el momento en que su marido, volviéndole la espalda, mira a su hija con ojos nuevos, y con su amor viejo despabilado, el que había tenido, hasta ahora, para ella.

Lo que vengo a decir es que Venus fundamenta su pleito sobre la insolencia de Psique, que ha ido apoderándose de lo suyo, y pretende sustituirla (*sucederla*) en todo. Que Psique es, quizás, la hija de Venus. Y si Venus es la *Reina*, ¿no es ella la que exige al *Rey*, su marido, que eche a la nena de casa, que se la dé al *Malo*? Y con eso, ¿no trata de quitársela de delante de los ojos y de las manos y de los sueños? Aún me atreveré a plantear otra pregunta. ¿Y si Eros fuera *otra vez* el Rey, el *padre* de Psique?

Sus dos hermanas mayores

La envidia de sus dos hermanas mayores, casadas con tanta facilidad como torpeza por ser sólo "templadamente hermosas" (IV, V, 145), y que el autor castiga despeñándolas, para que mueran despedazadas y sean comidas "de las aves y bestias de aquel monte" (V, V, 168), podrían ser celillos del padre, que prefería a su pequeña.

Lo de Mirra

Psique sólo podrá gozarse con su marido en la oscuridad, y cuando intenta verle el rostro lo pierde. ¿Qué ha visto, que la *pierde*? La cara bonita de Cupido, su fantástico cuerpo, sus armas. Sin embargo, hay otro mito, vecino suyo, que introduce algunas notas inquietantes. Se trata de la *historia* de Mirra, que

Ovidio contó para avisar a padres y a hijas de lo que no podía haber entre ellos, y que ya hemos estudiado en la *Histeriada*. Vuelvo a él brevemente. Esmirna descuidaba el culto de Afrodita (Apolodoro, *Biblioteca*, III, XVI; 3 – 4), o bien su madre juzgaba mayor su belleza que la de la diosa (Higino, *Fábulas*, LVIII), y la Señora del Amor ordenó que la muchacha se prendiese de su padre, Cíniras, rey de los asirios. Fingiéndose una extraña, y en las tinieblas de la noche, Esmirna visitó a su padre once noches seguidas, pero a la otra Cíniras encendió una antorcha y descubrió a su hija debajo de él, sudada de amor. Toma la espada y le va detrás, para terminarla. Pero la pobrecita pide a los dioses que la borren de este mundo y del otro, infernal, y éstos la transforman, apiadados, en el árbol de la Mirra (Ovidio, *Metamorfosis*, X, 345s). Etcétera. Pues en lo de Eros y Psique ¡otra vez es Venus la mosqueada, y otra vez hay un amor que sólo puede cumplirse en las sombras! Psique intentará darse muerte cuatro veces, la primera de ellas cuando descubre al amigo. Y sus trabajos acaban con su ascensión a los cielos, con su divinidad nueva, y dando a luz una hija, *Voluptas*. Sentada al lado de Eros en esta otra Tabla Redonda, Psique ha ganado su derecho al placer, al deseo prohibido.

XVII. 4. Mancas

XVII. 4. 1. Mutilación

XVII. 4. 1. a. *La reina manca*[36]

Aquel hombre no engendraba hijos, y encima, como era tahúr, lo perdió todo. Un *senyoràs*, conociendo su doble infortunio, fue a verlo. Hubo anunciación, y luego le dio una baraja trucada.

--Con estas cartas ganarás siempre.

--¿Y qué le debo a cambio?

--Tu mujer traerá al mundo una niña. Cuando cumpla siete años me la das.

--Cuéntela suya.

Se cumplió el plazo, y el hombre llevó a su hija al bosque. Lloraban los dos. A la entrada del bosque había una ermita. La niña entró a encomendarse a una imagen de la Virgen. María se hizo carne, se quitó un escapulario que llevaba puesto, y se lo entregó a la chiquilla, diciéndole que, si alguna vez necesitaba algo, lo usara, rezando cierta oración.

En lo más espeso del bosque el *senyoràs* (pero era el demonio) recibió a la niña. Entonces ésta, viéndose sola con él, tomó el escapulario y rezó la oración mariana. Satanás se espantó, rabió, intentó arrebatarle la prenda milagrosa y, como no podía, le cortó los brazos con un cuchillo. Pero ella, sobreponiéndose, continuó rezando, y el Patillas se hizo humo.

XVII. 4. 1. b. *El pare que va donar la filla al dimoni*[37]

[36] Amades (1982: I, 331 – 336. Nº 96).
[37] Amades (1982: I, 697. Nº 208).

Este labrador, por salir de sus miserias, le ofreció su hija al diablo. El Malo acudió a la cita, pero no pudo llevarse a la niña, porque se había lavado las manos. Al otro día su padre escondió el agua, pero la niña se lavó las manos orinando sobre ellas, y el demonio tampoco pudo llevársela. Al tercer día la niña se lavó las manos con vino, y tampoco pudo el familiar acercarse a ella. El Malo, impacientándose, amenazó al labrador. Entonces el hombre ató a su hija a la cama, y el demonio, por la mañana, entró y la sacó volando por la ventana.

XVII. 4. 1. c. *La doncella sin manos*[38]

Un molinero tenía muy poco: además del molino, y a las espaldas de éste, un manzano. Un Viejo le salió y le dijo:

--Dame lo que tengas detrás del molino y te haré rico.

--Vale.

Era su hija, barriendo el patio.

--De aquí a tres años vendré a reclamar lo que me pertenece.

Tocaba ya. La hija del molinero se lavó toda y trazó a su alrededor, en el suelo, con tiza, un círculo. Llegó el Malo, y mandó al molinero que le quitase el agua, pues así, con las manos tan blancas, no podía con ella. Volvió al otro día, pero la niña, llorando su mala suerte, se había lavado las manos con las lágrimas de sus ojos. Entonces el demonio ordenó al molinero, con amenazas, que le cortase las manos a su hija. Él, asustado, fue a hacerlo, encogiéndose de hombros, quitándose culpas. Ella, obediente, se dejó: <<Querido padre, haz conmigo lo que quieras, que soy tu hija.>> Sin embargo, también a la tercera lavó con su llanto sus muñones ensangrentados, con lo cual espantó para siempre al demonio.

Una nota

[38] <<The Handless Maiden>>. En Grimm y Grimm (1989: 145- 151).

Así viene en la colección de los hermanos Grimm, bajo el título de "Das Mädchen ohne Hände" ("La doncella sin manos"). Pero Jakob y Wilhelm citaron "una variante de Zwehrn cuya introducción dice: 'Un padre desea tomar a su hija como mujer. Cuando ella se niega, le corta las manos (y los pechos) y hace que se ponga una camisa blanca. Luego la echa de su casa.'" [39]

XVII. 4. 1. d. *La princesa manca*[40]

En su agonía la reina pidió al rey que no volviera a casarse si la pretendiente no se calzaba exactamente sus zapatos. Murió, pasaron los años, y su hija creció, y era todavía más hermosa que su madre. Venían como moscas a pedir su mano, pero ella no quería darse de ninguna manera. Un día, arreglando el armario, encontró los zapatos de su madre y se los puso, y se vio tan guapa que fue a que la viera su padre. Fue para su mal. El rey le contó lo que su madre había dejado ordenado. <<Así que pido tu mano de esposa.>> Tanto le pesó a la princesa que se cortó las manos y se las envió a su padre en una bandeja de oro.

XVII. 4. 1. e. *La Penta Mano-mozza*[41]

Era el rey de Piedra Seca "viudo, y carecía de mujer" (la redundancia remacha ya cuánto lo fatiga su nueva soledad), y un diablillo "le metió en la cabeza que pillase a Penta, su hermana". Un día, viéndose a solas con ella, le dijo: "<<Ningún hombre, hermana mía, en su sano juicio dejaría salir los bienes de su casa, y más cuando no sabes cómo te irá si pone los pies en ella gente forastera. Así, habiendo masticado bien este negocio, he hecho propósito de tomarte por esposa: *porque tú estás hecha del mismo hálito mío, y yo sé tu naturaleza*. Alégrate entonces de cerrar este trato…>>" Para el Rey, tener sus principios en un

[39] Jakob y Wilhelm Grimm, *Deutsche Sagen*, 1816. Citada en Rank (1992: 322).
[40] Amades (1982: II, 904 – 907. Nº 361).
[41] Basile (2000: 478 – 499. Jornada Tercera, Entretenimiento Segundo). Mi traducción.

mismo aliento, y su conocimiento íntimo, son razones sobradas para unirse en matrimonio a su hermana, no obstáculos. Ella se escandalizó: encontraba asquerosa aquella mixtura, y bárbara: "<<¿Yo mujer vuestra? ¿Qué tenéis vos conmigo? ¿Qué íbamos a hacer? ¿De cuándo acá esta calabriada? ¿Esta olla podrida? ¿Esta mezcolanza? ¿Y dónde estamos, en la quinta puñeta? ¿Soy para vos hermana o un queso frito?>>" Y se encerró en su cámara, y se negaba a ver a su hermano. Pasaron varias semanas, y Penta quiso saber qué era lo que tanto apetecía su aficionado de ella. Eran sus manos, por encima de ninguna otra cosa. Llamó luego Penta a un esclavo suyo, algo burro, le dio un cuchillo y le ordenó: <<¡Alí mío, córtame las manos, que es un remedio secreto que yo me sé, con el cual me volveré más blanca!>> El esclavo obedeció, y Penta le envió las manos a su hermano en una bandeja de Faenza, bajo la cubierta de un mantel de seda, y con la embajada de que gozase de eso que lo fascinaba "con salud e hijos varones".

Una nota

Al lector desatento le parece tratarse del sobrado amor de un hermano por su hermana…Pero mira mejor…Antes de comenzar su historia, Cecca "la torcida" dice que va a relatar lo de *"la figlia de lo re de Preta Secca"*, "que con sudor y sangre se fabricó la casa de la felicidad". Sólo ahí, en ese prólogo, sobrevive lo que debió de ser el parentesco original…No sería, pues, la hermana, sino (otra vez) la hija del rey. El rey de Piedra Seca era (pero se oculta) el padre de Penta.

XVII. 4. 1. f. Comentarios

Ya hemos visto el caso de los hombres que sacrificaban a sus hijas, ofreciéndoselas a un Extraño. Apartaban así a su hija de su deseo. O se desdoblaban y la acogían haciendo la parte del monstruo. Como allí, intentan cubrir el amor desordenado del padre hacia su hija… La avaricia (y la necesidad) empujan al jugador de la primera *rondalla*, y al campesino de la segunda, a venderle su hija al demonio. La versión que publican los

hermanos Grimm es muy semejante, pero ellos mismos, en sus márgenes, se corrigen, y revelan que todo empieza con la lujuria incestuosa del padre, cosa que confirman los demás cuentos (aunque el de Basile lo tapa descuidadamente).

Salvo en el caso de *El pare que va donar la filla al dimoni* las muchachas consiguen hurtarse al amor cabezón de su padre, o del diablo.

Otto Rank (1992: 322) observa en la historia otras "distorsiones". Con esa mutilación concreta estos hombres castigan a sus hijas, sugiere, por masturbarse. Los enfada que sus solitarios tocamientos sirvan de "sustituto del ayuntamiento con el padre".

XVII. 4. 2. La expulsión

Todas las heroínas tienen que abandonar su casa. La casa de su padre. O huyen de ella (de él), o las expulsa él, cuando no se dejan.

En *La reina manca* es entregada al demonio en el corazón del bosque.

En el cuento de los Grimm la Manquita, cuando ya se ha librado del diablo y su padre le dice que cuidará de ella, responde: <<Aquí ya no puedo quedarme…>> Se fue a ver mundo y le pasaron cosas venturosas... Otra cosa sucede en la variante que recogieron. Ahí el padre, cuando ve que no puede tener a su hija, la echa de casa.

En *La princesa manca* el rey, muy disgustado, hizo que dejaran a su hija en medio del mar en una barca sin velas, ni remos, ni timón. Casi lo mismo ocurre en *La Penta Mano-mozza*. En *La Penta Mano-Mozza* "al rey, viendo el entuerto que se le hacía, le entró tanta tirria que se desquició y mandó que construyesen enseguida una caja *tutta 'mpeciata*", o sea, de madera, y las junturas tapadas con pez, y que metiesen dentro a su hermana, y que la tirasen al mar. Cuando, a la segunda, el rey

de Terraverde la encuentra, le parece "una caja de muerto"[42]. Este cuento rimado nos lo decía mi padre:

Esto era un rey
que tenía tres hijas,
y las metió en tres botijas,
y las untó con pez,
y las puso del revés,
¿quieres que te lo cuente otra vez?

También se ve en el *Pericles* de Shakespeare. Porque la nave que lleva cadáveres en su barriga se hunde seguro tiraron a Thaisa, la malparida, por la borda, metida en una caja calafateada con estopa y brea. A la niña, por los principios que tuvo tan mareados, Pericles le puso el nombre de Marina. Después buscaron el puerto de Tarso, donde le debían un favor, y dejó a su hija con Cleón y Dionisa, los alcaldes, para que se la criasen hasta que estuviera en edad de merecer. Pericles se deshace también así del cuerpo de su mujer, e inmediatamente, para apartarse de su hija hasta que se case (yuyu), la abandona.

¿De qué se intentan desembarazar estos reyes metiendo a sus hijas en cajas calafateadas y echándolas luego al mar? De sus oscuras, tremendas pasiones.

XVII. 4. 3. La niña y el peral

En el cuento que recogieron los hermanos Grimm la muchacha, cogiendo con la boca una pera del huerto de cierto palacio, enamoró al dueño del mismo.

En *La princesa manca*, de Joan Amades, la niña cumplió los catorce en la selva comiendo fruta de las ramas bajas de los árboles. El rey iba detrás de un ciervo y vio a la muchacha. <<¿Te vendrás conmigo a palacio, bajo techo?>> <<Claro.>>

[42] Mi traducción.

¡Qué imaginaría, aquí y allí, el príncipe! Rank (1992: 322) atribuye a una fantasía masturbatoria de la niña la escena. Ahora, digo yo, ¿no la habrá soñado más bien así su padre?

XVII. 4. 4. En casa del príncipe

Las continuaciones de *La princesa manca*, *La reina manca* y *La doncella sin manos* son muy similares. El príncipe encuentra a la virgen averiada, se enamora, y se casa con ella. Viven en palacio, con su mamá. En ausencia de su marido, la princesa nueva da a luz un niño, y la Reina Madre manda una carta embustera a su hijo, advirtiéndole que su mujer ha parido un bicho con cabeza de perro, siete rabos y catorce patas. Con lo cual quedaba probado que era bruja, y se entendía con el demonio. La Reina Madre hace más, y peor: falsifica una orden del príncipe, ordenando que maten a su esposa y a su engendro. Sin embargo, la manquita se salva, huye, vive unos años escondida. Milagrosamente, le vuelven a crecer las manos. El príncipe regresa, sabe los engaños de su madre, la condena a una muerte horrible, y parte en busca de la princesa. La encuentra al fin, junto con su hijo, y son felices.

XVII. 4. 5. El caso de *La Penta Mano-Mozza*

Voy, más despacio, con *La Penta Mano-mozza*, pues parece la versión más completa.

Unos pescadores la recogieron con las redes, abrieron la caja, y encontraron a Penta, hermosa, blanquísima. Masiello, mayoral de aquellos marineros, se la llevó a su casa, y se la encomendó a su mujer, Nuccia. Pero esta Nuccia era "*la mamma* de la sospecha y de los celos, y nada más marcharse su marido volvió a meter a Penta en la caja y a echarla de nuevo al mar".

Esta vez, que hace la segunda, la recogió un bajel en el cual viajaba el rey de Terraverde. Abrieron la caja y "encontrando el rey dentro a esta desgraciada *fegliola*" se la

estimó más que ningún tesoro y, de regreso en palacio, la puso de dama de compañía de la reina su mujer. Penta servía a su señora "en todo con los pies: cosía, enhebraba la aguja, almidonaba cuellos de camisa, y la peinaba, por todo lo cual *era tenuta cara quanto na figlia*".

"Pero al cabo de unos meses la reina, viéndose citada a comparecer en el Banquillo de la Parca a pagar lo que debía a Naturaleza" llamó a su marido y le pidió "una gracia", que se desposase, tras su muerte, con Penta. Se lo juró el rey, y no curaba, dijo, que fuese manquita, y estuviese algo delgadina. Se terminó la reina, y el rey de Terraverde se casó con Penta, y a la primera cucharada, mosca: "le hizo un hijo varón".

Hubo de marcharse el rey, para visitar el país del Alto Escollo, y pasados nueve meses parió Penta un chiquillo, y mandaron una faluca con el recado, pero una borrasca la dejó en la misma playa donde naufragó Penta la primera vez, y fue a saberlo todo la misma Nuccia de antes, y cuando se enteró de la buena estrella de Penta Mano-Mozza, procuró su ruina con dos cartas falsas. En una, dirigida al rey de Terraverde, le anunciaba que su esposa había traído al mundo un perro. En la otra, con la letra y el sello fingidos del rey, ordenaba a sus ministros la muerte de Penta y de su monstruosa criatura. Cuando los viejos sabios del consejo leyeron la carta, pensaron que su señor se había tarado, si es que no lo habían fadado, y decidieron fingir que Penta y su hijo habían desaparecido.

Penta y el chiquillo huyeron, y llegaron al Lago Turbio. Aquello lo señoreaba un mago, que acogió a Penta muy bien: "*Hija mía*", le dijo, yo te ampararé, "*que has hallado en mí a tu madre y a tu padre*". Le dio un bello apartamento, e hizo que cuidaran de ella "*como de una hija*". No sólo la escondió, el mago. Echó bando además, diciendo que quien viniese a contar su "desgracia" recibiría "una corona y un cetro de oro que valían más que un reino".

Mientras tanto, el rey de Terraverde conoció su torcida suerte, y supo que era aquella Nuccia la mala y la embustera, y la quemó en la hoguera. Después, en alta mar, su nave topó la del rey de Piedra Seca, el hermano de Penta, y ambos resolvieron acudir al Lago Turbio, por lo del bando, se presentaron ante el mago, y relataron sus malas venturas…

El mago hizo entrar teatralmente a Nofriello, el "*hijillo*", y le dijo que besase los pies de "*papá [tata], tu señor*" y la mano de su "*tío [zio]*". Todo lo espió Penta desde detrás de la cortina, y salió luego contentísima, y "corría ahora hacia el hermano, ahora hacia el marido, pues *hacia uno le tiraba el afecto y hacia el otro la carne*, y abrazaba primero a éste y luego a aquél con tanto júbilo que no podría imaginarse más".

El mago entregó al rey de Terraverde su reino, pues "*non avenno né figlie né fittiglie*" y eran para él "*tan caros como las pupilas de mis ojos*".

Así, el mago facilitaba la reunión dichosa de Penta (que había padecido "largos trabajos") con su marido y con su hermano, y pelillos a la mar…

Notas

Cecca dice que el rey de Terraverde encontró a aquella "desgraciada hijuela" metida en su caja, y luego que la amaba y tenía "como a una hija". Y después de quedarse viudo (de nuevo, como en otras, por mandamiento de su esposa moribunda) se casa con ella.

"Hija mía", la llama el mago del Lago Turbio, y la ahíja, y dice que hará "de papá y de mamá" de la muchacha. También el rey de los britanos, en *Cymbelino*, cuando recupera a sus dos hijos y a su hija Imógena, querrá ser padre y madre suyo. Y Próspero, en *La Tempestad*, cría a Miranda en su isla maravillosa haciendo al padre y a la madre.

Nuccia, "*la mamma* de la sospecha y los celos", que odia a la manquita, representa acaso, en las fantasías de la hija, o en las de su padre, a la *madre*, que impide la consumación de su amor.

XVII. 5. Pellejudas

XVII. 5. 1. *La Pellejos*[43]

En la clasificación de Aarne-Thompson de los relatos folclóricos, éstos son del *tipo 510 B*. Para mostrar el armazón sobre el que se sostienen los de su clase, su esqueleto morondo, traigo primero el cuento que los hermanos Grimm recogieron de *Allerleriauh*, que traduzco como *La Pellejos*, por ser, quizás, el más perfecto y acabado, y porque las correcciones que ha ido sufriendo lo hacen particularmente interesante. Va.

A la Reina la gracia la tocaba en todas sus partes y se hacía el nido en su larga cabellera rubia. Pero un mal aire vino a desarreglarla. Cuando ella supo que se acababa exigió a su marido que, después de su muerte, no se casase con ninguna que no tuviese sus mismos rizos dorados. O volvería ella del otro lado, a arañarlo.

--Vale.

Buscó el Rey Viudo por los cuatro vientos mujer que calcase a la que había perdido, y no la encontraba. Y su palabra lo ataba a la pena y al duelo. Y no lo heredaría ningún hijo varón. Y el país no prosperaba. Pero, como dicen, "me fui de mi casa y me descaré, volví a mi casa y me remedié". El Rey tenía una hija quinceañera, en sazón, y una mañana fue a verla a su tocador, y quiso cardarle el pelo.

--¡Ay, papá, me haces daño!

--A tu madre la peinaba yo, pero estoy torpe, supongo, hace tanto tiempo…

--¿Qué te pasa, papaíto? Estás raro.

Es que era, la niña, igualita que su madre, otra que tal bailaba, tenía su misma melena. Ella sí valía. Sólo ella serviría para nueva señora suya.

Aquí hace las veces del Hado fatal la voluntad de la Reina mientras agoniza. Aquel "vale" rebajará algo la culpa del Rey

[43] En Grimm y Grimm (1989: 327 – 331. Nº 65): <<Allerleriauh (The Coat of all Colours)>>. En Ashliman, 1998, he leído las variantes del textos de <<Allerleriauh / All Kinds of Fur>>, traducidas al inglés.

cuando elija a su hija, será su "nobleza obliga". Pero el antojo/testamento de la moribunda ("madre cultural") es mandamiento que atañe también (sobre todo) a su hija (Gilbert, 1989: 275 – 276).

Ahora bien, ¿quién sueña con que mamá desaparezca de una vez, se quite de en medio? ¿Papá, para quedarse a solas con la nena? ¿La nena, para que nadie estorbe lo suyo con papá? [44]

Cuando la infanta entendió que su padre estaba emperrado en casarse con ella, fingió que se lo concedía, pero le puso cuatro trabajos que le parecieron imposibles. Pide una sortija, una rueca y una devanadera, todas de oro, y un vestido del mismo metal, que luciera como el sol, y otro de plata, que luciera como la luna, y un tercero que luciera como las estrellas. Y otra cosa, quiere que le hagan un abrigo con los cueros de todas las especies de animales de su reino.

Pero todo lo pudo el Rey, prodigioso, formidable.

Así gana la Princesa, con astucia, engañando a su Padre, su hacienda mueble, su dote, las "prendas domésticas que al final revelarán su identidad y permitirán su reingreso en la sociedad" (Gilbert, 1989: 275 [Mi traducción]). Por otro lado, como exige el mito el Galán (pero aquí es el Padre) ha de llevar a cabo varios trabajos fantásticos para ganar a la Niña.

Entonces, la víspera de la boda, viéndose en capilla, la muchacha tomó de su arca la sortija, la rueca y la devanadera, todas de oro, y guardó dentro de una cáscara de nuez sus tres vestidos

[44] "…la muerte de la madre cuando la hija alcanza la edad casadera no sólo es una expresión del deseo del padre de cambiar a su esposa por su hija, sino que, tal y como señala Riklin (1908), corresponde también con el deseo celoso de la hija, que desea ocupar el lugar que la madre tiene con el padre (identificación)." Rank (1992: 309). Se apoya en la autoridad de F. Rilkin (*Wunscherfüllung und Symbolik im Märchen*, en "Schriften zur Angewandten Seelenkunde", vol. 2, Leipzig, Deuticke,1908). Algo más abajo (311), a propósito de *El cuento de invierno* de Shakespeare dice: "…el parecido de la madre con su hija, que es típico de todo el complejo padre-hija (…) revela que el segundo matrimonio constituye de hecho la sustitución de la esposa, que se está haciendo mayor, por su hija, que florece." Mi traducción.

celestiales. Se tiznó después el rostro y las manos de hollín, se puso el abrigo de pellejos y, disimulada bajo su apariencia bestial, monstruosa, huyó a una selva, y se quedó dormida en el hueco de un árbol.

Negra y metida en aquel abrigo la Niña se animaliza, descarta su feminidad, emborrona todas las partes suyas que tentaron a su Padre y que los demás hombres pueden apetecer.

La encontró el Rey dueño de ese bosque. Mandó que la llevasen, subida a un carro, atada, hasta palacio, y que la empleasen como pícara de cocina.

En Palacio, arriba y abajo, la llamaban, por su pinta, "la Pellejos". Hacía de galopilla en la cocina, y se ocupaba del huerto. Es, entre los domésticos, la menor, la última. Y tenía aún otra faena, la última de la jornada. A la noche subía a la cámara de su señor, el señorito, y lo descalzaba. Al Rey le divertía tirarle luego las botas a la cabeza a la moza.

Son fantasías masoquistas, de flagelación. Sigmund Freud publicó en 1919 *Pegan a un niño*[45]. En 1922 su hija Anna, para su presentación en el templo (quiero decir, para su ingreso en la Sociedad Psicoanalítica de Viena), leyó un trabajo titulado *Fantasías y ensoñaciones de flagelación*. Ambos ensayos escondían (pero se supo) que era la propia Anna la niña fantástica. Sigo la versión del Padre.

En las fantasías preescolares de Anna, las más antiguas, "pegan a un niño". Ella no sabe "quién era el niño", ni si es chico o chica (y, dice, le es igual). Por lo común le atizan "sobre el trasero desnudo".[46] (I) En ese "primer relato (…) el niño maltratado no es nunca el propio sujeto". Suele ser "un hermano o hermana". En cuanto al verdugo, es "un adulto" inconcreto en el cual "nos es luego posible reconocer inequívocamente al *padre* (de la niña)." (III) "La niña aparece, en este período,

[45] *Pegan a un niño. Aportación al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales*. En alemán la construcción es pasiva, 'Ein Kind wird Geschlagen', que en un torpe castellano daría 'Un niño es golpeado'.

[46] Freud (1919: 1465 – 1480). Doy entre paréntesis el apartado correspondiente.

tiernamente fijada al padre, que ha hecho, probablemente, todo lo necesario para provocar tal fijación, sembrando con ello la semilla de una actitud hostil a la madre (…) En la familia hay otros niños, poco mayores o menores, a los cuales el sujeto no quiere (…) sobre todo, porque ha de compartir con ellos el amor de los padres…(…) La idea de que el padre pega a aquel odiado niño será, pues, muy agradable (…) Tal idea significaría: <<El padre no quiere a este otro niño; *sólo me quiere a mí*.>>" (IV)

En su segunda fase, la fantasía dice: "*Yo soy golpeado por mi padre*. Tiene, pues, un indudable carácter masoquista." Freud se apresura (por lo que le toca) a "decir que no ha tenido nunca existencia real. No es jamás recordada ni ha tenido nunca acceso a la conciencia. Es una construcción del análisis…" (III) ¿Cómo se ha producido el tránsito? El deseo incestuoso de la niña no pudo escapar "a la fatalidad de la represión", pero persiste en su inconsciente, cosa que hace que surja "una conciencia de culpabilidad" que se refleja en el acto masoquista al que "sucumbe entonces el amor del padre". Y con eso la niña se desgracia, abandona su genitalidad, sufre "una regresión a la organización pregenital sádico-anal de la vida sexual". Cuando su padre le da unos azotes en el culo, no sólo está castigando "la relación genital prohibida"; a la vez provoca "su sustitución regresiva…" (IV)

En la tercera fase el ejecutor ya no es papá, sino, "típicamente (…) un subrogado paterno", que lo representa. Y de nuevo desaparece la niña, o permanece, como mucho "como simple espectadora". Aquí "la situación primitiva de la fantasía, sencilla y monótona, puede experimentar múltiples variaciones. (…) es ahora el sustentáculo de una intensa excitación, inequívocamente sexual, y provoca, como tal, la satisfacción onanista." (IV)

¿Qué ha pasado, en fin? Lo de Edipo, claro. "La fantasía de flagelación y otras fijaciones perversas análogas serían también residuos del complejo de Edipo, cicatrices dejadas en el curso del proceso…" (V)

Como no sean, digo, manifestaciones de un Príncipe sádico que a menudo vive con su madre, muy enmadrado.

Hubo en palacio fiesta de cuento, y la Pellejos pidió ir a mirar un rato. Le dieron media hora. Se quitó el abrigo, se lavó, sacó de la cáscara de nuez el vestido de oro, que lucía como el sol, y se lo puso, y bailó con el Rey una canción, y enseguida, haciendo una zalema, desapareció. Entró corriendo en la cocina, muy deprisa se quitó el vestido y lo guardó, cambió pañuelo por cofia, volvió a ponerse su máscara negra, sacó el puchero del fuego, coló el caldo, lo sirvió en la sopera, colocó su anillo de oro en el fondo. Durante la cena el Rey metió la cuchara en su plato, y rescató del fondo el anillo de oro.

--¡Llamad a la marmitona!

Le trajeron a la Pellejos, pero con el abrigo encima, y la cofia, no la conoció.

--¿Y esta sortija?

--*No sé.*

Hubo dos bailes más. El segundo fue un calco del primero, aunque esta vez llevaba el vestido de plata, que lucía como la luna, y dejó, en la sopera, su rueca de oro. Para el tercero escogió el vestido que lucía como las estrellas, y con la música se le fue el santo al cielo, y junto con el santo la prudencia y la puntualidad, y al caer en la hora dejó al Príncipe solo en la pista, perdido en el vértigo de un molinete. Voló a la cocina, se echó el abrigo encima del vestido de espejuelos, se deshizo el enjaezado, se puso la cofia, sacó el puchero del fuego, coló el caldo, lo sirvió en la sopera y allí naufragó el huso. El Rey barrió el culo de la sopera, sacó el huso. Le trajeron a la Pellejos, pero con el abrigo encima, y la cofia, no cayó.

--¿Y este huso?

--No sé.

Con las urgencias la Pellejos no había tenido tiempo de cubrirse toda de hollín. El Rey le vio el dedo anular, blanquísimo. Le arrancó el abrigo, y vio que debajo llevaba el vestido estrellado. Le ordenó que se quitase la cofia, y su melena de oro se derramó sobre sus espaldas. Mandó que se lavase las manos y la cara. "Y ya no pudo ocultarse". Y era la cosa más bonita. Se casaron, y vivieron felices hasta que se murieron.

Notas

En algunas traducciones gazmoñas al inglés (la de 1853: *Grimm's Household Stories*, George Routledge & Sons LTD; la de Andrew Lang en *The Green Fairy Book*, Londres, Longmans, Green and Co., *circa* 1892) el Rey nunca desenviuda, y para arreglar su sucesión intenta casar a su hija con uno de sus privados, el más viejo. Ella no se deja.

A partir de la edición de 1819 los hermanos Grimm callaron que el Príncipe, gamberro, encontraba placer en arrojarle las botas a la Pelleja.

En la colección manuscrita de los Grimm puede leerse esta variante:

> …Cuando entró en su habitación, el rey dijo: "Eres una niña muy bonita. Ven y siéntate en mi silla, de modo que pueda yo colocar la cabeza en tu regazo. Así tú me quitas los piojos." La Pelleja se ruborizó, y no le salía la voz. "No soy más que una pobre niña huérfana de padre y de madre", le contestó. Pero él insistió, hasta que por fin ella se sentó y lo despiojó, y desde aquella vez tenía que hacerle la sopa y despiojarlo a diario…(Hermanos Grimm, *Märchen aus dem Nachlaß,* pp. 50-51).

Hay aquí dos o tres ordinarieces. Cardar a alguien, peinarle, despiojarlo, vale por celebrar con él una misa de amor. En cuanto a lo otro, Shakespeare jugó a menudo con esto de "recostar (la cabeza) sobe el regazo de la chica" ("to lay/lie [my head] upon/in your lap"). Ésta es la ocasión más famosa:

> Hamlet: *Señora, ¿me recuesto sobre vuestro regazo?*
>
> (Se recuesta a los pies de Ofelia)
>
> Ofelia: *No, mi señor.*
>
> Hamlet: *Digo, si puedo apoyar la cabeza en vuestro regazo.*
>
> Ofelia: *Eso sí, mi señor.*
>
> Hamlet: *¿Pensáis que hablaba de asuntos mundanos?*

Ofelia: *Yo no pienso nada, mi señor.*
Hamlet: *Es hermoso pensarse entre las piernas de una doncella.*
Ofelia: *¿Pensarse cómo, mi señor?*
Hamlet: *Dentro de vuestra nada.*
Ofelia: *Estáis contento, mi señor.*
Hamlet: *¿Quién, yo?*
Ofelia: *Sí, mi señor.*

(*Hamlet*, Acto III, Escena II, 110 – 122)

Propone el faldero galán recogerse en el regazo de la chica, cobijarse dentro de su tibio gremio. El regazo de ella o, si se mira bien, el todo por la parte, su deliciosa vaina. Él quiere meter cabeza, que vale por glande, el cual, bien mirado, la parte por el todo, trae detrás de sí el resto del miembro viril. La "nada", o la letra "O" (la inicial de Ofelia) vale también por el sexo de la mujer. Y aquel hacerle y servirle la sopa al Rey significará o no favorecerlo en lo más tierno.

Así estaba escrita (transcrita) *Allerleriauh*, tal y como apareció en *Kinder-und Hausmärchen* (*Cuentos para niños y para el hogar*) en su primera edición (Berlín, 1812/1815, vol. 1, nº 65), la original (pero ninguna lo es) y, acaso, la más verdadera:

Como en los otros lugares a la infanta, copia de su madre, la ronda su padre, el Rey enlutado nuevo. La muchacha procura esquivar su baba imponiéndole empresas sobrehumanas. Y el Rey, mágico, a todo llega. Entonces, mudada en extraño animal, pero, curiosamente, guardando con mucho celo las señas que la ligan a su apellido, se mete en los montes, y se queda dormida en el hueco de un árbol.

En este punto todo cambia, y se vuelve inquietante. No hay Príncipe que valga. Aquí es "su prometido" (o sea, su padre) quien, siguiendo su olor, encuentra a la Pellejos, sin unimismarla con su hija. El resto sucede igual que en los demás cuentos. Pero no, no. Ella sirve ahora a su padre oculta, secreta, le hace sopitas, lo "despioja", lo "descalza", tolera que le tire las botas a la cabeza, y se da a conocer por él despacito, dando morosa sus señas, ritualmente, en tres bailes, con tres vestidos fabulosos, con tres joyas

significativas (el anillo, que la atará a su marido, la rueca y el huso, símbolos del hogar), quitándose a la tercera el disfraz y la ceniza, descubriendo sus carnes blancas y su cabellera rucia.

"Y ya no pudo ocultarse". El Rey (su padre) la reconoce. <<Eres mi novia>>, le dice, <<y ya nunca nos separaremos.>> Y fueron felices hasta que se murieron.

Huyendo, pues, de su padre, el Ogro, la Niña vuelve a caer en su cueva, y *haciendo a otra*, que es y no es su hija, lo seduce.

Incluso en la versión "editada", censurada, tolerable, lo único que distingue a los dos reyes es "una simple coma": encuentra a la Pellejos dormida en el hueco de un árbol "el rey dueño de este bosque" (dicho así, parece otro distinto, ya no es su padre), y no "el rey, dueño de este bosque" (así dicho, es todavía su padre) [Gilbert, 1989: 275. Mi traducción].

XVII. 5. 2. *Piel de asno*[47]

"Érase una vez un rey, / el más grande que había en la Tierra, / amable en la paz, terrible en la guerra, / sólo, en fin, comparable a sí mismo." Rey todopoderoso, bueno o feroz, según le tocase, y único, sin parangón. Florecían en sus Estados las virtudes y las Bellas Artes. Tenía una cuadra, y el bruto principal y más mimado de ella era un burro limpísimo que cuando hacía de vientre expulsaba dineros franceses.

Se apagó su suerte: se le moría la reina, y ni los médicos que seguían a Hipócrates ni los charlatanes podían curarla. Ella le exigió entonces una cosa, que no se volviese a casar si no era con una mujer "más hermosa, / mejor hecha y más sabia" que ella. Creyó que, con aquella demanda, no encontraría esposa jamás. Juró "el Príncipe" (ya parece, con ese título, *galán*, y

[47] De Charles Perrault. Sigo el texto original en francés, pero con la traducción de Joëlle Eyheramonno y Emilio Pascual siempre a mano.

mozo), y su mujer cerró para siempre los ojos, muy tranquila. Él la lloró, dijeron, exageradamente, "a destajo, / como hombre apresurado que el trabajo / quiere acabar al punto". Tenían razón. A los pocos meses quiso cambiar de estado, pero no halló en ninguna parte una señorita como la suya difunta. Hasta que miró en sus apartamentos y vio a su hija, la Infanta. Sería ella su nueva reina.

Cuando lo oyó la Princesa lo lamentó mucho, y fue a ver a su hada madrina. "Vuestro Padre, es verdad, querría casarse con vos; / escuchar su loca demanda / sería una falta muy grande, / mas sin contradecirle le podréis rechazar."

Siguiendo lo que le aconsejaba su madre mágica la Princesa pidió a su padre, primero, un vestido que tuviera el color del tiempo, y en un día sus sastres se lo hicieron, azul como el cielo. *"Traspasada por la alegría y el dolor la Infanta / no sabía qué decir ni cómo / quitarse de su palabra dada."* Le pidió entonces un vestido que tuviese el color de la luna, y en cuatro días salió del taller de su bordador. "La Princesa, admirando aquel hábito maravilloso, / *estaba casi decidida a consentir*, / mas inspirada por su Madrina", ahora le pidió otro vestido que tuviera el color del sol, y un lapidario se lo hizo, guarnecido de diamantes y de oro, en una semana. *"La Infanta, a quien estos dones acabaron de confundir, / no sabía qué responder a su Padre, a su Rey."* Otra vez le chivó algo su amiga al oído.

--Otra cosa, papá, la última. La piel del burro, aquel Midas de tus cuadras.

Sin aquel asno que llenaba sus arcas de monedas el Rey se quedaría en muy poco. Sin embargo, aquel "amor violento" que tenía por su hija era más fuerte que todo el oro y toda la plata del mundo. Hizo que mataran y despellejaran al burro y le entregó a su hija la piel.

Avisada por su hada madrina, la Princesa metió en un cofre sus tres vestidos y una varita mágica. El cofre la acompañaría en secreto, por debajo de la tierra; ella sólo tenía que tocar el suelo con su palo de virtudes y aparecería. "Y, *para volveros irreconocible*, / el pellejo del asno es una *máscara* admirable…"

Así lo hizo la Infanta: se afeó el rostro con porquería, se puso el pellejo del burro, y salió a buscar trabajo. Lo encontró en la alquería del rey, de merdellona, de fregona, de porqueriza. Los otros criados se reían de ella, la tenían en menos. La llamaban Piel de Asno. Sólo descansaba algo los domingos. El día del Señor terminaba antes su faena, se metía en su cuartucho, se lavaba, se peinaba, abría el baúl, y se ponía uno de sus vestidos.

El Príncipe dueño de la alquería tenía allí unos corrales con toda casta de pájaros, y los domingos se distraía visitándolos. Uno de ésos se llegó hasta el cuartucho de Piel de Asno y, espiándola por la cerradura, la vio espléndida, con su vestido de sol. Ahí mismo enfermó de amor. Se apartó, melancólico, de bailes, cacerías y teatros. Y pidió a su madre que, para sanar, le hiciese una torta aquella Piel de Asno que tenía empleada en la alquería. Piel de Asno, al hacer la torta, dejó en la masa un anillo. Cuando el Príncipe lo encontró, dijo que se casaría con la doncella a la cual le viniese bien. Vinieron a probárselo todas las casaderas hijas de algo, y luego las hijas de dinero, y luego las hijas de casi nada, y a ninguna le encajaba.

--Falta Piel de Asno –dijo el Príncipe.

Piel de Asno se presentó toda compuesta, con su vestido más rico, y se puso el anillo, que le venía, naturalmente, muy bien.

Llegó el día de la boda.
"Mas ningún Príncipe, ni Potentado,
apareció con tanta magnificencia
como *el padre de la Novia*,
aquel que otrora fuera su enamorado,
había con el tiempo purificado los fuegos
donde su alma había ardido.
Ya había desterrado todo deseo criminal,
y de aquella odiosa llama,
en las brasas que quedaban en su alma
sólo se había avivado su amor parental.
Dijo nada más verla: "Alabado sea el Cielo

que ve bien que vuelva a verte,
mi querida niña, le dijo, y llorando de alegría
corrió a abrazarla tiernamente."

Notas

Peau d'Ane viene de Oriente, y en Francia se sabía al menos desde 1547. "En la época de Perrault había dejado de ser *un cuento más* para convertirse en *el cuento por excelencia*, y se decía <<*cuento de Piel de Asno*>> como ahora podemos decir <<cuento de hadas>>." (Pascual, 1997: 261) Que dé nombre y título a todos los cuentos del mundo querrá decir algo.

En el Prólogo a sus *Cuentos en verso* Perrault (1997: 19) se defiende de quienes le reprochan haberse "entretenido en cosas frívolas" acogiéndose a la autoridad de los antiguos, y poniendo por ejemplo las *Fábulas Milesias* y la *Fábula de Psiquis* de Luciano y Apuleyo, la cual "es una pura ficción y un cuento de Viejas como el de *Piel de Asno*". Él nunca ha querido "herir el pudor o el decoro". Sus cuentos "son semillas que se lanzan, que al principio no producen más que movimientos de alegría o de tristeza, pero que germinan hasta dar buenas inclinaciones" (22).

La *historia de Piel de Asno* pertenece a los "cuentos de ogro y de hada" con que se mecen algunos. Perrault remata la suya con moraleja: todo trabajo es poco si va encaminado a la virtud. Y termina defendiendo, si no su verosimilitud, sí su eficacia: "El Cuento de Piel de Asno es difícil de creer, / pero mientras en el mundo haya niños, / madres, y abuelas, / lo guardará la memoria."

Perrault olvida, o nunca ha sabido, lo de los tres bailes. Perrault recuerda mejor que otros, o ha inventado, la confusión de la Princesa cuando recibe los vestidos: está tentada, al verlos tan bonitos, de casarse con su padre. Y trae la reunión del padre con su hija. Él llega a tiempo para bendecir su boda, y para ser

perdonado. Y el novio está encantado, nos dice el autor, con aquel suegro tan rico y poderoso.

Cuando la Infanta saca a su Padre la piel del asno que lo enriquecía lo deja incapaz, impotente. Ha hecho como otras chicas de entremés, o de comedia, que, para huir de su padre, le quitan encima "la bolsa" donde guardaban su dinero. O como Medea, que ayudó a Teseo a robarle a su padre el vellocino de oro.

"Hacia 1781 apareció por primera vez una versión apócrifa de *Piel de Asno*, de autor desconocido", en prosa. En ella "se han suavizado varios detalles: El rey no quiere casarse por propia voluntad, sino a petición del pueblo…" (Pascual, 1997: 262)

XVII. 5. 3. *La pell de ruc*

En *La pell de ruc*[48], que Joan Amades recogió, la princesa está triste y pide a su padre, para alegrarse, los tres vestidos de fábula. Después logrará que unos gitanos le den la piel de un burro que estaban despellejando para comérselo. Cubren, o han olvidado, la razón de la melancolía (del horror) de la princesa, que la apretaba su padre para casarse con ella.

XVII. 5. 4. *Catskin*[49]

En *Catskin* han suprimido el tema del incesto. El cabeza de familia buscaba un hijo que heredase y adelantase su apellido. No quiere niñas. Siente una aprensión significativa. Al parirle su mujer una sólo tolera verla cuando cumple los quince años, y entonces la intenta casar a toda prisa, "con el primero que pase". Y pasa un viejo (el doble, claro, del padre). Pide tres vestidos ricos, y uno de piel de gato, y huye. Entra a servir a una buena casa, donde la maltrata la maestra de cocina (y no, como en otras, el Señorito). Habrá tres bailes, Piel de Gato se casará

[48] Amades (1982: 445 – 447. Nº 133).
[49] *English Fairy tales* (1994: 121 – 125).

con su amo, y tendrá un hijo. Así aumentadanbuscará a su padre, lo perdonará (su viudez nueva y su orfandad antigua son su penitencia), le ofrecerá el chico que buscaba, y lo recibirá en su casa.

XVII. 5. 5. *La Xarandoneta*[50]

Su esposa, a punto de morir, le dejó encargado que no se volviese a casar si no era con una mujer a la cual le viniesen bien sus zapatos, su basquiña y su anillo. <<Te lo juro.>> Faltó ella, pasaron algunos años, y una tarde su hija, la Xarandoneta, revolviendo armarios y cajones, encontró los zapatos, la basquiña y el anillo de su madre, y se los probó, y se vio tan guapa que quiso que su padre la mirara. Su padre, viudo ya antiguo, tembló al ver a la Xarandoneta, y le explicó el caso. Ahora tendría que tomarla por esposa. La Xarandoneta, espantada, le pidió ahí mismo, para su dote, tres vestidos, uno hecho con la luz del sol, otro con la luz de la luna, otro con la luz de las estrellas. El hombre sólo pudo conseguírselos ofrediéndole a Satanás su alma en trueque. El día de la boda, en el bosque, camino de la iglesia, se abrió la tierra y el demonio se llevó al novio a los infiernos. El resto sigue como en los otros.

XVII. 5. 6. *La osa*[51]

"Ahora, dice que era una vez el rey de Roca Áspera, que tenía por mujer a la *mamma* misma de la belleza, la cual, en la mejor carrera de los años, se cayó del caballo de la salud y se rompió la vida." Pero antes de irse hizo que su marido le prometiese que no se volvería a casar jamás, a no ser que hallase a otra tan hermosa como ella. Que, si lo hacía, le echaría una maldición, y su "odio lo perseguiría hasta el otro mundo".

El rey viudo se tiraba de las barbas. "¿Y si Naturaleza hizo a Nardella, que esté en la gloria, y rompió después la estampa? ¡Ay, y en qué *laberinto* me ha puesto!" "Hizo poner en fila a todas las

[50] Amades (1982: 465 – 469. Nº 139).
[51] Basile (2002: 356 – 371. II, VI). Mi traducción.

mujeres del país, y como hace el Gran Turco cuando entra en su Serrallo a escoger la mejor piedra molar de Génova para afilar su alfanje", las remiró, y no vio a ninguna que alcanzase a su Nardella.

Hasta que reparó en su hija. "¿A qué voy a buscar a María a Rávena, si mi hija Preciosa está hecha con la misma estampa de su mamá? ¡Tengo esta cara bonita en casa y me voy a buscarla al culo del mundo!"

Preciosa se espantó, pero su padre la amenazó. O ataban aquella tarde el nudo matrimonial, o "el pedazo más grande que quedaría de ella sería la oreja".

La salvó una anciana, la que le vendía argentada para la blancura del rostro, dándole un bastoncillo de virtudes. "Ahora escucha, cuando esta noche tu padrecito, que es un burro, quiera servirte de semental, te metes la varita en la boca y te transformarás en osa." Aprovecha ahí su susto para huir al bosque.

Preciosa siguió puntualmente las instrucciones de la vieja. Y llegó al bosque, mientras cazaba, el príncipe de Agua Corriente, y viendo a aquella osa tan mansa se la llevó a su palacio y la dejó en el jardín. Allí una mañana la descubrió en su ser, peinándose, y le pareció "la cosa más bonita del mundo", y con el amén de su madre la tomó por esposa, unión que se celebró con "grandes fiestas y luminarias".

XVII. 5. 7. Atenea, hija de Palas[52]

A este Palas volador, gigante y cabrón, le apeteció tastar a su hija Atenea. ¡Menuda era ella! La niña no se dejó. Mató al viejo sátiro, lo desolló y se puso su cuero peludo de delantal (la égida, tan repetida), y luego se calzó las alas en los tobillos. Eso sí, conservó el apellido de su padre, poniéndoselo delante del nombre. Y quedó tarada para siempre, virgen cabezona…

El mito, *histérico*, se recuerda mejor y peor. Apolodoro (*Biblioteca*, I, 6, 2) cuenta que Atenea arrancó la piel de Palante,

[52] Robert Graves, *Los Mitos Griegos*, 9. a (Tzetzes, *Sobre Licofrón*, 355). Pierre Grimal, *Palante*, 4 (Clemente de Alejandría, *Protreptikos* ["Exhortación"], II, 28 y Cicerón, *Sobre la naturaleza de los dioses*, III, 23, 59). J. E. M. Noël, *Palas*, 3 y 4.

uno de los gigantes rebeldes, y "se cubrió su propio cuerpo con ella durante la batalla…", pero calla, o ignora, que fuese su padre. Juan Pérez de Moya[53], en cambio, sí leyó, y repitió, la verdadera historia.

¿No parece esta otra Atenea, menos contada, una tía brava de la Pellejos?

XVII. 6. Encerradas en cajas

XVII. 6. 1. *Típicamente*

Ésta sería, creo, la esencia de los cuentos de *La casita de oro*, *La cajita de oro*, *La jaula de oro*, y *El muñeco de madera*, si los redujésemos:

Érase una vez un Rey que tenía una hija, y quiso casarse con ella. La Princesa, dirigida por su aya, pidió a su padre que le construyese una caja notable. Luego se metió dentro, y rogó a sus ayudantes que la dejasen en algún lugar venturoso. Allí encontró la caja el Príncipe, hizo que la llevasen a palacio y la depositasen en su cuarto. Tres noches seguidas, mientras el Príncipe dormía, la Princesa salía de la caja y dejaba algún indicio de su presencia: arreglaba, por ejemplo, la alcoba, esparcía flores sobre el lecho. Intrigado, y guiado por las señales, por fin el Príncipe descubrió a la Princesa. Para disfrutar de su compañía con la mayor libertad se lo calló a su Madre. Mandó que todos los días entrasen dos desayunos, dos almuerzos, dos comidas, dos meriendas, dos cenas. Pasó el tiempo. Movieron guerra, y el Príncipe tuvo que ir a luchar en ella, pero dejó dicho que siguiesen entrando en su dormitorio cinco comidas diarias, y sacando la basura, el orinal. Mas una mañana su Madre, fisgona, miró por la cerradura y vio a la Princesa salir de su cubículo y desayunar. Rabió, ordenó que se

[53] *Philosofía secreta*, libro tercero, <<Trata de las deesas hembras, con los sentidos históricos y alegóricos de sus fábulas>>, cap. VIII.

llevasen aquella caja y que la echasen al río, o la abandonasen en medio del desierto, en algún zarzal. La Princesa tuvo la suerte de ser hallada por gente humilde, que la acogió. Entre tanto, el Príncipe regresó a sus dominios, vio que faltaba la Princesa, supo la causa, condenó a su Madre, y con sus correos hizo saber a todos sus súbditos que buscaba mujer. La Princesa se puso, harapienta, en la cola de las novias, y no la dejaban entrar, pero logró que entregaran al Príncipe un ramo de rosas. Entre las flores el Príncipe vio una sortija que le había regalado. Así se reunieron, se casaron, y fueron felices.

Notas

¿A qué la cajita de oro, la casita de oro, la jaula de oro, el robot de madera, el arca? Son el escondite de la Princesa, que esquiva así al Rey, su Padre. Algunas veces guarda también su dote: los vestidos maravillosos que pidió a su padre, y que vienen de otra historia (pero es la misma). Luego, cuando ya el Príncipe la ha metido en su cuarto, ella lo tienta de varias maneras, barriendo muy bien la habitación, dejando alguna prenda, o permitiendo que la espíe desnudándose…

Hay más. Encerrada en aquella caja, que parece ataúd y cuna, la niña muere ritualmente, y renace después.

Lectura traviesa. ¿Y si es el Rey, su padre, el que ha metido la caja en su cámara? ¿O su hija la que ha hecho que la metieran en la cámara real? Su hija, la Princesa, lo seduce (lo vuelve a seducir) poco a poco, como si fuese otra. Aquella Madre celosa (la Reina Madre) sería en realidad la esposa del Rey, la madre de la Princesa. Y el Rey la quita de en medio. Y ya pueden gozarse sin estorbos el Rey y su hija, la Princesa.

XVII. 6. 2. *La caseta d'or*

En *La caseta d'or*[54] se disfraza burdamente el hecho de que el rey intentase casarse con su hija, diciendo que quería

[54] Amades (1982: 350 – 352. Nº 102).

dársela a "otro rey más viejo que el ir a pie", que se le muriese enseguida, pues así ganaría él una segunda corona.

XVII. 6. 3. *La capseta d'or*

La capseta d'or[55] y *La caseta d'or* cuentan el mismo cuento mal recordado. Este segundo ya no tapa el deseo incestuoso del rey. En cambio desaparece la reina celosa, la esposa del segundo rey. En efecto, en algunas versiones el príncipe es soltero, en otras está casado, y en otras se coge aún a las faldas de su madre.

XVII. 6. 4. *La gàbia d'or*[56]

Se iba su padre a la feria y ella le pidió el vestido más bonito del mercado, una jaula de oro y una carroza que corriese tanto como el pensamiento. Todo se lo trajo a la niña de sus ojos. La muchacha era tan presumida que quiso lucirse: se puso el vestido, se encerró en la jaula de oro, hizo que la subiesen a la carroza y arreó.

El rico vestido, la jaula de oro, la carroza voladora, son los trabajos que impone la hija a su padre cuando la aprieta para que se case con él. Esto se oculta; también, que la hija huye de él.

XVII. 6. 5. *El ninot de fusta*[57]

--Te quiero muchísimo, hija. ¿Y tú? ¿Me quieres también, y tanto?

--Como a la sal en la olla, papá.

--Poco me parece.

---

[55] Amades (1982: 359 – 360. Nº 106).
[56] Amades (1982: 448 – 449. Nº 134).
[57] Amades (1982: 227 – 232. Nº 65).

Decepcionado y avaricioso, aquel hombre quiso casar a su hija con un viejo, viejote ("un vell, vellot"), muy rico, que así tendría él siempre dinero que gastar. Ella huirá metida en un muñeco articulado, de madera, después de asegurarse su dote mágica. El deseo incestuoso del padre, que se procura esconder, cala (pringa) de todos modos el cuento.

XVIII. Teresa de Jesús, *hija* histérica

XVIII. 1. "sigún lo que he pasado en verme *escrita*…"[1]

La *historia* (y la historia) de los trabajos de redacción del *Libro de la vida*, y de su complicada recepción, destapa tanto a su autora como a sus lectores (sus *corregidores*, que intentan gobernarla, enmendarla, minorarla, templarla).

Hacia el año 1554 Teresa llamó al licenciado abulense Gaspar Daza, "tan siervo de Dios", pretendiendo tenerlo "por maestro". Pues a éste le dio "*parte*" (un pedacito, e información) de su "alma y oración", comunicándosela seguramente por escrito, puesto que se había negado a oírla (*Libro de la vida*, XXIII, 8: I, 733). Chicharro (1982: 66) lo considera "el primer germen de la obra". La respuesta del sacerdote no la aliviaría (*Libro de la vida*, XXIII, 9: I, 733).

> Mirando libros para ver si sabría decir la oración que tenía, hallé en uno que llaman *Subida del Monte*, en lo que toca a unión del alma con Dios, todas las señales que yo tenía (…) y *señalélo con unas rayas* las partes que eran, y díle *el libro* para que él y el otro clérigo que he dicho santo y siervo de Dios lo mirasen y me dijesen lo que havía de hacer, y que si les pareciese dejaría la oración del todo… (*Libro de la vida*, XXIII, 12: I, 735)

Aquellas glosas, aquella escritura marginal, aquellas "rayas" trazadas en las cunetas de un ejemplar de la *Subida del Monte Sión* de fray Bernardino de Laredo, que entregó a Francisco de Salcedo , el "cavallero santo" (XXIII, 6: I, 732), y a Daza, fueron su segunda *historia histérica*. Mirando en ese "*libro*" la "*relación*" de su "*vida y pecados*" (suele la de Ávila estrecharlos) "hecha (…) *por junto*", "que no confesión", pareció a "entrambos era demonio" su verdadero autor, y

[1] Carta-epílogo al p. García de Toledo (I, 876). A ella la citaré siempre de sus *Obras completas*, en tres volúmenes, de 1951.

creyeron que le "convenía (…) tratar con un padre de la Compañía de Jesús" (*Libro de la vida*, XXIII, 14: I, 736).

Recibida con tantos escrúpulos su primera *vida*, Teresa no sabía para dónde tirar: "todo era llorar" (*Libro de la vida*, XXIII, 15: I, 736). "Comencé a tratar de mi *confesión general* y poner por escrito todos los males y bienes, *un discurso de mi vida* lo más claramente que entendí y supe, sin dejar nada por decir" (*Libro de la vida*, XXIII, 15: I, 736). Este texto, extraviado como el otro, se lo entregó a Diego de Cetina, el "*padre*" jesuíta que llamaron para que la investigase. Steggink (1986: 48) opina que con estas tempranas relaciones (pero ello puede extenderse a su *Vida*) Teresa buscaba "que fuese *autenticada*" su *historia*. Autenticada: verificada, certificada como verdadera. Autenticada: autorizada. A la siguiente lo logró: Cetina "dijo ser espíritu de Dios muy conocidamente" (*Libro de la vida*, XXIII, 16: I, 737).

"Andando yo después de haver visto esto y otras grandes cosas y secretos (…) deseava huir de gentes y acabar ya de en todo en todo apartarme del mundo" (*Libro de la vida*, XXXII, 8: I, 799). Quiso "hacer monesterio más encerrado" (*Libro de la vida*, XXXIII, 2: I, 804). El proyecto le costó "grandes desasosiegos y travajos" (*Libro de la vida*, XXXII, 12: I, 800) y "gran persecución" (*Libro de la vida*, XXXII, 14: I, 801). Acudió entonces a fray Pedro Ibáñez, "un gran letrado muy gran siervo de Dios, de la Orden de Santo Domingo, a decírselo y darle cuenta de todo" (*Libro de la vida*, XXXII, 16: I, 801). Sería el mes de octubre de 1560. Él le contestó que apresurase la fundación de San José.

> También comenzó aquí el demonio, de una persona en otra, procurar se entendiese que havía yo visto alguna revelación en este negocio y ivan a mí con mucho miedo a decirme que *andavan los tiempos recios* y que podría ser me levantasen algo y fuesen a los inquisidores. (*Libro de la vida*, XXXIII, 4: I, 805)

Esto lo trató

> con este *padre* mío dominico (…) y díjele entonces todas las visiones y modo de oración y las grandes mercedes que me hacía el Señor con la mayor claridad que pude y supliquéle lo mirase muy bien y me dijese si havía algo contra la Sagrada Escritura y lo que de todo sentía. Él me asiguró mucho… (*Libro de la vida*, XXXIII, 5: I, 806)

Sería la primera de las *Cuentas de Conciencia* (II, 504 – 510), escrita en 1560, que describe su "manera de proceder en la oración" (II, 1, 504). Fray Pedro Ibáñez la examinó, e hizo un *Dictamen* (I, 523 – 526) de 33 puntos defendiendo a Teresa. Ella va a Dios, dictaminó ahí, aunque "a trueco de esto atropella a cuanto hay en la tierra" (6: I, 524). Claro, es que ¿hay otra manera de ir hacia Él?

En 1562 Teresa acompañaba a doña Luisa de la Cerda en su palacio de la última capital de godos. Allí fray García de Toledo le encargó que contase lo suyo más por extenso. La carta epílogo en la que remite su *Vida* y "fía su alma" al P. García de Toledo lleva la fecha de "junio, año de 1562" (I, 877). Fray Domingo Báñez advirtió: "Esta fecha se entiende de la primera vez que le escribió la Madre Teresa sin distinción de capítulos."[2]

El padre Báñez se refiere luego a la segunda redacción de la *vida*: "Después hizo este treslado y añadió muchas cosas que contecieron después desta fecha, como es la fundación del monasterio San Joseph de Ávila…"[3] Hacia el año 1564 Teresa, dudosa aún, escribió, de parte del Inquisidor don Francisco de Soto Salazar, al Maestro Juan de Ávila, "una larga relación de todo".

> Ella lo hizo ansí, y él la escrivió asegurándola mucho. Fue de suerte esta relación, que todos los letrados que la han visto –que eran mis confesores--, decían era de gran provecho para aviso de cosas espirituales, y mandáronla *que hiciese otro librillo para sus hijas* – que era priora… (*Cuentas de conciencia*, 4ª, 5: II, 517 – 518)

[2] Citado en Steggink (1986: 50).
[3] Citado en Steggink (1986: 50 – 51).

Si hasta ese momento Teresa había escrito como *hija*, para sus *padres*, ahora escribía como *madre* (como *comadre* o *madrina*) de las mujercitas que cobijaba en su *casa de amor*. Lo notó Américo Castro: sus escritos "fueron confesión susurrada para edificar en silencio a sus hijas espirituales" (1972: 67).

Además, hizo una copia limpísima, ordenando su *vida* en cuarenta capítulos que numeraba y titulaba con una bella caligrafía, y se la envió a Juan de Ávila, para que la juzgase. Éste se la devolvió, aprobada, el 12 de septiembre. Es el texto que leemos hoy.

El libro fue de mano en mano, y llegó a las de la princesa de Éboli, que lo delató, de forma que terminó en los Tribunales de la Santa Inquisición. Sigue el pesadísimo *examen*, o *proceso*, o *calificación*. Ganó Teresa. Fray Domingo Báñez escribió una ‹‹censura›› que defendía el *Libro*, y la insertó como apéndice, el 7 de julio de 1575. De todos modos anduvo "doce años en poder de la Inquisición, los ocho siendo ella viva, y los cuatro después de muerta" (ver Steggink, 1986: 58).

Fray Luis de León tuvo el autógrafo del *Libro de la vida*, y lo utilizó para preparar la edición príncipe de las obras de la Santa, que salió en Salamanca el año 1588. Felipe II ordenó que se guardase en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial (Steggink, 1986: 52).

El prólogo del *Libro* empieza así (595):

> Quisiera yo que, como me han mandado y dado larga licencia para que escriva el modo de oración y las mercedes que el Señor me ha hecho, me la dieran para que muy por menudo y con claridad dijera mis grandes pecados y ruin vida; diérame gran consuelo, mas no han querido, antes atádome mucho en este caso.
>
> Ella buscaba, en aquel "discurso" de su "vida", acusarse minuciosamente, pero sus "confesores" le han ordenado que calle, o pase como de puntillas sobre sus travesuras. Lo que "mandan" y autorizan es

> nada más que describa sus experiencias místicas. Aun así, hará su "relación" "con toda claridad y verdad". Sus penúltimas palabras, en el capítulo último de su *vida*, ratifican sus intenciones iniciales respecto al estilo y al fondo ("…heme atrevido a concertar esta mi desbaratada vida (…) puniendo lo que ha pasado por mí con toda la llaneza y verdad que yo he podido" [*Libro de la vida*, XL, 24: I, 876]), y confirman la confusión de sus días.

Es escritura *inspirada*, que registra de prestado lo inefable. Teresa tardó en aprender a codificar lo que leía, veía y oía, y más aún a traducirlo:

> Hartos años estuve yo que leía muchas cosas y no entendía nada de ellas, y mucho tiempo que, aunque me lo dava Dios, palabra no sabía decir para darlo a entender, que no me ha costado esto poco trabajo (*Libro de la vida*, XII, 6: I, 661).

Ella, "sin dobles y encubierta", trataba su "alma" como buenamente podía, "porque entonces no me sabía entender como ahora para saberlo decir, que después me lo ha dado Dios *que sepa entender y decir* las mercedes que Su Majestad me hace..." (*Libro de la vida*, XXX, 4: I, 777) Es Él, siempre, quien la alumbra para que vaya comprendiendo todo cuanto le sucede, y pueda trasladárnoslo. En verdad "lo que la pobre del alma con travajo por ventura de veinte años de cansar el entendimiento no ha podido acaudalar, hácelo este hortolano celestial en un punto" (*Libro de la vida*, XVII, 2: 688), y luego "se entienden cosas que parece era menester un mes para ordenarlas, y el mesmo entendimiento y alma quedan espantadas de algunas cosas que se entienden" (*Libro de la vida*, XXV, 8: I, 744). Fray Luis de León lo notó, y en su <<carta dedicatoria>> de su edición príncipe de las *Obras* de Teresa, no duda

> sino que hablaba el Espíritu Santo en ella en muchos lugares, y que la regía la pluma y la mano; que así lo manifiesta la luz que pone en las cosas oscuras, y el

fuego que enciende con sus palabras en el corazón que las lee.[4]

[4] Citado en Steggink (1986: 43).

Y su *Vida*, ¿fue *hija* de la obediencia, encargo de ellos, de Él? Teresa lo apunta en el prólogo. Y mucho más abajo: si contaba esas cosas era sólo "por obedecer a el Señor, que me lo ha mandado y a vuestras mercedes" (*Libro de la vida*, XXXVII, 1: I, 838). Para Américo Castro fue "intimidad sorprendida"[5], "desborde íntimo de un alma, segura en su retiro de amor" (1972: 67). Steggink (1986: 47) piensa, por contra, "que hay que considerar el génesis del *Libro de la vida* primariamente como una irresistible extraversión literaria de la inspiración mística", acto exhibicionista. Ciertamente el discurso de la mística, como el de la poseída, como el de la histérica, arrancan de la interrogación de *otro* (el confesor, el inquisidor, el psicoanalista), pero a la vez dejan siempre a su *oidor* perplejo, lleno de miedo (y babeando). Y ello por cuanto en el discurso de la histérica (ella es su autora, pero trata sobre ella) se da "una relación radicalmente ambigua entre el sujeto y el llamado [*chez* Jacques Lacan] Amo". Ahí, si bien la *hija histérica* "emerge apoyándose en el deseo de una figura de autoridad paterna y reconoce que necesita al Otro como destinatario" (Bronfen, 1998: xii – xiii), al mismo tiempo entiende que aquellos *padres* que interpretan sus textos son "*autoridades postizas*" (*Libro de la vida*, XXXVII, 5: I, 840). Al final la tempestad de sus palabras arroja contra la costa brava del *Padre* su cuerpo roto, su identidad imposible.

En la <<carta-epílogo>> a fray García de Toledo, enviándole la *vida*, Teresa recuerda que ha "pasado" mucho viéndose "*escrita*" y recordando "tantas miserias" suyas (I, 876). Es que la *histérica*, al *contarse*, se vuelve *verbo*, se deshace en palabras, palabras, palabras. Lo otro que descoyuntaba a la Santa era "traer a la memoria", recordar, despertar, "tantas miserias". En sus *Estudios sobre la histeria* (1895) Freud supo que "*el histérico padecería* principalmente *de reminiscencias*"[6].

XVIII. 2. "Jude"

[5] Así titula un capítulo de su ensayo.
[6] Sigmund Freud, *Estudios sobre la histeria* (1895). En Freud (1895: 44).

El 22 de junio de 1485 el abuelo de la Santa, Juan Sánchez de Toledo, fue penitenciado por "haver fecho e cometido muchos e graves crímenes y delictos de herejía y apostasía contra nuestra sancta fee católica", y forzado a ir en procesión con los reconciliados durante siete viernes por las iglesias de Toledo, tocado de "un sambenitillo con sus cruces"[7] (Steggink, 1986: 7 – 8). Esto lo empujó a

> trasladar a Ávila su negocio de paños, donde volvió a prosperar, educando a sus hijos muy cristianamente y casando a todos ellos con familias hidalgas. No cejó hasta alcanzar, en 1500, una ejecutoria que, en pura línea ascendente, le hace emparentar con un caballero de Alfonso XI (Steggink, 1986: 8).

Con ello Juan Sánchez de Toledo conseguía la "habilitación legal", la restauración de su Nombre (Chicharro, 1982: 26 - 27). Su hijo, con su flamante "don", Alonso Sánchez de Cepeda, se casó en 1505 con doña Catalina del Peso (de apellido dudoso), y en 1509, en segundas nupcias, con doña Beatriz de Ahumada, cristiana confirmada y limpísima. La primera hija que tuvieron recibió el nombre de su abuela materna, doña Teresa de las Cuevas, y el apellido de su madre. Doña Teresa de Ahumada, nuestra Teresa, nace, pues, con el *Nombre-del-Padre* borrado.

Pero, tal y como recalcaba Fray Luis de León, en *Los nombres de Cristo*, cundía "por muchas generaciones su afrenta", y nunca se acababa.[8] Teresa supo que las aguas bajaban turbias, y vivió de cerca los esfuerzos de su padre y de sus tíos por lavarlas (Chicharro, 1982: 22). Los testigos, en los *procesos* de canonización de la santa, y sus hagiógrafos, apuntalaron el frágil edificio de su apellido, falsificando su genealogía, procurando emparentarla con la nobleza y podando las malas

[7] El pleito de hidalguía se inició en 1519 contra los hermanos Cepeda. Sus originales se conservan en la Real Chancillería de Valladolid, Sala de Hijosdalgo, legajo 45, n. 5. Narciso Alonso Cortés publicó un extracto, <<Pleitos de los Cepedas>>, en *Boletín de la Real Academia Española*, 25, 1946, pp. 85 – 110.

[8] Citado en Castro (1972: 28).

hierbas que se comían su planta familiar (Chicharro, 1982: 21 – 22). Fue Américo Castro el primero en relacionar el "misticismo teresiano", "el análisis del 'yo' y su íntima confesión", con su condición de cristiana demasiado nueva (Chicharro, 1982: 26), la cual quedó demostrada cuando Narciso Alonso Cortés publicó el <<Pleito de hidalguía>> iniciado en 1519 contra los hermanos Cepeda.

Aburrieron a Teresa todos estos avatares de su Nombre. ¿Puede estar ahí, en su origen disimulado, tapado, converso, su *novela familiar*? ¿Sus ansias por desasirse de deudos, fabricarse un "linaje espiritual" (Castro, 1972: 27), hacerse *esposa* de Jesús, *hija* de Dios? Ella se quitó de los Ahumadas y Cepedas y buscó hacerse "hija de la Iglesia"[9]. Como don Pablo de Santa María, que fue en el siglo XV primero rabino y luego obispo de Burgos, la Santa se inventó "un escudo (…) de armas celestiales" (Castro, 1972: 27).

XVIII. 3. Partida de nacimiento

Don Alonso Sánchez de Cepeda iba asentando en un libro los nacimientos y cristianismos de sus hijos. Allí puso:

> En miércoles veinte e ocho días del mes de marzo de quinientos e quince años *nasció Teresa, mi fija*, a las cinco horas de la mañana, media hora más o menos, que fue el dicho miércoles casi amaneciendo. Fueron su compadre Vela Núñes y la madrina doña María del Águila, fija de Francisco Pajares.[10]

La santa "tenía en sus papeles y memorias memoria de ello"[11]. Acaso tenga alguna importancia la meticulosidad con

[9] Ver Castro (1972: 26 – 27); Chicharro (1982: 25).

[10] La hoja autógrafa la poseyó María de San José, y luego el P. Gracián. Se conservaba en el Carmen de Pastrana y lo publicó el padre de San Joaquín en el *Año Teresiano*, 3, día 28 de marzo, p. 395. Viene citada en Steggink (1986: 7).

[11] Isabel de Santo Domingo, *Proceso de Zaragoza, 1595*, art. 1.º, y en los *Procesos de Ávila, 1610*, art. 1.º Citado en Efrén de la Madre de Dios y Otilio del Niño Jesús (1951: 210, n. 1).

que don Alonso registra en esta especie de partida privada, casi íntima, el nacimiento de Teresa, certificándola como hija suya, y el celo con que ella la recordaba y guardaba.

XVIII. 4. Herencia

"El tener padres virtuosos y temerosos de Dios me bastara, *si yo no fuera tan ruin*, con lo que el Señor me favorecía para ser buena" (*Libro de la vida*, I, 1: I, 596). Desde muy pronto Teresa contrasta su naturaleza traviesa, atravesada, con la buena condición de sus progenitores. Empieza alabando a su padre: "Era *de gran verdad.* Jamás nadie le vió jurar ni mormurar. Muy *honesto* en gran manera" (*Libro de la vida*, I, 2: I, 596). Dice luego muy bien de su madre:

> Mi madre también tenía muchas virtudes y pasó la vida con grandes enfermedades. Grandísima honestidad; con ser de harta hermosura, jamás se entendió que diese ocasión a que ella hacía caso de ella; porque con morir de treinta y tres años, ya su traje era como de persona de mucha edad. Muy apacible y de harto entendimiento. Fueron grandes los travajos que pasaron el tiempo que vivió. Murió muy cristianamente (*Libro de la vida*, I, 3: I, 596 - 597).

Y, en fin, era ella la que se desviaba de su legado: "Éramos tres hermanas y nueve hermanos. Todos parecieron a sus padres (…) en ser virtuosos, *si no fui yo*…" (*Libro de la vida*, I, 4: I, 597) Continuamente se dirá ruin. Con este apellido indica su *caída* y *perdición*.

XVIII. 5. Infancia beata

Mira primero en su infancia. Con el socorro de sus padres y de Dios, Teresa, de nena, iba para buena, y siendo "de edad (…) de seis u siete años" despertó para servir a su Señor (*Libro de la vida*, I, 1: I, 596). Siguen sendos elogios de su padre, de su madre y de sus hermanos (*Libro de la vida*, I, 2 - 4).

Teresa fue la favorita de su padre, la niña de sus ojos, y al principio, antes de estropearse para el Cielo, merecía algo su predilección ("era la más querida de mi padre" [*Libro de la vida*, I, 4: I, 597]).

En su vocación, que tiene mucho de quijotesca, la acompañó un hermano suyo. Primero, leyendo vidas de santos, quisieron imitar sus martirios, para alcanzar más "en breve" el paraíso.

> Concertávamos irnos a tierra de moros, pidiendo por amor de Dios, para que allá nos descabezasen; y paréceme que nos dava el Señor ánimo en tan tierna edad, si viéramos algún medio, *sino que el tener padres nos parecía el mayor embarazo*… (*Libro de la vida*, I, 5: I, 597 - 598)

Ya en sus primeras aventuras estorbaban a la muchacha sus padres. Aquello fue "imposible"; dio entonces en ser ermitaña, o jugaba a "hacer monesterios" (sus fundaciones de luego) (*Libro de la vida*, I, 6: I, 598). Su beatitud inicial continuó confirmándose. He aquí la ocasión de hacerse mariana: a madre muerta, *Madre* puesta.

> Acuérdome que cuando murió mi madre quedé yo de edad de doce años, poco menos. Como yo comencé a entender lo que havía perdido, afligida fuíme a una imagen de Nuestra Señora y supliquéla fuese mi madre, con muchas lágrimas… (*Libro de la vida*, I, 7: I, 598)

En todo el primer capítulo contrasta su infancia limpísima con su derrumbamiento posterior. La culpa fue, insiste una y otra vez, toda suya, pues tanto sus gracias naturales (regalo de Dios) como la educación y el ejemplo de sus padres la encaminaban mucho mejor. La cansaba "ver y pensar en qué estuvo el no haver yo estado entera en los buenos deseos que comencé" (*Libro de la vida*, I, 7: I, 599), y que "se ensuciara tanto posada adonde tan continuo havíades de morar" (*Libro de la vida*, I, 8: I, 599).

XVIII. 6. Devaneos

Teresa apartó las *vidas* de santos de su niñez y los "*buenos libros*" que su padre "tenía de romance para que leyesen sus hijos" (*Libro de la vida*, I, 1: I, 596). A espaldas del severo don Alonso, que era muy enemigo de ellos, su madre la aficionó a las novelas de caballerías. Las leía, y hasta compuso, con su hermano, alguna, "con sus aventuras y ficciones"[12]: Quijoteresa:

> Paréceme que comenzó a hacerme mucho daño lo que ahora diré. Considero algunas veces cuán mal lo hacen los padres que no procuran que vean sus hijos siempre cosas de virtud de todas maneras; porque, con serlo tanto *mi madre* como he dicho, de lo bueno no tomé tanto –en llegando a uso de razón—ni casi nada, y lo malo me dañó mucho. *Era aficionada a libros de cavallerías*, y no tan mal tomava este pasatiempo como yo le tomé para mí, porque no perdía su labor, sino desenvolviémonos para leer en ellos, y por ventura lo hacía para no pensar en grandes travajos que tenía y ocupar sus hijos que no anduviesen en otras cosas perdidos. *De esto le pesava tanto a mi padre que se havía de tener aviso a que no lo viese*. Yo comencé a quedarme en costumbre de leerlos, y *aquella pequeña falta que en ella vi me comenzó a enfriar los deseos y comenzar a faltar en lo demás*; y parecíame no era malo, con gastar muchas horas de el día y de la noche en tan vano ejercicio, *aunque ascondida de mi padre*. Era tan estremo lo que esto me embevía que, si no tenía libro nuevo, no me parece tenía contento (*Libro de la vida*, II, 1: I, 599 - 600).

[12] Francisco de Ribera, *La Vida de la Madre Teresa de Jesús, fundadora de las Descalzas y Descalços Carmelitas*, publicada en Salamanca en casa de Pedro Lasso, Libro I, cap. 5. Citado en Efrén de la Madre de Dios y Otilio del Niño Jesús (1951: I, 284 – 285).

Con esto y haber quedado desmadrada a finales de 1528, "los *devaneos teresianos* pueden fijarse en 1530, a sus quince años y medio de edad" (Efrén de la Madre de Dios y Otilio del Niño Jesús, 1951: I, 281, nota 17). Se volvió coqueta (*Libro de la vida*, II, 2: I, 600). Y su padre falló, descuidando su guarda:

> Tenía primos hermanos algunos, que en casa de mi padre no tenían otros cabida para entrar, que era muy recatado, y pluguiera a Dios que lo fuera de éstos también… (…) Eran casi de mi edad, poco mayores que yo; andávamos siempre juntos; teníanme gran amor, y en todas las cosas que les dava contento los sustentava plática y oía sucesos de sus aficiones y niñerías nonada buenas; y lo peor fue, mostrarse el alma a lo que fue causa de todo su mal (*Libro de la vida*, II, 2: I, 600).

De aquella vigilancia demasiado ancha nacieron sus pesares, porque supo entrar muy a menudo en su casa "una parienta" (*Libro de la vida*, II, 3: I, 600) cuya "conversación" la "mudó" (*Libro de la vida*, II, 4: I, 601). La nueva Melibea estuvo a pique de naufragar:

> *…puesta en la ocasión, estava en la mano el peligro y ponía en él a mi padre y hermanos*. De los cuales me libró Dios de manera que se parece bien procurava contra mi voluntad que del todo no me perdiese, aunque *no pudo ser tan secreto que no huviese harta quiebra de mi honra y sospecha en mi padre*; porque no me parece havía tres meses que andava en estas *vanidades* cuando *me llevaron a un monesterio* que havía en este lugar, adonde se criavan personas semejantes, aunque no tan ruines en costumbres como yo; y esto con tan gran disimulación que sola yo y algún deudo lo supo, porque aguardaron a coyuntura que no parecía novedad: porque haverse mi hermana casado y quedar sola sin madre no era bien (*Libro de la vida*, II, 6: I, 602).

Teresa tuvo miedo de perder a su padre, pues él la quería mucho y tal vez no habría tolerado la verdad entera, y ella supo encubrir algo su pecado.

> *Era tan demasiado el amor que mi padre me tenía y la mucha disimulación mía, que no havía creer tanto mal de mí y ansí no quedó en desgracia conmigo.* Como fue breve el tiempo, aunque se entendiese algo, no devía ser dicho con certinidad; porque *como yo temía tanto la honra, todas mis diligencias eran en que fuese secreto y no mirava que no podía serlo a quien todo lo ve* (*Libro de la vida*, II, 7: I, 602).

Sólo Él sabe lo que vio, y cuánto le falló Teresa. Porque, ¿cuál fue aquella "ocasión" que muy pocos conocieron y que arriesgaba su honra? ¿Qué fue aquella "vanidad" suya tan peligrosa? "Vanidad", en efecto, la llama Teresa.

> VANIDAD. Del nombre latino VANITAS, *mendacium, fallacitas et levitas*; comúnmente lo tomamos por desvanecimiento, presunción y especie de locura. (COV)
> VANIDAD. Falta, o carencia de substancia, entidad, o realidad en las cosas. (…) Se llama también la vana representación, ilusión, u ficción de la phantasía. Lat. *Illusio mentis. Falsa species*, vel *inanis*. (*AUT*)
>
> Fue un tropiezo muy común. Cosa de chicos. De un chico:
>
> > Una cosa tenía que parece me podía ser alguna disculpa –si no tuviera tantas culpas—y es que *era el trato con quien por vía de casamiento me parecía podía acabar en bien*, y informada de con quien me confesava y de otras personas, *en muchas cosas me decían no iva contra Dios* (*Libro de la vida*, II, 9: I, 603).

Teresa se creyó otra *dama* de comedia, enamorada modosa cuyos traspasos tendrían un final feliz, con boda bailada. Fray Efrén de la Madre de Dios y fray Otilio del Niño

Jesús, sus editores, en el capítulo 4, que titulan <<Devaneos y verdades>>, de su biografía (¿hagiografía?), investigan la castidad de Teresa, y aportan los testimonios traídos a los procesos de su canonización y los de sus más antiguas *vidas*, concluyendo que "jamás la empañó, ni por pensamiento ni siquiera por primeros movimientos; jamás, con ser harto delicada y aun a veces escrupulosa, tuvo en esto que confesar" (1951: I, 294). Sí, sí, nos tranquilizan, "Teresa mantuvo entera su inocencia", aunque "sólo la misericordia de Dios se la guardó por especial merced", y aquel "paladeo rebozado del pecado" la confundió para siempre (1951: I, 297).

XVIII. 7. <<To the nunnery!>>

En lo de Shakespeare el cuadro es casero. Polonio suelta a su hija al príncipe tarado, y Ofelia coquetea desmañadamente, que no sabe muy bien ni quiere del todo, y en vez de montarla Hamlet cocea, escupe, puteándola: <<Métete en un convento...Corre, al convento. (…) Métete en un convento, anda, vete. (…) ¡Al convento, hala! ¡Y deprisa! Adiós. (…) ¡Al convento, hala!>> (III, I)

Es que el hombre (el padre, el marido) se espanta delante de la mujer en celo, y sólo se tranquiliza algo murándola. La casa paterna se mostró floja, frágil, demasiado abierta y libre, y don Alonso, en la primavera de 1531, encerró a su hija en Santa María de Gracia, un monasterio de monjas agustinas, bajo la vigilancia de doña María Briceño, "maestra de novicias y seglares o doncellas de piso" allí retiradas (Efrén de la Madre de Dios y Otilio del Niño Jesús, 1951: I, 297 – 299). El convento la reparó:

> Los primeros ocho días sentí mucho, y más la sospecha que tuve se havía entendido la vanidad mía que no de estar allí; porque ya yo andava cansada y no dejava de tener gran temor de Dios cuando le ofendía y procurava confesarme con brevedad. Traía un desasosiego que en ocho días –y aun creo menos—

> estava muy más contenta que en casa de mi padre (*Libro de la vida*, II, 8: I, 603).

Pero todavía la acorralaban Satanás y sus secuaces: "Aun con todo esto no me dejava el demonio de tentar y buscar los de fuera cómo me desasosegar con recaudos." Por suerte para su futura santidad, "como no havía lugar, presto se acabó". Y Teresa, a pesar de estar "entonces ya enemiguísima de ser monja", viéndose "en compañía de buenos (…) comenzó mi alma a tornarse a acostumbrar en el bien de mi primera edad". "Paréceme andava Su Majestad mirando y remirando por dónde me podía tornar a sí. ¡Bendito seáis Vos, Señor, que tanto me havéis sufrido! Amén" (*Libro de la vida*, II, 8: I, 603).

XVIII. 8. "Y en este movimiento de tomar estado…"[13]

Teresa estuvo "año y medio en este monesterio harto mijorada" (*Libro de la vida*, III, 2: I, 604), hasta que le dio "una gran enfermedad, que huve de tornar en casa de mi padre" (*Libro de la vida*, III, 3: I, 605). En efecto, le habían "dado con unas calenturas unos grandes desmayos, que siempre tenía bien poca salud" (*Libro de la vida*, III, 6: I, 606). Alguna parte pudieron tener en sus desórdenes corporales las confusiones de su espíritu, pues no sabía qué estado tomar, con mucho miedo de darse a Dios o al mundo:

> Comenzóme esta buena compañía a desterrar las costumbres que havía hecho la mala y a tornar a poner en mi pensamiento deseos de las cosas eternas y a quitar algo la gran enemistad que tenía con ser monja, que se me havía puesto grandísima (*Libro de la vida*, III, 1: 604).

Con todas sus oraciones procuraba…

[13] III, 6: 606.

…me encomendasen a Dios que me diese el estado en que le havía de servir; *mas todavía deseava no fuese monja*, que éste no fuese Dios servido de dármele, *aunque también temía el casarme*… (…) Estos buenos pensamientos de ser monja me venían algunas veces y luego se quitavan y no podía persuadirme a serlo (*Libro de la vida*, III, 2: I, 604 - 605).

Pasó, en fin, "hartas tentaciones estos días", pensando que no podría "sufrir los travajos de la Relisión, por ser tan regalada" (*Libro de la vida*, III, 6: I, 606), pero "en este tiempo, aunque yo no andava descuidada de mi remedio, andava más ganoso el Señor de disponerme para el estado que me estava mijor..." (*Libro de la vida*, III, 3: I, 605)

XVIII. 9. Deudos

El capítulo IX del *Camino de perfección* enseña el <<gran bien que hay en que aquéllos que han dejado el mundo huyan los deudos>> (1: II, 101). "No sé yo qué es lo que dejamos del mundo las que decimos que lo dejamos todo por Dios, si no nos apartamos de lo principal, que son los parientes" (2: II, 102). Ellos son "lo que más malo es de desapegar" (5: II, 103). Todos estorban, "dejados padres", y aun a éstos, si necesitasen de su consuelo, habría que dárselo "con desasimiento" (3: II, 102).

XVIII. 10. Su Padre contra su padre

Teresa vino "a ir entendiendo la verdad de cuando niña: de que *no era todo nada* y la vanidad del mundo y cómo acabava en breve", y vio cómo había estado a pique de irse al infierno (*Libro de la vida*, III, 5: I, 606):

> y aunque no acabava mi voluntad de enclinarse a ser monja, *vi era el mijor y más siguro estado*, y ansí poco a poco me determiné a forzarme para tomarle. En esta batalla estuve tres meses *forzándome a mí mesma*... (*Libro de la vida*, III, 5-6: I, 606)

Buscaba, pues, seguridad para la suerte de su alma en aquel estado que era, sin embargo, algo contrario a su condición. Por fin "me determiné a decirlo a mi padre, que casi era como a tomar el hábito; porque era tan honrosa que me parece no tornara atrás por ninguna manera, haviéndolo dicho una vez"

(*Libro de la vida*, III, 7: 607). Sin embargo, su padre no quería perderla, dándosela a su otro Señor:

> *Era tanto lo que me quería que en ninguna manera lo pude acabar con él* ni bastaron ruegos de personas que procuré le hablasen; lo que más se pudo acabar con él fue que después de sus días haría lo que quisiese (*Libro de la vida*, III, 7: I, 607).

Teresa era ahora ama de la casa de su padre. Pero leyó en las *Epístolas de San Jerónimo* aquel "Dime, cavallero delicado, ¿qué haces en casa de tu padre?, ¿dónde está el real asentado contra los enemigos?" o aquel "¿y ternásme por cuerdo que pierda de ser cavallero de Jesucristo por amor de mi padre, que aun si es con dexar a Cristo, no debo pararme a enterrallo?"[14]. Era enseñanza evangélica, Palabra del Hijo del Hombre.

[14] Citado en Efrén de la Madre de Dios y Otilio del Niño Jesús (1951: I, 318 – 319).

"Yo ya me temía a mí y a mi flaqueza no tornase atrás, y ansí no me pareció me convenía esto y procurélo por otra vía, como ahora diré" (*Libro de la vida*, III, 7: 607). ¿Se hará dama donaire, ingeniosa, de comedia de copa y espada, hija de entremés?

XVIII. 11. Honras

La "*negra honra*" (*Libro de la vida*, XXXI, 23: I, 795) fatigó a Cristo, y estrecha a quienes lo siguen. Para Teresa es "*atamiento*", "una *cadena* que no hay lima que la quiebre si no es Dios con oración y hacer mucho de nuestra parte", "una *ligadura para este camino*" (*Libro de la vida*, XXXI, 20: I, 793), "*oruga*" que carcome la planta del alma, árbol que "no medra ni aun deja medrar a los que andan cabe él", "punto o compás" errado, que hace que disuene toda la música, "*pestilencia*" (*Libro de la vida*, XXXI, 21: I, 794). En su *historia* de amor, en su *novela*, el "*punto de honra*" (*Libro de la vida*, XXXI, 20: I, 793) representa al *padre* y a la cultura que lo sustenta (que le da sustento y sustancia). Ella es la mujer brava que, por ir hacia el Amigo, se desviará. Y hará mucho más: predicará a sus *hijas* (a las *hijas de su Palabra*) que la imiten, quitándose del mundo y de sus torpes cuidados: "*Andas procurando juntarte con Dios* por unión (…) y *¿queremos muy entera nuestra honra y crédito?*" (*Libro de la vida*, XXXI, 22: I, 794)

XVIII. 12. Tess elopes

Dejar la casa de su padre costó a Teresa muchísimo trabajo:

> Acuérdaseme a todo mi parecer y con verdad que *cuando salí de casa de mi padre, no creo será más el sentimiento cuando me muera; porque me parece cada hueso se me apartava por sí*, que, como no havía amor de Dios que quitase el amor del padre y parientes, era todo haciéndome una fuerza tan grande

> que, si el Señor no me ayudara, no bastaran mis consideraciones para ir adelante. Aquí me dio ánimo contra mí de manera que lo puse por obra (*Libro de la vida*, IV, 1: I, 608).

Se fugó "un día muy de mañana" (*Libro de la vida*, IV, 1: I, 607), que fue el de ánimas de 1535, y "en tomando el hábito (…) *mudó Dios la sequedad que tenía mi alma en grandísima ternura*" (*Libro de la vida*, IV, 2: I, 608 - 609). Hizo al Alma de la *Noche oscura* de Juan de la Cruz, y fue a reunirse sigilosamente, furtiva, con su Esposo. Novia valiente, agradeció a su Marido que la trajese "a *estado tan siguro*" (*Libro de la vida*, IV, 3: I, 609), y aconsejó, en otro lugar, a "todas las personas, *hijas*, digo" a que comenzasen "a procurar este tesoro escondido" (*Camino de perfección*, XX, 3: II, 166).

Era cosa hecha, y don Alonso, igual que los padres de comedias y entremeses, aprobó como algo sin vuelta atrás la traición de su hija. Teresa renunció a sus bienes a favor de su hermana Juana (ella ya era cosa de Dios), y cuando se terminaba el año del postulado don Alonso acudió al convento para formalizar la Carta de Dote de Teresa. Y es que dota todavía el padre a su hija, antes de que se case con su Esposo divino, y en sus *bodas*, para la vestición, que tuvo lugar el 2 de noviembbre de 1536, paga el convite de la novia. Teresa entraba en la Orden de la Virgen Santa María del Monte Carmelo. Profesó el 3 de noviembre de 1537.

XVIII. 13. Salud

Igual que antes Santa María de Gracia, el convento de la Encarnación enfermó a Teresa. ¿Era que estaba dividida "en dos partes"? ¿Era que "parecía vivir entre dos vidas"? (Efrén de la Madre de Dios y Otilio del Niño Jesús, 1951: I, 368 – 369) Ella lo achacó, en un primer momento, a causas menos inmateriales:

> La mudanza de la vida y de los manjares me hizo daño a la salud que, aunque el contento era mucho, no

> bastó. Comenzáronme a crecer los desmayos y dióme un mal de corazón tan grandísimo que ponía espanto a quien le vía, y otros muchos males juntos y ansí pasé el primer año con harto mala salud (…) Y como era el mal tan grave que casi me privava el sentido siempre –y algunas veces del todo quedava sin él—*era grande la diligencia que traía mi padre para buscar remedio*; y como no le dieron los médicos de aquí, procuró llevarme a un lugar adonde havía mucha fama de que sanavan allí otras enfermedades y ansí dijeron harían la mía (*Libro de la vida*, IV, 4: I, 610).

Sin embargo, luego se corrigió:

> Olvidé de decir cómo en el año de noviciado pasé grandes desasosiegos con cosas que en sí tenían poco tomo, mas culpávanme sin tener culpa hartas veces; yo lo llevaba con harta pena y imperfección; aunque con el gran contento que tenía de ser monja, todo lo pasava (*Libro de la vida*, V, 1: I, 613 – 614).

En el otoño de 1538 fueron hacia Becedas, un pueblo de la serranía de Béjar. Paró en Hortigosa, donde recibió de su tío don Pedro el *Tercer Abecedario* de fray Francisco de Osuna, "que trata de enseñar oración de recogimiento". Comenzaría "aquel camino tiniendo a aquel libro por maestro" (*Libro de la vida*, IV, 6: I, 610 – 611). Aprendió en él a tener "oración de quietud y alguna vez llegava a unión, aunque yo no entendía qué era lo uno ni lo otro…" (*Libro de la vida*, IV, 7: I, 611) Quijoteresa, Quijoteresa. En una casa de su hermana, en aquella aldea, pasó un año, y los primeros tres meses "padeciendo tan grandísimo tormento en las curas que me hicieron tan recias que yo no sé cómo las pude sufrir" (*Libro de la vida*, IV, 5: I, 610). Las medicinas y continuas purgas la gastaron, y casi la terminaron. Su padre llamó a médicos: "todos me desahuciaron" (*Libro de la vida*, V, 7: I, 617). Pero la fatigaban, sobre todo, los dolores, "porque eran en un ser desde los pies hasta la cabeza; porque de niervos son intolerables (…) y como todos se encogían, cierto (…) era recio tormento" (*Libro de la vida*, V, 8: I, 617).

XVIII. 14. Muerte y resurrección

> Vino la fiesta de Nuestra Señora de Agosto, que hasta entonces desde abril había sido el tormento, aunque los tres postreros meses mayor; di priesa a confesarme (…) pensaron que era miedo de morirme y, por no me dar pena, mi padre no me dejó. ¡Oh amor de carne demasiado que, aunque sea de tan católico padre y tan avisado --que lo era harto, que no fue ignorancia— me pudiera hacer gran daño! Dióme aquella noche un parajismo, que me duró estar sin ningún sentido cuatro días, poco menos. En esto me dieron el Sacramento de la Unción, y cada hora u memento pensavan espirava y no hacían sino decirme el credo, como si alguna cosa entendiera; teníanme a veces por tan muerta que hasta la cera me hallé después en los ojos (*Libro de la vida*, V, 9: I, 618).

Y sí, le pusieron "un espejo al rostro a ver si echaba aliento"[15]. "Los médicos la tenían por muerta y la demás gente."[16] Llegaron, como ha dicho, a sellarle con cera los ojos, para que no espantase la difunta, y colocarle "una sábana encima del cuerpo"[17]. Y en fin tuvo "los lutos sacados en casa de su padre"[18] y "hecho el oficio como a difunta en un convento de religiosos de su Orden"[19]. Don Alonso no la soltaba y, como "conocía mucho de pulso, no se podía persuadir"[20]:

---

[15] Catalina de Velasco, *Proceso de Ávila, 1610*, 5º. Citado en Efrén de la Madre de Dios y Otilio del Niño Jesús (1951: I, 393, nota 9).
[16] Ana de la Encarnación, *Proceso de Salamanca, 1592*, 5º. Citado en Efrén de la Madre de Dios y Otilio del Niño Jesús (1951: I, 393, nota 11).
[17] Catalina de Velasco, *Proceso de Ávila, 1610*, 5º. Citado en Efrén de la Madre de Dios y Otilio del Niño Jesús (1951: I, 394, nota 14).
[18] Ana de la Encarnación, *Proceso de Salamanca, 1610*, 1, c. Citado en Efrén de la Madre de Dios y Otilio del Niño Jesús (1951: I, 394, nota 16).
[19] Isabel de Santo Domingo, *Proceso de Ávila, 1610*, 5º. Citado en Efrén de la Madre de Dios y Otilio del Niño Jesús (1951: I, 394, nota 17).
[20] Francisco de Ribera, *La Vida de la Madre Teresa de Jesús, fundadora de las Descalzas y Descalços Carmelitas*, publicada en Salamanca en casa de Pedro Lasso, Libro I, cap. 7.Citado en Efrén de la Madre de Dios y Otilio del Niño Jesús (1951: I, 393).

> "*Allí, de rodillas puesto a los pies de la cama, que no se apartaba della*, haciendo oración a nuestro Señor, *decía que no era su hija muerta, que no era hija para enterrar*."[21] "Y cuando decían que se enterrase decía: esta hija no es para enterrar."[22]

"La pena de mi padre era grande de no me haver dejado confesar…" Fueron

> clamores y oraciones a Dios muchas. Bendito sea Él que quiso oírlas, que tiniendo día y medio abierta la sepoltura en mi monesterio esperando el cuerpo allá, y hechas las honras en uno de nuestros frailes fuera de aquí, quiso el Señor tornase en mí… (*Libro de la vida*, V, 10: I, 618)

"Es verdad, cierto, que me parece estoy con tan gran espanto llegando aquí y viendo cómo *parece me resucitó el Señor*, que estoy casi temblando entre mí" (*Libro de la vida*, V, 11: I, 618 - 619). Despertó enfadada, quejándose de que la habían sacado del cielo, y había entendido su destino de santa.[23] Deliró, y

> quando acavé de bolver en mí y me dixeron lo que había dicho *y vi que estava allí mi padre y que lo avía oydo quedé tan abergonçada por ser hombre tan grave*, dándome a entender que avían sido

[21] Ana de la Encarnación, *Proceso de Salamanca, 1610*, 1, c. Citado en Efrén de la Madre de Dios y Otilio del Niño Jesús (1951: I, 394, nota 18).
[22] Francisco de Ribera, *La Vida de la Madre Teresa de Jesús, fundadora de las Descalzas y Descalços Carmelitas*, publicada en Salamanca en casa de Pedro Lasso, Libro I, cap. 7.Citado en Efrén de la Madre de Dios y Otilio del Niño Jesús (1951: I, 394, nota 18).
[23] Francisco de Ribera, *La Vida de la Madre Teresa de Jesús, fundadora de las Descalzas y Descalços Carmelitas*, publicada en Salamanca en casa de Pedro Lasso, Libro I, cap. 7.Citado en Efrén de la Madre de Dios y Otilio del Niño Jesús (1951: I, 395 – 396).

> desbanecimientos, con el deseo que siempre tenía de cubrir los dones de Dios.[24]

De estos "cuatro días de parajismo" salió con el cuerpo muy malparado, con "agudos y continuos dolores, aunque a los recios fríos de cuartanas dobles con que quedé, recísimas, los tenía incomportables; el hastío muy grande" (*Libro de la vida*, VI, 1: I, 619 - 620). Hizo de todas formas que la llevaran al monasterio, y soportó aquellos padecimientos ocho meses, y "el estar tullida, aunque iba mijorando, casi tres años. Cuando comencé a andar a gatas, alabava a Dios" (*Libro de la vida*, VI, 2: I, 620 - 621). Y quedó, desde luego, más enemiga de la "grosería (…) de la conversación del mundo" (*Libro de la vida*, VI, 4: I, 621).

XVIII. 15. Josefina

El capítulo VI <<trata de lo mucho que devió a el Señor en darle conformidad con tan grandes travajos y cómo tomó por *medianero y abogado* al glorioso San Josef y lo mucho que le aprovechó>>. "Pues como me vi tan tullida y en tan poca edad y cuál me havían parado los médicos de la tierra, determiné acudir a los del cielo para que me sanasen…" (*Libro de la vida*, VI, 5: I, 622) Teresa tituló a San José, "*padre y señor*" suyo, y su abogado, y su médico celestial de cabecera, y se encomendó "mucho a él" (*Libro de la vida*, VI, 6: I, 623). Su devoción, según los testimonios de sus hagiógrafos, fue tempranísima, "desde los principios de la Encarnación"[25], o "desde que era niña"[26]. "Procurava yo hacer su fiesta con toda solemnidad que

---

[24] Inés de Jesús, *Proceso de Salamanca, 1592*, 5º. Citado en Efrén de la Madre de Dios y Otilio del Niño Jesús (1951: I, 396, nota 25).

[25] Francisco de Ribera, *La Vida de la Madre Teresa de Jesús, fundadora de las Descalzas y Descalços Carmelitas*, publicada en Salamanca en casa de Pedro Lasso, Libro IV, cap. 13. Citado en Efrén de la Madre de Dios y Otilio del Niño Jesús (1951: I, 402, nota 16).

[26] Padre L. Ruiz Caballero, *Proceso de Madrid, 1610*, 8º. Citado en Efrén de la Madre de Dios y Otilio del Niño Jesús (1951: I, 402, nota 17).

podía (…) queriendo se hiciese muy curiosamente y bien" (*Libro de la vida*, VI, 7: I, 623).

Quiso Teresa empezar otra Casa donde pudieran las Novias gozar sin ruido de su Esposo, y "Su Majestad" mandó "que se llamase San Josef" (*Libro de la vida*, XXXII, 11: I, 800). Costaba levantarla, pero se le "apareció San Josef", su "*verdadero padre y señor*", y "proveyó" (*Libro de la vida*, XXXIII, 12: I, 808).

Un día, "considerando los muchos pecados que en tiempos pasados havía (…) confesado y cosas de [su] ruin vida" le vino "un arrobamiento tan grande que casi [la] sacó de [sí]".

> Parecióme estando ansí que me vía vestir una ropa de mucha blancura y claridad, y al principio no vía quién me la vestía; después vi a Nuestra Señora hacia el lado derecho y a *mi padre San Josef* a el izquierdo, que me vestían aquella ropa. Dióseme a entender que ya estava limpia de mis pecados.

María, entonces, la asió "de las manos" y le confirmó "que le dava mucho contento en servir al glorioso San Josef", y que ellos guardarían a sus devotas, y que "ya su Hijo nos havía prometido andar con nosotras" (*Libro de la vida*, XXXIII, 14: I, 809 - 810). "*A el glorioso San Josef no vi tan claro, aunque bien vi que estava allí*, como las visiones que he dicho que no se ven" (*Libro de la vida*, XXXIII, 15: I, 810).

Por fin, después de muchos trabajos, "con toda autoridad y fuerza quedó hecho nuestro monesterio de el gloriosísimo padre nuestro San Josef, año de mil y quinientos y sesenta y dos" (*Libro de la vida*, XXXVI, 5: I, 827). "Hice oración suplicando a el Señor me favoreciese, *y a mi padre San Josef que me trajese a su casa y ofrecíle lo que havía de pasar*" (*Libro de la vida*, XXXVI, 11: I, 830).

Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, en su *Historia del Convento de las Descalzas* (3, c. 12)[27], escribe que Teresa ordenó que hicieran "dos imágenes de talla pequeñas (…), una

[27] Citado en Efrén de la Madre de Dios y Otilio del Niño Jesús (1951: 563 – 564).

de Nuestra Señora, que puso sobre la puerta del convento por donde se entraba a la casa y *otra de San José, que asentó sobre la puerta de la iglesia como tutelar suyo*".

Se hizo, pues, Teresa, madriguera, o nido de amor, en la "Casa" de José, su "*verdadero padre y señor*". Él la ayudaría a construir el convento, y lo titularía, y tutelaría sus puertas y sus adentros. Él y la Virgen le vistieron "aquella ropa" blanquísima, lavando sus viejos pecados, aseando todos los rincones de su alma, preparándola para su nueva vida.

XVIII. 16. Perdida: Teresa finge cristiandad con papá

Teresa se puso a tener otra vez "perdida vida"[28]. Comenzó a ir "de pasatiempo en pasatiempo, de vanidad en vanidad, de ocasión en ocasión", con lo que andaba muy "estragada" su alma, tanto que "tenía vergüenza de en tan particular amistad como es tratar de oración tornarme a llegar a Dios…" Ya sólo rezaba "lo que estava obligada y vocalmente", pero con su "maña procurava me tuviesen en buena opinión (…) *fingiendo cristiandad*" (*Libro de la vida*, VII, 1: 625). Todo arrancaba de la demasiada libertad que había en el monasterio. Ella reprochaba a "*los padres*" (pero se dirigía al suyo) su blandura, y les aconsejaba,

> ya que no quieran mirar a poner sus hijas adonde vayan camino de salvación sino con más peligro que en el mundo, que lo miren por lo que toca a su honra y quieran más casarlas muy bajamente que meterlas en monesterios semejantes, si no son muy bien inclinadas –y plega a Dios aproveche—u se la tenga en su casa; porque si quiere ser ruin, no se podrá encubrir sino poco tiempo, y acá muy mucho y en fin lo descubre el Señor, y no sólo daña a sí sino a todas; y a las veces las pobrecitas no tienen culpa, porque se van por lo que hallan. Y es lástima de muchas que se quieren apartar del mundo y pensando que se van a servir a el

[28] Del título del capítulo VI.

> Señor y a apartar de los peligros del mundo, *se hallan en diez mundos juntos*… (*Libro de la vida*, VII, 4: I, 627)

A pesar de que ella se descarriaba, intentó guiar a su padre hacia el Cielo, procurando, "por rodeos", que tuviera él oración (*Libro de la vida*, VII, 10: I, 629 - 630). Don Alonso la visitaba a menudo, creyéndola una bendita, hasta que le dijo que ella ya "no tenía oración, aunque no la causa", y puso sus "enfermedades por enconviniente" (*Libro de la vida*, VII, 11: I, 630). Su padre,

> con la opinión que tenía de mí y el amor que me tenía, todo me lo creyó, antes me tuvo lástima. Mas como él estava ya en tan subido estado, no estava después tanto conmigo, sino como me havía visto, ívase, que decía era tiempo perdido; como yo le gastava en otras vanidades dávaseme poco (*Libro de la vida*, VII, 12: I, 631).

En aquel tiempo andaba, pues, don Alonso más beato que su hija, y le parecía ésta demasiado pegada a lo terrenal.

XVIII. 17. Antígona

Teresa hizo de Antígona con su padre, acompañándolo en su tránsito como enfermera y psicopompa:

> En este tiempo dio a mi padre la enfermedad de que murió, que duró algunos días. Fuíle yo a curar (…) *Pasé harto trabajo en su enfermedad*; creo le serví algo de lo que él havía pasado en las mías. Con estar yo harto mala me esforzava y con que *en faltarme él me faltava todo el bien y regalo –porque en un ser me le hacía*—tuve un gran ánimo para no le mostrar pena y estar hasta que murió como si ninguna cosa sintiera, *pareciéndome se arrancava mi alma cuando vía acabar su vida, porque le quería mucho* (*Libro de la vida*, VII, 14: I, 632).

La muerte de don Alonso, el 24 de diciembre de 1543, todo y con ser de perfecto cristiano (*Libro de la vida*, VII, 15: I, 632, y 16: I, 632 – 633), entristeció a su hija. Teresa se sentía "en un ser" con él…

XVIII. 18. Éxtasis

Verdaderamente Teresa estaba partida en dos, y mareó "casi veinte años" entre dos orillas paradójicas:

> ni yo gozava de Dios ni traía contento en el mundo. Cuando estava en los contentos de el mundo, en acordarme lo que devía a Dios era con pena; cuando estava con Dios, las afeciones del mundo me desasosegavan; ello es una guerra tan penosa que no sé cómo un mes la pude sufrir, cuantimás tantos años (*Libro de la vida*, VIII, 2: I, 636 - 637).

Teresa tuvo muy presente a la *apóstola* de los apóstoles: "Era yo muy devota de la gloriosa Magdalena y muy muchas veces pensava en su conversión" (*Libro de la vida*, IX, 2: I, 643). Aquella María que en los evangelios apócrifos y entre los gnósticos se había casado maravillosamente con Jesús. Y Teresa dice: "…no vivo yo ya, sino que Vos, Criador mío, vivís en mí…" (*Libro de la vida*, VI, 9: I, 624) Y también: "Yo sólo podía pensar en Cristo como hombre…" (*Libro de la vida*, IX, 6: I, 644) Los éxtasis comienzan. Toma prestado el metalenguaje de la "mística Teoloxía" (*Libro de la vida*, X, I: I, 646), y copia lo que ha leído en ellos: Quijoteresa, Quijoteresa, como cuando imitó a las mártires o a los héroes de las novelas de caballerías. Hacía "*representación*" de ponerse "*cabe Cristo*", y con toda certeza sentía "que *estava dentro de mí y yo toda engolfada en Él*" (*Libro de la vida*, X, 1: I, 646 - 647).

Y va describiendo, como puede, los niveles de oración: "Primero havía tenido muy continuo una ternura (…) un regalo que ni bien es todo sensual ni bien es espiritual." (*Libro de la vida*, X, 2: I, 647)

En el segundo grado "se comienza a recoger el alma, toca ya aquí cosa sobrenatural." Y la voluntad "da consentimiento para *que la encarcele Dios, como quien bien sabe ser cautivo de quien ama*" (*Libro de la vida*, XIV, 2: I, 671). Las alegorías se suceden: "me era gran deleite considerar *ser mi alma un huerto y al Señor que se paseava en él*…" (*Libro de la vida*, XIV, 9: I, 675) Cuando alcanza ese estado…

> No osa bullirse ni menearse, que de entre las manos le parece se le ha de ir aquel bien, ni resolgar algunas veces no querría. (…) se va ayudando para que esta centellica de amor de Dios no se apague. (*Libro de la vida*, XV, 1: I, 677) Esta quietud y recogimiento y centellica, si es espíritu de Dios y no gusto dado de el demonio u procurado por nosotros (…) hace mucho ruido… (*Libro de la vida*, XV, 4: I, 677 - 678)

Para contar el tercero usa otros imágenes. Él es el "hortolano" de su jardín, y la "riega" conduciéndola a "un glorioso desatino, una celestial locura, adonde se deprende la verdadera sabiduría y es deleitosísima manera de gozar el alma" (*Libro de la vida*, XVI, 1: I, 683). Teresa ha tocado cielo, y de ninguna manera regresará al mundo, ni "a los cuidados y cumplimientos de él" (*Libro de la vida*, XVI, 4: I, 685). Su alma se dejaría "del todo en los brazos de Dios", y desea que "haga Su Majestad como de cosa propia; ya no es suya el alma de sí mesma; dada está del todo a el Señor; descuídese del todo" (*Libro de la vida*, XVII, 2: I, 688).

Por fin, en el cuarto grado, "ocúpanse todos los sentidos en este gozo de manera que no queda ninguno desocupado para poder en otra cosa esterior ni interiormente" (*Libro de la vida*, XVIII, 1: I, 692). Trató de "declarar" "qué siente el alma cuando está en esta divina unión" (*Libro de la vida*, XVIII, 3: I, 693): llovía y se llegaba a "henchir y hartar todo este huerto de agua" (*Libro de la vida*, XVIII, 9: I, 695). Más exactamente:

> Estando ansí el alma buscando a Dios, siente con un delite grandísimo y suave casi desfallecer toda con una manera de desmayo, que le va faltando el huelgo y todas las fuerzas corporales de manera que, si no es

> con mucha pena, no puede aun menear las manos; los ojos se le cierran… (…) Ansí que de los sentidos no se aprovecha nada si no es para no la acabar de dejar a su placer… (*Libro de la vida*, XVIII, 10: I, 695 - 696)

Su sentido de la realidad se desvanece: "Parece esto algarabía y pasa ansí. Acaecídome ha algunas veces en este término de oración estar tan fuera de mí que no sabía si era sueño…" (*Libro de la vida*, XIX, 1: I, 698) Y dijo que "todo es una cosa", la "unión" y el "arrobamiento u elevamiento u vuelo que llaman de espíritu u arrebatamiento (…) y también se llama éstasis…" (*Libro de la vida*, XX, 1: I, 705) Y contarlo a la letra no puede ser, no sabría. Se la llevaban no sabía dónde y "como quien pelea con un jayán fuerte quedava después cansada…" (*Libro de la vida*, XX, 4: I, 706) "También deja un desasimiento estraño que yo no podré decir cómo es…" (*Libro de la vida*, XX, 8: I, 708) "Ansí parece que está el alma no en sí, sino en el tejado u techo de sí mesma y de todo lo criado…" (*Libro de la vida*, XX, 10: I, 709) "Parecen unos tránsitos de la muerte, salvo que tray consigo un tan gran contento este padecer que no sé yo a qué lo comparar. Ello es un recio martirio sabroso…" (*Libro de la vida*, XX, 11: I, 710) Es "tan excesivo que el sujeto le puede mal llevar y ansí algunas veces se me quitan todos los pulsos casi…" (*Libro de la vida*, XX, 12: I, 710) "Toda la ansia es morirme entonces…" (*Libro de la vida*, XX, 13: I, 710) Y muere porque no muere…

Fue ya "*otro libro nuevo de aquí adelante, digo otra vida nueva*; la de hasta aquí era mía…" Luego ya "vivía Dios en mí…" (*Libro de la vida*, XXIII, 1: I, 730)

Y cuando quiso declarar todo esto "comenzó *la mormuración y persecución* de golpe…" (*Libro de la vida*, XIX, 8: I, 701) "*No hay quien lo crea* si no ha pasado por ello… (…) *Piensan es tentación y disbarate*" (*Libro de la vida*, XX, 23: I, 714). Ella misma temía que fueran "*ilusiones*" y "*engaños*" del demonio (*Libro de la vida*, XXIII, 2: I, 730 - 731). Sus confesores, directores espirituales, o *padres*, no sabían qué hacerse con las *historias* de Teresa, y las discutían y

contradecían. Ella, "*mirando libros*", encontró en la *Subida del Monte* "en lo que toca a unión del alma con Dios, todas las señales que yo tenía…" (*Libro de la vida*, XXIII, 12: I, 735) Sus censores tapiaron su biblioteca (Quijoteresa, Quijoteresa), pero su Señor le dijo: <<No tengas pena, que *yo te daré libro vivo*>> (*Libro de la vida*, XXVI, 5: 752).

Pero aún, como seguía en su mucha conversación con Jesús, le mandaron que cuando tuviese aquellas visiones se "santiguase" y "diese higas" (*Libro de la vida*, XXIX, 5: I, 771). Entonces la cruz de su rosario se transformó mágicamente (*Libro de la vida*, XXIX, 7). Y "Su Majestad" empezó a "señalar más que era Él" (*Libro de la vida*, XXIX, 8: I, 772). Le parecía, cuando se acercaba el Hijo del hombre, que hincaban "una saeta en lo más vivo de las entrañas y corazón a las veces, que no sabe el alma qué ha ni qué quiere" (*Libro de la vida*, XXIX, 10: I, 774). Y recibió la "merced del dardo" o "transverberación":

> víale en las manos un dardo de oro largo y al fin de el hierro me parecía tener un poco de fuego; éste me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegava a las entrañas; al sacarle, me parecía las llevava consigo y me dejava toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor que no hay desear que se quite ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios… (*Libro de la vida*, XXIX, 13: I, 775)

Cuando "sin doblez y encubierta" le trató su alma a fray Pedro de Alcántara (*Libro de la vida*, XXX, 4: I, 777), él "húvome grandísima lástima" y ordenó al "Caballero Santo" y al "confesor" (Daza) que "no tanto me amedrentase" (*Libro de la vida*, XXX, 6: I, 778). "No me hartava de dar gracias a Dios y a *el glorioso padre mío San Josef*, que parecía le havía él traído, porque era comisario general de la Custodia de San Josef…"

(*Libro de la vida*, XXX, 7: I, 778) Era que la autorizaban a amar a su Esposo nuevo.

XVIII. 19. Desposados

Así celebraba su boda con el Amigo:

> Éstas me dice Su Majestad muchas veces, mostrándome gran amor: <<Ya eres mía y Yo soy tuyo>>. Las que yo siempre tengo costumbre de decir y a mi parecer las digo con verdad, son: ¿Qué se me da, Señor, a mí de mí, sino de Vos? (*Libro de la vida*, XXXIX, 21: I, 865)

XVIII. 20. Visión

Otra vez que se arrebató, o la arrebataron, le pareció

> estar metida en el cielo, *y las primeras personas que allí vi fue a mi padre y madre* y tan grandes cosas (…) que yo quedé bien fuera de mí pareciéndome muy demasiada merced. (…) Temí no fuese alguna ilusión (*Libro de la vida*, XXXVIII, 1: I, 845).

La recibirán, en el otro lado, los primeros, sus padres: sin ellos no sueña el cielo.

XVIII. 21. Enfermedades

Emparedada en Santa María de Gracia, Teresa padeció "una gran enfermedad" (*Libro de la vida*, III, 3: I, 605): le daban, "con unas calenturas unos grandes desmayos, que siempre tenía bien poca salud" (*Libro de la vida*, III, 6: I, 606), de manera que regresó a casa para sanar. Después, en el convento de la Encarnación volvió a caer mala. La sacó de él su padre, y curanderas y médicos la estropearon, y casi la matan, y tuvo que acudir su campeón particular, san José, a socorrerla "in extremis". Nunca estuvo, luego de eso, buena. Estaba, como describen los *Procesos*, "tocada" por el "mal de perlesía", que

hacía que no pudiese menear un brazo, o que diera con él golpes incontenibles, y le trababa la lengua, aunque con la comunión "se le destraba" (I, 403 – 404: nota 24). La Santa, en sus cartas, menciona "dolores en un lado y esquinancia; el uno de estos males bastava para matar" (34ª, 7 – III – 1572), "mal de quijadas" (23ª, 31 – X – 1570) y de muelas, romadizos (56ª, VI – 1574; 231ª, 14 – V – 1578), calenturas (34ª, 7 – III – 1572), cuartanas (17 – I – 570; 7 – II – 1572, etc.), dolores de cabeza (11ª, 2 – XI – 1568, etc.), "una postema en el hígado" (321ª, 8 – V – 1580), "tormento de melancolía" (53ª, 4 – V – 1574), alguna afección de "reñones" (162ª, I – 1577), "muchos" "accidentes del corazón y de la madre" (314ª, 3 – IV – 1580), "un relajamiento de estómago" (60ª, 16 – VII – 1574) y vómitos infinitos (I, 405 – 406). También en su *Vida* se fija en los fracasos de su cuerpo, y se querellaba contra ellos, pues la distraían de sus místicos encuentros:

> Como me vi tan atada de mí y el espíritu por otra parte quiriendo tiempo para sí, vime tan fatigada que comencé a llorar mucho y a afligirme. Esto no es sólo una vez, sino –como digo—muchas, que me parece me dava un enojo contra mí mesma, que en forma por entonces me aborrezco (XL, 20: I, 874).

Sus penas no son sólo físicas. Aquí describe un cuadro depresivo: "Otras veces estoy de manera que ni siento vivir ni me parece he gana de morir, sino con una tibieza y escuridad en todo, como he dicho que tengo muchas veces de grandes travajos" (*Libro de la vida*, XL, 21: I, 874 - 875).

Trajeron a Teresa "apriesa y fatigándola" (María de San Francisco, *Proceso de Alba, 1610*, 102ª) desde Burgos a Medina y Alba de Tormes. "Cayó muy cansada y mala y la dio unas calenturas y flujo de sangre" (Ana de la M. D., *Proceso de Cuerva, 1595*, 7º), "de tal manera que hasta que no le quedó gota de sangre en su cuerpo le duró la vida; y después de muerta, cuando levantaron su santo cuerpo de la cama se halló en el lugar de su asiento una masa de sangre como un real de a ocho" (M. Carranza, *Proceso de Valencia, 1595*, 7ª) [I, 407,

nota 42]. Sus devotos editores consultaron con Fray Emilio María de Santa Teresita, el cual diagnosticó, tras estudiar estos testimonios, "una matrorragia, ocasionada (…) por un carcinoma corporal uterino" (Citado en Efrén de la Madre de Dios y Otilio del Niño Jesús: I, 413).

Respecto a las enfermedades que sufrió buena parte de su vida, el mismo médico señala "una serie de procesos morbosos" (I, 410). "El paludismo (…) no la abandonó nunca" (I, 412). En cuanto a las "febrículas (…) pueden estar perfectamente justificadas por la indudable presencia en su organismo de numerosos focos sépticos" (I, 413) o "épicos" (I, 414): la amigdalitis, y la podredumbre de sus dientes. Además, padeció neumonías, "una neuralgia sintomática del trigémino", "un ciclo dismenorreico" (I, 413), y "diversas nemosis cardíacas" (I, 414). Otros trastornos, como algunos males de corazón, la perlesía acompañada de parálisis y convulsiones, los vómitos, los desmayos, tendrían, opina, "etiología nerviosa", y apuntan a "una epilepsia neurótica" (I, 411). Examinando su "constitución", la asimila "al tipo pícnico de la sistemática de Kretschmer", relacionándolo "con la constitución ciclotímica y sus correspondientes de cicloide y cíclica en el terreno de la psicopatía y psicosis respectivamente" (I, 410).

Efrén de la Madre de Dios y Otilio del Niño Jesús (I, 409, nota 60) incluyen otra opinión, en nota a pie de página, la de René Fülop Miller[29], como ejemplo de los informes "hechos de memoria, sin tino y llenos de prejuicios que en buena ciencia son detestables":

> Nuestra ciencia contemporánea resumiría los síntomas de la enfermedad de teresa poco más o menos como sigue: Sus *convulsiones* eran contracciones crónicas; la *rigidez de sus músculos*, una forma de tetanización muscular; la sensación de *sofocamiento*, que hacía para ella tan difícil el deglutir, un 'globus hystericus';

[29] *Los Santos que conmovieron el mundo*, trad. Rómulo Erba, Espasa-Calpe, 1946, p. 354.

> su *dolor insoportable*, indicativo de hiperestesia; sus frecuentes períodos de *desfallecimientos*, resultado de los desórdenes nerviosos del sistema circulatorio; y su *enfermedad entera*, que persistió en ella desde la adolescencia hasta su madurez femenina, un ejemplo clásico de las perturbaciones psicofisiológicas que pueden ser observadas, a veces, en las mujeres, entre la pubertad y la menopausia. En el diagnóstico final podría haber allí, a lo sumo, algún desacuerdo en cuanto a si el caso de Teresa era histeria o histeroepilepsia. Por lo que toca al tratamiento posible, no habría ninguna duda tampoco. Consistiría en una cura con luminal y dilatín como drogas, y posiblemente, el psicoanálisis… [las cursivas son suyas]

Los frailes Efrén de la Madre de Dios y Otilio del Niño Jesús anotan las descripciones físicas que hicieron de ella quienes la conocieron (I, 215 – 216), y miran el retrato que pintó el padre Juan Gracián (I, 217 – 223), concluyendo, como fisonomistas, que fue "somáticamente pígnica, sexualmente hiperuteínica, psíquicamente ciclotímica" (I, 223), cosa que "influía mucho sin duda en su connatural castidad" (I, 223, nota 34). Recurren también a la grafología (I, 230 - 231), y dan la protesta de Suzanne Bréssard, que analizó su letra:

> Comment a-t-on pu traiter d'hysterique, une femme si présente, si déchirée, si lucide et si forte. Il y a là une meconneissance des realités psychologiques, inacceptable pour le graphologue[30].

XVIII. 22. El *Padre*

Inés de Quesada dice cómo, con todos sus padecimientos y gozos, "se echaba de ver estar *endiosada*"[31]. Llena de Él. Si en

[30] *A la recherche de la Personnalité* (Trouble et lumière, en *Etudes Carmélitaines* (1949), 1. c. Citado en I, 231, nota 102.
[31] *Proceso de Ávila, 1610*, 4º: Citado en Efrén de la Madre de Dios y Otilio del Niño Jesús, 1951 (I, 392, nota 3).

su *vida* Teresa hace relación de lo que tuvo con el Hijo, y cómo lo conoció, fuera de ella se ocupa del Padre con inicial versal. Éste "forzado ha de ser mejor que todos los padres del mundo" (*Padre-de-padres*), y como "tal" "hanos de perdonar, hanos de consolar en nuestros trabajos, hanos de sustentar" (*Camino de perfección*, XXVII, 2: II, 203).

Es mucho más que eso, con ella, el Padre. Teresa sabe "que no ha menester *para hablar con su Padre* Eterno ir al cielo ni *para regalarse con Él* (…) sino *ponerse en soledad y mirarle dentro de sí* y no extrañarse de tan buen *Huésped*" (*Camino de perfección*, XXVIII, 2: II, 207 - 208). Lo lleva, ¿veis?, "dentro de sí": ella es su posada, está poseída por el Padre, habitada por Él, colmada de Él. Jesús, el Segundo, mira esta unión de su Esposa con el Primero (y con el Tercero) sonriéndose, y todavía le dice, casi como correveidile, como divino alcahuete: "…mi Padre se deleita contigo y el Espíritu Santo te ama" (*Cuentas de conciencia*, 31ª: II, 546).

En otros lugares Teresa de Ávila reconoce la deuda que tiene con Dios Padre, pues le ha dado a Jesús, su Hijo, por marido, casándola con Él. El Padre dejaba a su Hijo a sus *hijas*, para que se gozasen con Él (*Camino de perfección*, XXXIV, 3: II, 253). Y Teresa, a solas en su celda con Jesús, suspiraba: "No deje yo a mi Dios, no deje de gozar tanta hermosura en paz; vuestro Padre nos dio a Vos, no pierda yo, Señor mío, joya tan preciosa" (*Exclamaciones*, 14: II, 652). Alguna vez le parecía "que la persona del Padre" la "llegava a Sí" y le recordaba cómo le había dado a su "Hijo y al Espíritu santo y a esta Virgen", y reclamaba, vagamente, que se lo pagase: "¿Qué me puedes tú dar a mí?" (*Cuentas de conciencia*, 24ª: II, 543)

En otras ocasiones, en cambio, es Jesús el que la allega al Padre, dándoselo: "Buen Padre os tenéis que os da el buen Jesús (…) si sois buenas hijas no os echará de sí. Pues ¿quién no procurará no perder tal Padre?" (*Camino de perfección*, XXVII, 7: II, 206) Es que Jesús es "camino" y "luz" que guía hacia el Otro:

> El mesmo Señor dice: "Ninguno subirá a mi Padre sino por mí"; *no sé si dice así, creo que sí*; y "quien me ve a Mí, ve a mi Padre" (*Moradas del castillo interior*, II, 1, 11: II: 360).
>
> …no puede nenguno ir al Padre sino por Él, y quien me ve a mí ve a mi Padre. *Dirán que se da otro sentido a estas palabras. Yo no sé esotros sentidos*; con éste que siempre siente mi alma ser verdad, me ha ido muy bien (*Moradas del castillo interior*, VI, 7, 6: II, 449 - 450).

¿Qué glosa hacía Teresa de *Juan*, XIV? Jesús estaba en el Padre y el Padre en Él (11); del mismo modo, sus discípulos están en Él, y Él en ellos (20). Dijo. Y dijo: <<…y el que me ame, será amado de mi Padre; y yo le amaré y me manifestaré a él>> (21). A través de su matrimonio con Jesús, entonces, podrá ir Teresa al Padre, subir a Él, verlo. "¿Qué pensáis, *hijas*, que es su voluntad?" La Santa se dirige a sus monjitas, como a "*hijas*" suyas, y a todas las mujeres, como a "*hijas*" de Dios, y les comunica lo que Jesús quiere de ellas, que "seamos del todo perfectas (…) para *ser unos con Él y con el Padre*" (*Moradas del castillo interior*, V, 3, 7: II, 406). Padre, Hijo, e *hija* vueltos una sola cosa, trinidad novísima, tres *personas* (en el sentido teológico y teatral) distintas en un solo ser verdadero.

XVIII. 23. Confesiones y melancolías

Visitadora de descalzas, hizo de *madre* suya y, vigilándolas, tuvo que decidir si lo que esta o aquella *hija* decía que veía y oía y entendía era verdadero o fantasía inspirada por Satanás. El capítulo VII de sus *Fundaciones* aconseja <<cómo se han de haver con las que tienen melancolía>>. Para la que padece esta enfermedad "no hay otro remedio (…) si no es *sujetarlas* por todas las vías y maneras que pudieren" (4: II, 717). Es que tiene "miedo que el demonio, debajo del color de este humor (…) quiere ganar muchas almas" (7: II, 718). Existe una "manera" que "tiene Dios de despertar a el alma" "peligrosa",

> que son unas hablas con el alma, de muchas maneras: unas parece vienen de fuera, otras de lo muy interior del alma, otras de lo superior de ella, otras tan en lo esterior, que se oyen con los oídos, porque parece es voz formada (*Moradas*, VI, 3, 1: II, 424).

A éstas

> no hay que hacer caso (…) aunque digan que ven y oyen y entienden, ni inquietarlas con decir que es demonio, sino *oírlas como a personas enfermas*, (…) porque *si le dicen que es melancolía, nunca acabará*, que jurará que lo ve y lo oye, porque le parece ansí (*Moradas*, VI, 3, 2: II, 424).

Esto lo sabía perfectamente la Santa, pues sus confesores, sus *padres*, habían sondado a menudo sus *narraciones*, rastrillando sus fondos, averiguando si su *palabra* era fruto de la melancolía (de la histeria).

Teresa fue *hija* de confesión, digo, que quienes oían lo suyo *intentaron (des)hacerla*, y *madre* de una confesión general, de la cual trató en buena parte de su obra y, sobre todo, en el *Libro de su vida*. Teresa fue también *hija* muy rebelde de sus inquisidores. Le daba "tormento"

> topar con un confesor tan cuerdo y poco espirimentado que no hay cosa que tenga por sigura; todo lo teme, en todo pone duda, como ve cosas no ordinarias, en especial si en el alma que las tiene ve alguna imperfección (…); luego *es todo condenado a demonio u malencolía* (*Moradas*, VI, 1, 8: II, 417).

Recordó, o sea, despertó de su sueño, Alonso Quijano (<<…ya yo no soy don Quijote de la Mancha>>) [*Don Quijote*, II, 74: 1033]), y declaró: <<Yo fui loco, y ya soy cuerdo…>> (*Don Quijote*, II, 74: 1038). Lo mismo que el Caballero, la Caballera quiso salirse por la puerta de su locura, y tuvo confesores cuerdos (así los llama, socarrona, por no decirles cobardes) que explicaban (y censuraban) todas aquellas "cosas no ordinarias"

que ella contaba, trayéndolas del otro lado, como fábrica de "demonio u malencolía". También "fue el parecer del médico" que al Manchego "*melancolías* y desabrimientos le acababan" (II, 74: 1031). Teresa no quiso recordar, o despertar, de su sueño: en las confesiones que parió nunca hizo retractación: da por probado que todo lo que "se ha ella con el Esposo" (*Moradas*, VI, 2, 1: II, 420) no era "cosa movida del mesmo natural, ni causada de melencolía, ni tampoco engaño del demonio, ni es antojo" (*Moradas*, VI, 2, 5: II, 422), pues "procede de lo interior del alma" (*Moradas*, VI, 2, 7: II, 423).

En la Edad Media "*la histeria* vino a entenderse como *la enfermedad del alma* por excelencia", y se confundió con la melancolía: en una y otra el demonio, aprovechando la vulnerabilidad de la mujer, debilitada por sus "oscuros humores", la poseía, engañándola con *representaciones* que ella tomaba por ciertas (Bronfen, 1998: 106). Ya en los albores del Renacimiento, el *Malleus Maleficarum* (1494), "el texto central de la Inquisición", recogía esta concepción de la histérica como energúmena, y proponía, como cura, "la *interrogación*, cuyo objetivo era extraer una *confesión* del alma poseída y someter a la histérica a investigaciones corporales a menudo crueles" (Bronfen, 1998: 107). Así,

> *la histeria*, en el Renacimiento, pasó por ser *la hija del demonio*, y esta hija ligeramente diabólica dio luz a un niño a principios del siglo XIX que con los años se convirtió en el psicoanálisis; toda la teoría psicoanalítica nació de la histeria. Sólo que la madre murió en el sobreparto.[32]

En su calidad de *fundadora* de *casas* para las *hijas* de Dios y *novias* y *esposas* de Cristo, como *madre*, Teresa, está dicho, no encontraba, para "las que tienen humor de melancolía" (*Fundaciones*, VII, 1: II, 715), "otro remedio" que no fuera "*sujetarlas* por todas las vías y maneras que pudieren"

[32] Etienne Trillat, *Histoire de l'hystérie*, París, Seghers, 1986, p. 212. Citado en Bronfen (1998: 107 – 108). Mi traducción.

(*Fundaciones*, VII, 4: II, 717), pues "el demonio" tomaba este mal "por medianero", y proponía meterles "temor" (*Fundaciones*, VII, 2: II, 716): "Si no bastaren palabras, sean castigos; si no bastaren pequeños, sean grandes; si no bastare un mes de tenerlas encarceladas, sean cuatro" (*Fundaciones*, VII, 4: II, 716). No todo debe ser "rigor", que fuera mejor que "por amor *se sujetasen*". Una y otra vez Teresa emplea la voz "sujetar". Foucault (1998: I, 76 - 77) toma prestado el concepto de Althusser y explica cómo la interrogación, la inquisición, la confesión, el psicoanálisis, "la formidable conminación de decir lo que uno es, lo que ha hecho, lo que recuerda y lo que ha olvidado, lo que esconde y lo que se esconde, lo que uno no piensa y lo que piensa no pensar" no tiene otro objetivo que no sea el "de *producir* (…) *la sujeción de los hombres*; quiero decir, su constitución como 'sujetos', en los dos sentidos de la palabra". En efecto, la confesión establece entre el oidor y el penitente una relación de *vasallaje*[33]. Se coloca al confesante (penitente o paciente) en el lugar del reo.

El sacramento de la confesión, la dirección espiritual, el examen de conciencia, hacen cala y cata de la *historia* de la *histérica*, o *melancólica*. El *Libro* de la *vida* de Santa Teresa es una forma de confesión. El estilo, entre epistolar[34] y autobiográfico, dirigido a tal o cual *padre simbólico*, su declaración, entre íntima (secreta) y pública, las interpretaciones y rectificaciones más o menos escandalizadas de sus oidores y lectores…todo lleva a entender su *vida* como *caso*. Teresa, puesta "a los pies" de su confesor, asume la misma (im)postura de la neurótica en el diván. Así tratan sus *padres* de *sujetarla*, pero la *hija histérica* (*melancólica*) no se deja *curar*, ni *salvar*, y su historia no se puede *decir*: lo que su cuerpo (*soma*) y su escritura cuentan es su *historia*, una *narración histérica* que da,

[33] Foucault (1998: I, 74) anota a pie de página cómo la palabra "*Aveu*" designó primero una "declaración escrita comprobando el compromiso del vasallo hacia su señor, en razón del feudo que ha recibido" y, a partir del siglo XVII, "la acción de *avouer* (confesar)".

[34] "Rompa vuestra merced esto que he dicho, si le pareciere, y *tómelo por carta para sí* y perdóneme que he estado muy atrevida" (*Libro de la vida*, XVI, 8: I, 687).

cifrada (pero nadie tiene su clave), la *falta* de un mundo que, intentando *hacer* a Teresa mujer, la *deshace*. *Falta*, desde luego, ese *mundo-del-padre*, a la *hija*: ella lo percibe como fallecedero, como privación, como carencia. La *falta*, digo adrede: la culpa.

XVIII. 24. Girls' talk

Le parecía "asco todo lo de acá". Los "engaños y dobleces" del mundo, su "tráfago" hacían que la espantase "tornar a vivir" en él (*Libro de la vida*, XXI, 1: I, 717 - 718). "Por esta cara, la obra de Santa Teresa es antisocial y paralizante; y tomada en absoluto, no puede conducir sino al suicidio de una civilización" (Castro, 1972: 85). Las palabras de Teresa, con lo que contaban, no podían pertenecer a *Madre* ni *hija* alguna: o eran "traza de unos herejes" o "negotium praeter naturam"[35]. Asunto preternatural, que "excede", o rebosa, "la debida orden de la naturaleza" (*AUT*), arrancándola de sus quicios. Amedrantaban a Teresa con "que *andavan los tiempos recios*" y "podría ser" que le "levantasen algo y fuesen a los inquisidores" (*Libro de la vida*, XXXIII, 4: I, 805). Perseguían rabiosos a alumbradas y alucinadas. Entre los "ejemplos de otras personas" con que avisaban a su confesor (*Libro de la vida*, XXVIII, 14: I, 768) recordaría, por ejemplo, el *caso* de Magdalena de la Cruz, abadesa de Córdoba (Steggink, 1986: 21). "Yo, como en estos tiempos havían acaecido grandes ilusiones en mujeres y engaños que las havía hecho el demonio, comencé a temer" (*Libro de la vida*, XXXIII, 2: I, 731). Dudaba algo. Una vez que, arrebatada, vio, "metida en el cielo", a su "padre y madre", tuvo miedo de que "no fuese alguna ilusión". Su director de conciencia, cuando le fuera con el cuento, seguramente se burlaría de ella, diciendo "que ¡qué San Pablo para ver cosas del cielo u San Jerónimo!" (*Libro de la vida*, XXVIII, 1: I, 845) ¿Serían aquellas visiones tonterías, "cosas de mujercillas"[36]? Pero Teresa no dejaría por nada de "beber de esta agua de vida", por mucho que murmurasen diciendo cosas "como 'Fulana por aquí se perdió'" (*Camino de perfección*, Códice de El Escorial, XXXV, 2: II, 170). Le salió Él, un día

[35] Esto opinaba Alonso de la Fuente en sus *Memoriales*. Steggink (1986: 14, nota 15) remite a Joel Sangnieux, <<Santa Teresa y los libros>>, en *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, Salamanca, 4 – 7 de octubre de 1982. En II, 749.

[36] Steggink (1986: 22) lo cita como sacado de las *Cuentas de conciencia* (53ª). Yo ahí no lo he encontrado.

que ella se detenía, acongojada, en lo que había dictado "San Paulo (…) del encerramiento de las mujeres", y la sosegó con éstas: <<Diles que no se sigan por sola una parte de la Escritura, que miren otras y que si podrán por ventura atarme las manos>> (*Cuentas de conciencia*, 34ª: II, 548). Sí, sí, San Pablo había mandado amordazar a las mujeres, su "encerramiento". Pero Jesús había apartado para sí a María Magdalena, y ella tenía "grandes deseos de imitarla", haciéndose amiga de su señor común, y su *apóstola* (*Cuentas de conciencia*, 63ª: II, 563).

La experiencia mística era privilegio de mujeres:

> Y hay muchas más que hombres a quien el Señor hace estas mercedes, y esto oí al santo Fray Pedro de Alcántara –y también lo he visto yo—que decía aprovechavan mucho más en este camino que hombres… (*Libro de la vida*, XL, 8: I, 871)

Según Américo Castro (1972: 59) la "*feminidad*" de Santa Teresa es el "supuesto" "de su vida y de su obra": de ella dependen, en ella consisten y se fundan. Fue "*alma muy femenina*", capitana que hundió su mística nave y buscó en "lo que a nada está atado", en el "abismo sin forma y sin fondo", "lo absoluto" (Castro, 1972: 65 - 66). Nos "brinda íntegra" su "*esencia femenina*", con impudicia, ya que "ella asigna a su maravilloso soliloquio" "carácter divino" (Castro, 1972: 87 - 88). ¿Pura mujer, entonces? ¿Simplemente mujer? ¿O es, lo suyo, como indica Chicharro (1982: 32) "profeminismo"? Protofeminismo… Teresa fue de las mujeres que osaron salirse de su *parte*, desbordarla. O, por lo menos, a través de sus acciones (abriendo *otra especie de casas*, que apartasen mejor a sus hermanas del mundo, del demonio y de la carne), de los aspectos cambiantes, inexplicables, de su enfermedad, de su vida y de su *vida* (la que confesaba oralmente, la que escribía), descubría sus fallas, la minaba, amenazando con derrumbar el edificio entero del género y del parentesco. Es así, as así. Teresa, como toda *histérica*, *dice* el fracaso de la *hija*, y *fracasa* (uso el verbo como transitivo) el universo del *padre*, lo destroza, haciéndolo pedazos, abismándolo.

XVIII. 25. Divina o neurótica

Américo Castro arranca su ensayo sobre <<La mística y humana feminidad de Teresa la Santa" así:

> *Ni clínica, ni empíreo.* Teresa de Ávila suele ser llevada de uno a otro recinto, siempre envuelta en aureolas *mágicas*. La histeria –el freudismo—hace de sobrenatural para quienen no confían mucho en el otro mundo. Que *Jesús o Eros* fuesen *los demiurgos de la obra teresiana*, tal vez no sea indiferente desde ciertos puntos de vista; en lo que atañe a la consideración histórica y literaria de los escritos de la santa, el resultado es el mismo. *Posesa de divinidad o de neurosis*… (Castro, 1972: 39)

Uno se inclina sobre el lecho donde yace Teresa (etimólogicamente, ésa es la postura del clínico, o médico de cabecera), la examina, redacta su *historia*. Uno se encorva (pajarraco negro) sobre sus libros, los escudriña (hace su escrutinio), regurgita un ensayo. Uno, trasteando las estatuillas que tiene junto al sillón, sobre una repisa, escucha las *historias* que ella cuenta, tendida en el diván, las analiza, escribe su *caso*. Uno la saca a un teatro (como el que usó Charcot en Salpêtrière), dirige y espía la representación del cuerpo *histerizado* de la paciente, su escándalo, sus *poses*, sus *máscaras* o muecas, sus gemidos…, y pregona ante los alumnos su diagnóstico. Uno se arrodilla junto a sus reliquias, olisquea el perfume de su gloria, hace su *hagiografía*. Uno, uno, uno, uno: siempre, el *padre*. Éste hace a Teresa íntima del Cristo; aquél, *hija* histérica. De uno y otro modo, las palabras que dice nunca son suyas: el *Otro*, traduciéndolas, se las quita.

XIX. Autoridad y pa-/ma-ternidad en la obra cervantina

XIX. 1. Prólogo

Textual Intercourse tituló Jeffrey Masten su estudio sobre "la colaboración, la autoría y las sexualidades en el teatro renacentista"[1]. Al trasladarlo al castellano como *Relaciones textuales* o *Contacto textual* se me escurre entre las manos algo del matiz lúbrico que buscaba el profesor. Allí cita a Foucault:

> …el autor es el principio de economía en la proliferación del significado…un cierto principio funcional mediante el cual, en nuestra cultura…uno impide la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición, descomposición y recomposición de la ficción.[2]

Sustituye "autor" por "padre" y pon, en lugar de "significado", "hija". Así leído, este autor parece el padre tacaño, celoso policía de su hija, viñadero de su uva (el significado). Ese "principio de economía" mediante el cual el autor regula "la proliferación del significado" es el mismo que rige la relación entre padre e hija. Ahorrar fue, primero, "dar libertad al esclavo", y sólo más adelante adquirió, paradójicamente, el sentido más corriente de "no gastar" o "guardar" (Moliner). El padre está atrapado entre las leyes humanas y divinas que lo obligan a "dar libertad" (soltarla, desprenderse de ella) a su hija y su deseo de "guardarla para sí", de "no gastarla".

Ahora bien, como indica Jeffrey Masten, "la paternidad no es (…) tan sólo una metáfora o analogía de la autoría", va mucho más allá:

---

[1] En su epígrafe.

[2] Michel Foucault, <<What is an Author?>>. En Paul Rabinow, ed., *The Foucault Reader*, Nueva York, Pantheon, 1984, pp. 101 – 120. Citado en Masten (1997: 26).

> …Tanto la implicación mutua como la constante conjunción de estos términos en el discurso renacentista son complejas, y yo quiero señalar que la evocación recurrente de la paternidad como (simplemente) una "metáfora" de la autoría sugiere, por un lado, que se trata de un tropo que los escritores utilizan o no a voluntad, y por otro, que se subestiman enormemente su poder y su instrumentalidad en determinados sistemas de sexo/género (Masten, 1997: 64).

Jeffrey Masten (1997: 73) entiende que "la idea del autor (…) emerge juntamente con un lenguaje que reafirma el absolutismo patriarcal". Sin embargo, el inglés nos permite, escribiendo "*en-gendering the text*", hablar a un tiempo de "engendrar" el texto y de "darle género", sexarlo como pollico, hacerlo masculino o femenino, chico o chica. Así, Cervantes se refiere a sus obras como a hijos o hijas suyas. Pero hay más, más: también el autor es "en-gendrado", recibe este o aquel género: Cervantes aparecerá unas veces como padre, y otras como madre de sus criaturas.

Aquí veremos cómo las relaciones entre autoridad y paternidad o maternidad están muy presentes en los textos que rodean a las obras cervantinas (prólogos, dedicatorias, aprobaciones, tasas, poemas introductorios, etc.) y alguna vez en su meollo.

XIX. 2. Portadas

La *portada* es la delantera del libro, su fachada o frontispicio. Las de las ediciones príncipes cervantinas dicen a quién va "dirigido", el año, el privilegio, el editor y el librero. Pero primero han dado el título, y debajo de él otorgan su autoría de diversas maneras.

XIX. 2. 1. Componer

Miguel de Cervantes Saavedra aparece como compositor, o componedor, de sus libros, en varios lugares, y principalmente en las primeras planas:

> <<*Primera parte de La Galatea*, dividida en seis libros, compuesta por Miguel de Cervantes.>>
> <<*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra.>>
> <<*Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, compuestas por Miguel de Cervantes Saavedra.>>
> <<*Viaje del Parnaso*, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra.>>

En el *Viaje del Parnaso* componer es el verbo que emplea con mayor frecuencia para dar cuenta del acto de la creación. Cervantes compuso, o ha compuesto, el soneto favorito suyo, aquél que empieza "¡Voto a Dios, que me espanta esta grandeza!" (IV, 37 – 39), "romances infinitos" ("y el de *Los celos* es aquel que estimo / entre otros que los tengo por malditos", dice, escogiendo, como entre hijos suyos, al predilecto, y dando al diablo los demás [IV, 40 – 42]), y "comedias" (en IV, 19 – 20, y en la <<Adjunta>>). También compuso "el libro" de *Galatea*,[3] y las comedias:

> --¿Y vuesa merced, señor Cervantes –dijo él--, ha sido aficionado a la carátula? ¿Ha *compuesto* alguna comedia?
> --Sí –dije yo--, muchas…[4] (<<Adjunta>> del *Viaje del Parnaso*: 167)

La cédula con que el Rey da "licencia y facultad" para "poder imprimir" un libro, y "privilegio" por el número de años que le pareciese, utiliza una fórmula que apenas varía. Copio

[3] En la carta del 17 de febrero de 1582 a Antonio de Eraso, citada en Estrada y López García-Berdoy, 1995: 13. En el <<Prólogo>> de *Galatea* (157 – 158).
[4] <<Adjunta>> del *Viaje del Parnaso*: 167. Ver también el <<Prólogo al Lector>> de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*.

ésta que vale por las demás, la que da Jorge de Tovar y Valderrama, que fue secretario y valido de Felipe III, para Castilla: "Por cuanto por parte de vos, Miguel de Cervantes Saavedra, nos fue fecha relación que habíades *compuesto* un libro intitulado *Novelas ejemplares* (…) que os había costado mucho trabajo el *componerle*…" (9) En la <<Tasa>>, en la <<Aprobación>>, o en la <<Fe de las Erratas>> se suele emplear el mismo participio.

Cervantes compuso las *Novelas ejemplares*. Compuso, digo, destacando ahora su oficio editorial, pues, para armar aquel libro tuvo que "aderezar, concertar y poner en orden" (*AUT*) todos aquellos "papeles" (*Don Quijote*, I, 47: 899) que había ido escribiendo, y apartando para luego, durante años. En ese sentido también hizo la composición de las *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos…*, y de las historias y canciones que forman *Galatea*, y de las que hacen el *Persiles*, o los *Quijotes*…

Sin embargo, "componer un libro u otra cosa" significa "hacerla, formarla de nuevo, y de invención propia" (*AUT*). Todos estos textos señalan a Cervantes como *creador* de universos fantásticos.

XIX. 2. 2. "*de*" / "*por*"

Estas dos portadas son más simples: <<*Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes Saavedra.>> <<*Los trabajos de Persiles y Sigismunda, Historia Setentrional*. Por Miguel de Cervantes Saavedra.>>

"*De*" indica pertenencia, posesión. "DE…es una partícula que (…) se ayunta algunas veces al caso genitivo" (COV). "Genitivo [es] lo que puede engendrar o producir alguna cosa" (*AUT*). "*Por*" es aquí la "preposición que corresponde al ablativo, significando la persona que hace cuando se habla por pasiva" (*AUT*), pero en un sentido no gramatical también puede ser causal: pequeño demiurgo, Cervantes es causa primera de estos mundos.

XIX. 3. Dedicatorias

Diriges tu obra a tu mecenas como mandas a tu hijo, o a tu hija, a tu señor, para que lo acoja, o como se los presentas a tu Señor. La *dedicación* conserva algo de su origen sagrado, religioso. Dedicar "es lo mesmo que ofrecer alguna cosa a Dios y consagrársela para sólo su servicio" (COV).

En todas las portadas de las ediciones primeras de las obras de Cervantes, después de nombrar a su autor, se dice a quién van *dirigidas*, con todos sus honores. Dirigir significa aquí "dedicar alguna obra a otro" (*AUT*), pero "también guiar, dar las señas, o mostrar el camino a alguno [aquí, al libro], para que vaya donde desea [hacia su príncipe mecenas], sin errar ni torcer".

Cervantes sabe que "la dirección" del libro, es decir, el nombre de su patrón, no sirve para mejorarlo:

> …si algún poeta quisiere dar a la estampa algún libro que él hubiere compuesto, no se dé a entender que por dirigirle a algún monarca el tal libro ha de ser estimado, porque si él no es bueno, no le adobará la dirección, aunque sea hecha al prior de Guadalupe (<<Adjunta>> al *Viaje del Parnaso*: 172 - 173).

A pesar de ello, él encamina sus obras a este o aquel grande. Así, envía "desnudo" "al *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*" al duque de Béjar, para que lo proteja y dé "abrigo" y "sombra" con su "clarísimo nombre" (I, <<Dedicatoria>>: 11). Y pide que le vivan "el gran conde de Lemos" y el "ilustrísimo de Toledo don Bernardo de Sandoval y Rojas", "estos dos príncipes" (*Don Quijote*, II, <<Prólogo>>: 22 – 23). Envió (lo veremos más abajo) la *Galatea*, como hija suya, a saludar a Ascanio Colona, abad de Santa Sofía. *Don Quijote*, en cambio, es su hijo varón: dedicando las *Ocho comedias…* al Conde de Lemos, escribe: "*Don Quijote de la Mancha* queda calçadas las espuelas en su segunda parte para ir a besar los pies a V.E." Cumplió, y en la Dedicatoria de la *Segunda parte* se acuerda:

> Enviando a Vuestra Excelencia los días pasados mis comedias, antes impresas que representadas, si bien me acuerdo, dije que don Quijote quedaba calzadas las espuelas para ir a besar las manos a Vuestra Excelencia; y ahora digo que se las ha calzado y se ha puesto en camino, y si él allá llega, me parece que habré hecho algún servicio a Vuestra Excelencia, porque es mucha la priesa que de infinitas partes me dan a que le envíe para quitar el hámago y la náusea que ha causado otro don Quijote, que con nombre de segunda parte se ha disfrazado y corrido por el orbe… (II: 25 – 26)

Su caballero fabuloso irá a besar los pies y las manos de su patrón, de parte de su padre.

También manda a don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, aquellos "doce cuentos", sus *Novelas ejemplares*, y le suplica (aunque, modestamente, lo niega) que "reciba en su tutela" el "libro", apadrinándolo. "Tales cuales son, allá van, y yo quedo aquí contentísimo…" (<<Dedicatoria>>: 21 – 22)

XIX. 4. Presentación

La formulación tópica de algunos <<privilegios>> incluye una palabra muy significativa:

> Por cuanto por parte de vos, Miguel de Cervantes, nos fue fecha relación que habíades compuesto la *Segunda parte de don Quijote de la Mancha*, de la cual hacíades *presentación*… (II, <<Privilegio>>: 14)
> Por cuanto por parte de vos, Miguel de Cervantes Saavedra, nos fue fecha relación que habíades *compuesto* un libro intitulado *Viaje del Parnaso*, de que hacíades *presentación*… (<<Privilegio>>: 10)

Yahveh tiene ordenado que rescaten para Él, presentándoselos "al mes de nacidos, valorándolos en cinco siclos de plata, en siclos del santuario, que son de veinte óbolos", a todos los primogénitos (*Números*, XVIII, 15 – 16). Son, los chicos mayores, Sus primicias. Eso hizo Ana con su

hijo Samuel (1 *Samuel* I). Ése es el "misterio" (*AUT*) de la Presentación de Jesús en el Templo (*Lucas*, II, 22 – 24), que celebramos el 2 de febrero. Ésa es la "fiesta particular" (*AUT*) que se hace en honor de la Virgen el 21 de noviembre, conmemorando que Joaquín y Ana llevaran a su hija María a la iglesia de Jerusalén, rodeada de doncellas que portaban candelas encendidas para que el mundo no la distrajese. El Señor la hizo graciosa, y ella bailó para Él, y estuvo en su Casa hasta los doce años muy bienmonjada, "como una palomica, recibiendo alimento de manos de un ángel" (*Protoevangelio de Santiago*, VII; VIII, 1).

Pues igual que hacían los de Yahveh con sus criaturas primeras o más maravillosas, Cervantes *hizo presentación* de las suyas.

XIX. 5. "Sacar a luz"

"Sacar a luz" significa "dar a estampa, imprimir y publicar algún libro u otra obra." (*AUT*), pero la expresión es prima hermana de "dar a luz" o "alumbrar", y hace un poco, del autor, madre parida. Cervantes la usa en la *primera parte* del *Quijote*. Así, en la <<Dedicatoria>> (11), dice: "…he determinado de *sacar a luz* al *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*…" Y en su último capítulo: "El cual autor no pide a los que la leyeren, en premio del inmenso trabajo que le costó inquerir y buscar todos los archivos manchegos por *sacarla a luz*…" (I, 52: 965 – 966) Entre los "privilegios, ordenanzas y advertencias que Apolo envía a los poetas españoles" hallamos el siguiente artículo: "Ítem, que todo poeta cómico que hubiere *sacado a luz* tres comedias, pueda entrar sin pagar en los teatros…" (*Viaje del Parnaso*, <<Adjunta>>, 172) Y, en fin, una de las <<aprobaciones>> (7) de las *Novelas ejemplares* encarece la "*fecundidad* del ingenio de su autor", que "muestra" en todas las obras "que *ha sacado a luz*". Así, avecindando ambos conceptos, presenta a un Cervantes ennatado, ubérrimo.

XIX. 6. *Galatea*, hija de Cervantes

Hay un pastor Lauso, que fue cortesano, y soldado, y ahora anda rusticando:

> --Poco allí le fatiga el rostro grave / del privado (…) / ni el desdén sacudido / del sotil secretario (…) / ni la altivez honrada / de la llave dorada… (*La Galatea*, IV: 410 – 411)

Este Lauso dobla a Cervantes en la novela.[5] Aquí repasa sus últimos años, en los cuales hizo de peregrino primero de grado y luego muy a la fuerza, y lleva a mal saber cuánto lo han cansado sus demandas en palacio, y describe su presente estado, más tranquilo.

Terminado su cautiverio africano de cinco años, el 27 de octubre de 1580 Miguel de Cervantes desembarcó en Denia. En diciembre llegó a Madrid, y continuó, como ya hacía desde Lepanto, pidiendo "se le hiziesse merced"[6] por sus servicios prestados. Para ello, siguió a la corte de Felipe II hasta Portugal, hallándose en las Juras del rey en Tomar. Allí logró que lo enviasen a Orán para una misión que lo ocupó los meses de mayo y junio de 1581. Regresó entonces a Portugal, donde permaneció hasta el invierno. En una carta del 17 de febrero de 1582 dice estar esperando un "oficio" de corregidor en Indias, que nunca llegará, y ya se pinta trabajando en la *Galatea*. Juan Gracián imprimió la "Primera Parte de *La Galatea*, dividida en seys libros" en Alcalá, en 1585, pero el 1 de febrero de 1584 ya la había aprobado Lucas Gracián de Antisco.

Dónde empezó la novela, si en Madrid o en Portugal, o en qué momento la imaginó como libro, no hay modo de saberlo. En todo caso Cervantes, *primíparo*, recoge en ella materiales de aluvión procedentes tanto de su experiencia como de sus lecturas o de sus pinitos inciales como poeta (la obra le sirve también de cancionero). Le tolerarán sus "curiosos lectores" "semejantes ocupaciones" por "la edad", pues

[5] Ver Estrada y López García-Berdoy (1995: 74 – 76).
[6] Canavaggio (1997: 99) cita al duque de Sessa en un certificado que enviará a Leonor de Cortinas en 1583.

"apenas" ha "salido de los límites de la juventud", y porque son escuela donde se prepara "para empresas más altas y de mayor importancia" (<<Prólogo>>: 156).

El 17 de febrero de 1582 Cervantes escribe una carta al "Ilustre señor Antonio de Eraso, miembro del Consejo de Indias, en Lisboa". Éste lo había apadrinado para un "oficio" que "no se provee por Su Majestad; y ansí, es forzoso que aguarde a la carabela de aviso, por ver si tray alguno de alguna vacante…" De todos modos le da las gracias su recomendado, y termina con esto:

> …En esta intención ["En este ínterin", copia Canavaggio, 1997: 133] *me entretengo en criar a Galatea,* que es el libro que dije a vuesa merced que estaba componiendo. *En estando algo crecida, irá a besar a vuestra merced las manos y a recibir la corrección y enmienda que yo no le habré sabido dar* (Estrada y López García-Berdoy, 1995: 13).

En el *Diccionario de Autoridades* criar es, entre otras cosas, "producir algo de la nada, dar ser a lo que antes no lo tenía: lo que sólo es propio de la omnipotencia divina…" "Se toma también por engendrar…" "Vale asimismo nutrir, alimentar, como hacen las Madres o Amas, que dan el pecho, y nutren a alguna criatura." "Vale también cuidar, cebar y alimentar las aves y otros animales…" Covarrubias enriquece esta definición, añadiendo que "criar conejos" es "tenerlos caseros". "Significa también educar, instruir, dirigir, amaestrar y enseñar." Es criar, entonces, *mester*, arte y oficio de Dios, que lo hizo todo, pero también de las madres de leche, y de los granjeros, y de los tutores. *Galatea* parece la hija, pequeña aún, de Cervantes.

Las de *La Galatea* son "*primicias*" de su "corto ingenio" que Miguel de Cervantes Saavedra ofrecerá finalmente en la <<Dedicatoria>> a Ascanio Colona, Abad de Santa Sofía (151). Son, pues, su fruto primero, entregado como oblación. Volverá a utilizar la misma imagen, en otra parte: "Ahora se agoste, o no,

el jardín de mi corto ingenio, que los frutos que él ofreciere, en cualquiera sazón que sea, han de ser de V.E., a quien *ofrezco* el destas *Comedias* y *Entremeses*…" (<<Dedicatoria>>). Es metáfora agrícola neutra, que describe a Cervantes como huerto humilde y generoso.

Cervantes se reconoció "*autor* de *La Galatea*" en el prólogo de las *Novelas Ejemplares*, y su *sastre* en el *Viaje del Parnaso* (IV, 13-15): "Yo corté con mi ingenio aquel vestido / con que al mundo la hermosa *Galatea* / salió para librarse del olvido."

A sus "curiosos lectores" da las razones que lo han movido a dar al mundo, por fin, el libro. Si ha vacilado hasta entonces, es porque no sabe bien si obra peor…

> …quien con ligereza, deseando comunicar el talento que del Cielo ha recibido, temprano se aventura a ofrecer los frutos de su ingenio a su patria y amigos; o el que, de puro escrupuloso, perezoso y tardío, jamás acabando de contentarse de lo que hace y entiende, tiniendo sólo por acertado lo que no alcanza, nunca se determina a descubrir y comunicar sus escritos. De manera que así como la osadía y confianza del uno podría condenarse por la licencia demasiada (…) asimesmo el recelo y tardanza del otro es vicioso, pues tarde o nunca aprovecha el fruto de su ingenio y estudio…(…)
>
> Huyendo de estos dos inconvinientes, no he publicado antes de ahora este libro, ni tampoco quise tenerle para mí solo más tiempo guardado, pues para más que para mi gusto solo le compuso mi entendimiento (<<Prólogo>>, 157 – 158).

¿Qué debe hacer un autor con su libro nuevo? Sus dudas se asemejan a las del padre delante de su hija quinceañera. Cervantes ha descrito perfectamente las dos especies de padres, la del que encierra a su hija y la conserva para su placer exclusivo, y la del que la da con demasiada prisa, y opta por una posición prudente y franca, entre ambos extremos.

Cervantes *cría (la tiene casera)* a *Galatea*, la *corrige y enmienda* (defectuosamente, porque es un padre blando, consentidor) *hasta que esté crecida*, y entonces, ya en sazón, la envía "a besar las manos" de su protector. Es Cervantes *autor suyo* (él la ha inventado, discurrido y hecho, y le ha dado principio, digo, picando en el *Diccionario de Autoridades*; y él ejerce "potestad y jurisdicción" sobre ella). Es también *su tijera*, que le ha hecho *el vestido* que, más que cubrirla, la descubre (pues con él puesto la pasea, la saca al mercado, plaza y teatro del mundo). Son, las gracias de Galatea, *primicias* suyas. *Es*, en suma, *Galatea, su hija mayor*. Y, como otros padres, fue con la niña de sus ojos al principio "escrupuloso, perezoso y tardío", sin determinarse nunca "a descubrir y comunicar" sus maravillas, temiendo que lo condenasen "por la licencia demasiada", hasta que le pareció "vicioso" su "recelo y tardanza" y no quiso tenerla para sí solo guardada, pues para más que para su gusto nada más la había compuesto. Así engendró, y dio género, Cervantes a *Galatea*, representándose a sí mismo como padre, y dándole a ella la parte de la hija.

XIX. 7. Primicias dramáticas

Don Quijote, otroyó de su autor, dice: <<…desde mochacho fui aficionado a la carátula, y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula>> (II, 11: 175). El espectador chaval soñaría que eran suyas aquellas obras que le entusiasmaban, pero ya hacía años que gastaba bigotes y barba cuando se atrevió a escribirlas. Cervantes fue *padre primerizo* (aunque no tan joven) de aquellas comedias. Terminado su cautiverio argelino Cervantes rondó la corte, que se hallaba entonces en Portugal, solicitando empleo. Regresó luego de Lisboa. En diciembre de 1581 habían reabierto los teatros madrileños, aliviado el luto de la muerte de la reina Ana. Ahí empezaría su época de dramaturgo, que debió de terminar cuando lo ocuparon "otras cosas", a saber, la comisaría de abastos de La Invencible.

En efecto, estas primeras "comedias" (entendidas en el sentido ancho que daban por entonces la palabra) de Cervantes tuvieron "sus sazones y tiempos" (*Viaje del Parnaso*, <<Adjunta>>: 167). En aquellos "siglos, donde corrían [sus] alabanzas…"

> …se vieron en los teatros de Madrid representar los tratos de Argel que yo compuse, la destruición de Numancia, y la batalla Naval (…) con general y gustoso aplauso de los oyentes, compuse en este tiempo hasta veinte Comedias, o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos, ni de otra cosa arrojadiza: corrieron su carrera sin silbos, gritas, ni barahúndas: tuve otras cosas en que ocuparme, dejé la pluma, y las Comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica…[7] (<<Prólogo al Lector>> de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, 1615)

Estas "hasta veinte Comedias, o treinta" las miraría su autor correr "su carrera" en los teatros babeando. De ellas nos han llegado, seguras, dos, *Los tratos de Argel* y *La Numancia*.

> --¿Y vuesa merced, señor Cervantes –dijo él--, ha sido aficionado a la carátula? ¿Ha compuesto alguna comedia?
>
> --Sí –dije yo--, muchas; y, a no ser mías, me parecieran dignas de alabanza, como lo fueron *Los tratos de Argel, La Numancia*, *La gran turquesca*, *La batalla Naval*, *La Jerusalem*, *La Amaranta o la del mayo*, *El bosque amoroso*, *La única* y *La bizarra Arsinda*, y otras muchas de que no me acuerdo. (*Viaje del Parnaso*, <<Adjunta>>: 166 – 167)

Algunas las menciona con orgullo de padre; "otras muchas" las ha olvidado. Pero la de *La confusa* fue la niña de sus ojos:

[7] He modernizado la ortografía.

> *Mas la que yo más estimo y de la que más me precio fue y es* de una llamada *La confusa*, la cual, con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores (*Viaje del Parnaso*, <<Adjunta>>: 167).

XIX. 8. De las ocho *comedias*

El año 1615 Cervantes recogió en un libro *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Eran, sí, nuevos, al menos en cuanto que no los habían subido a las tablas.[8]

> Pancracio.-- ¿Y agora tiene vuesa merced algunas [comedias]?
> Miguel.—Seis tengo, con otros seis entremeses.
> Pancracio.—*Pues, ¿por qué no se representan?*
> Miguel.—*Porque ni los autores me buscan, ni yo los voy a buscar a ellos.*
> Pancracio.—No deben de saber que vuesa merced las tiene.
> Miguel.—Sí saben; pero, como tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastrigo. Pero yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan. Y las comedias tienen sus sazones y tiempos, como los cantares (<<Adjunta>> de *Viaje del Parnaso*: 166 – 167).

No era ya (no era todavía) la sazón ni el tiempo para que las comedias de Cervantes se viesen en los teatros. Muchos años atrás, antes de que la vida ("tuve otras cosas en que ocuparme") interrumpiera su breve carrera, había subido a escena "hasta veinte comedias, o treinta, que todas ellas se recitaron", y fueron

[8] En la <<Dedicatoria>> al conde de Lemos, en *Don Quijote*, II: 25, recuerda que ya le había enviado sus "comedias, antes impresas que representadas". El matiz es algo distinto.

muy aplaudidas. “Y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica”… Pasaron los años, y muchísimas cosas, y volvió a su

> antigua ociosidad, y pensando que aún duraban los siglos, donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias, pero (…) no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía; y *así las arrinconé en un cofre, y las consagré, y condené, al perpetuo silencio*. (…) Torné a pasar los ojos por mis comedias, y por algunos entremeses míos, que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas, ni tan malos… (…) Aburríme, y *vendíselas al tal librero que las ha puesto en la estampa, como aquí te las ofrece*. *Él me las pagó razonablemente, yo cogí mi dinero con suavidad*, sin tener cuenta con dimes ni diretes de Recitantes. *Querría que fuesen las mejores del mundo, o a lo menos razonables* (*Prólogo al Lector*).

Acaso compartía Cervantes el “antiguo rancor” que tenían el cura y el canónigo “con las comedias que agora se usan”, porque no hacen “el arte” (*Don Quijote*, I, 48: 912) ni “guardan las leyes” (916) que las obligaban, según “Tulio”, a ser “espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad” (913). Éstas clásicas son las que don Quijote, haciendo teoría general del teatro, prefirió:

> --…porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos *un espejo* a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo *nos represente lo que somos y lo que habemos de ser* como la comedia y los comediantes (*Don Quijote*, II, 12: 183).

Las *nuevas*, en cambio, son criticadas. Maese Pedro, “titerero”, dice de ellas:

> --¿No se representan por ahí casi de ordinario mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y

> con todo eso corren felicísimamente su carrera, y se escuchan no sólo con aplauso, sino con admiración y todo? (*Don Quijote*. II, 26: 395)

Sin embargo, en la de *El rufián dichoso* (II, f. 97r), la propia Comedia, en figura de Ninfa, defiende el *Arte Nuevo*. Fuera cual fuese la opinión de Cervantes, los empresarios rechazaron sus obras, y tuvo que darlas a conocer en forma de libro. Esto tenía dos ventajas. Por un lado, "*no van manoseados, ni han salido al teatro*" (*Dedicatoria* al Conde de Lemos); por otro, como decía el *Prólogo*, pueden leerse "de espacio" y, así, comprenderse mejor. Lo contrario afirmaría Lope de Vega en la dedicatoria de la *Novena parte* de sus *Comedias*, en 1617: "no las escribí (…) para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos"[9]. Para el Fénix, el dramaturgo trabaja para los teatros, para que sus obras se vean y escuchen y huelan.

Cervantes engendró esta segunda tanda de comedias, y como "los autores" no lo buscaban (para tratar con él su suerte teatral) ni se las pedían (en matrimonio), las arrinconó "en un cofre", y las consagró (dándoselas a Dios, a nadie), y condenó, "a perpetuo silencio" (a larga y seca virginidad, tapiándolas en su casa, enclaustrándolas), aguardando a que llegaran "sus sazones y tiempos". Pero éstos tardaban, y sus hijas de cuento se estropearían. Volvió a mirarlas, y le parecieron "no ser tan malas", y se las vendió a un librero, para que las pusiera en la estampa. Éste se las "pagó razonablemente", y él cogió el "dinero con suavidad". Cervantes interpreta aquí la parte del *padre* interesado, pero también (sobre todo) la del *padre* prudente y avisado, la del *padre* perfecto. Sus hijas no son unas golfas, como esas otras del *arte nuevo*, sino honestísimas ("Querría que fuesen las mejores del mundo, o a lo menos razonables"), y él, prohibiendo que saliesen "al teatro", plaza demasiado pública, asiento de esquineras, impedía que las manosearan, y, al casarlas mucho mejor (dándolas además por un buen precio), dejaba sólo que las visitasen "de espacio" en el

[9] Citado en Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1996: ii).

libro (*casa* mucho más decente que los corrales) que las contenía y guardaba.

XIX. 9. Cervantes, ¿qué fue de las *Novelas ejemplares*?

Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, en su <<Aprobación>> de las *Novelas ejemplares* (8), titula a Miguel de Cervantes Saavedra "su *autor*" y "el *dueño* desta obra": él la hizo, y es su amo y señor y propietario, teniendo dominio sobre ella. Que es lo mismo que decir que es su *padre*. En cambio Fray Diego de Hortigosa, en la suya (7), afirma que las novelas "proceden de *la fecundidad* del ingenio de su autor, que no lo muestra en éste menos que en los demás que *ha sacado a luz*". Tanto la fecundidad ("dícese especialmente de la tierra abundante, y de la mujer que concibe muchas veces" [*AUT*]) como el alumbramiento dibujan a Cervantes como Diosa Madre.

Y él, ¿qué dice que es, de sus *Novelas*? Se han "labrado en la oficina de mi entendimiento", escribe en la <<Dedicatoria>> (22). La fórmula es ambigua. ¿Es su labrador, o su labrandera…? Algo más abajo pone: "mi ingenio *las engendró*, y *las parió* mi pluma, y *van creciendo en los brazos de* la estampa" (19). Así, él, garañón, fue su padre, y su madre, y deja para la imprenta el oficio de ama de leche. Por fin, cuando ya están criadas y en sazón, él (con oficio, otra vez, de padre) hace la *presentación* de estas hijas suyas, sacándolas "en público" (<<Prólogo>>: 19), saliendo con ellas "en la plaza del mundo, a los ojos de las gentes" (<<Prólogo>>: 16). Quiso en esta ocasión además publicar estas doce novelas en un libro, y que salieran "*por sí solas*", sin injertarlas en el tronco de alguna historia principal, para que advirtiésemos mejor su "gala y artificio" (*Don Quijote*, II, 44: 600).

Está muy orgulloso de sus nuevas hijas, por su lindura, como acabamos de ver, pero sobre todo por que son honestas y muy entretenidas (cualidades que rara vez se observan juntas). Mira. Quienes las aprobaron estimaron que poseían la "virtud" de "la eutropelia", pues "entretienen con su novedad, enseñan con sus ejemplos a huir vicios y seguir virtudes", y son "de

honestísimo entretenimiento"[10]. Su autor, con ellas, "avisa a las repúblicas"[11], "nos pretende enseñar (…) cosas de importancia, y el cómo nos hemos de haber en ellas"[12]. Cervantes, en el *Prólogo*, nos asegura, apostando la mano con que las ha escrito, que su "*lección*" no moverá a nadie a ningún "mal deseo o pensamiento" (19). "Heles dado nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso…" Persiguen todas, sí, la eutropelia, o modestia en el pasatiempo (18):

> Mi intento ha sido poner en plaza de nuestra república una *mesa de trucos*, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan.

Mesa de trucos decían al billar. Encontraremos en ellas el recreo que buscamos en las alamedas, en las fuentes o en los jardines (18).

Cervantes presume de ser "el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, *y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas*..." (*Prólogo*: 19) Inventor, entonces, del género de la *novela*, vuelve a subrayar su propiedad y original autoría: "éstas" son sólo suyas.

XIX. 10. Autores de los diversos *Quijotes*

El <<Prólogo>> de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* comienza así:

> Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que *este libro, como hijo* del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo

[10] Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Aprobación: 8.
[11] Fr. Juan Bautista, fraile trinitario amigo de Cervantes, en su Aprobación: 5.
[12] Doctor Gutierre de Cetina, vicario general del arzobispo de Toledo. Aprobación: 6.

> y más discreto qur pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podrá *engendrar* el estéril y mal cultivado ingenio mío sino *la historia de un hijo* seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel…" (13 – 15)

Desde el principio Cervantes hace al "libro" "hijo" suyo. Su "ingenio", "estéril y mal cultivado" (en femenino, como tierra de labranza), "engendra" (que es verbo de sexo ambiguo) "la historia" de aquel "hijo" tan raro.

Luego reniega de él: "Pero yo, que, *aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote*…" (15) Aunque en seguida vuelve a ahijarlo ("…las faltas que en *este mi hijo* vieres…" [16]).

Es, de todos modos, Cervantes, padre anciano, gastado, vejón, con su capacidad para engendrar hijos robustos muy disminuida:

> …al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a cuestas, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en los márgenes y sin anotaciones en el fin del libro… (19)

Y ya más adelante inventará a Cide Hamete Benengeli, haciéndolo, curiosamente, como si nos dijera que es y no es él, "*autor arábigo y manchego*" (I, 22: 429), "*el autor* desta historia…" (I, 52: 964), cuyo libro, titulado *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo* (I, 9: 193 – 194), ha encontrado "en el Alcaná de Toledo" (I, 9: 191) y ordenará traducir.

Todo cambiará en la *Segunda parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cuya portada dice: "*por* Miguel de Cervantes Saavedra, *autor* de su *primera parte*". Cervantes hace hincapié desde ella, y sobre todo en el Prólogo, en que esta *segunda parte* es la *verdadera*, y *auténtica*, hecha por el mismo "autor" de la *primera*. Es que anda por ahí un "segundo *Don Quijote*" (II, Prólogo: 17) apócrifo y falso que lo fatigó mucho. Así, nos advierte "que esta segunda parte de *Don Quijote* que te ofrezco *es cortada del mismo artífice y del mesmo paño que la primera*…" (23) Y, en sus postrimerías, nos recuerda que el *Quijote* es carne de su carne, hueso de sus huesos, sangre de su sangre: "Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco…" (II, 74: 1043)

Aquel "escritor fingido" era el que, disfrazado debajo del nombre falso de Alonso Fernández de Avellaneda, se le había adelantado publicando en 1614 el <<Segundo tomo del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que contiene su tercera salida, y es la quinta parte de sus aventuras". Su primera barbaridad fue dar "patria feliz" a su don Quijote, Argamesilla: ya no era el Caballero de cualquier parte, de todas partes, de ninguna parte. Su burrada más inhospitalaria, titular al héroe "Caballero *Desamorado*" (XXXVI: 346). Avellaneda busca en el <<Prólogo>> que disculpemos su atrevimiento: esta "historia (…) se prosigue *con la autoridad que él* [Cervantes] *la comenzó* y con la copia de fieles relaciones que a su mano [a la de Cervantes, "que tiene sola una"] llegaron…" (21) El escondido pide "que nadie se espante de que salga *de diferente autor* esta <<Segunda parte>>, pues no es nuevo el proseguir una historia diferentes sujetos" (22). Menos aún cuando consideramos, dice, que Cervantes está ya muy viejo para tanto trabajo. La novela de Avellaneda comienza y termina inventando el hallazgo fabuloso de los papeles que contienen la historia de esta tercera salida de don Quijote, para hacerla tan verdadera como la que "copió" Cervantes:

> El sabio Alisolán, historiador no menos moderno que verdadero, dice que, siendo expelidos los moros

> agarenos de Aragón, de cuya nación él descendía, entre ciertos anales de historias halló escrita en arábigo la tercera salida que hizo del lugar del Argamesilla el invicto hidalgo Don Quijote de la Mancha, para ir a unas justas que se hacían en la insigne ciudad de Zaragoza… (I: 25)
> Estas relaciones se han podido sólo recoger, con no poco trabajo, de los archivos manchegos, acerca de la tercera salida de Don Quijote; tan verdades ellas como las que recogió el autor de las primeras partes que andan impresas (XXXVI: 355).

Miguel de Cervantes llamó al primer *Don Quijote* (el libro, la *historia*) hijo suyo y no, hijastro nada más, pero cuando aquel tal Avellaneda sacó a otro don Quijote, un pobre idiota, como suyo, y no menos real que el del alcalaíno, éste, en su <<Segunda parte>>, puso todo su empeño en hacer al Caballero criatura de sus entrañas.

XIX. 11. Cervantes, padre y madre de *Persiles*

Cervantes aprovecha las Dedicatorias para anunciar a su príncipe protector el pronto envío de otras obras. En la de sus *Ocho comedias…*dice: "Luego irá el gran *Persiles*, y luego *Las semanas del jardín*, y luego la segunda parte de *La Galatea*, si tanta carga pueden llevar mis ancianos hombros…" En la de la *Segunda parte* del *Quijote* se despide "ofreciendo a Vuestra Excelencia los *Trabajos de Persilis y Sigismunda*, libro a quien daré fin dentro de cuatro meses…" Para entonces, asegura, "ya estará *Persiles* para besarle las manos, y yo los pies, como criado que soy de Vuestra Excelencia…" (II: 27 – 28) Lo mismo hace en algunos prólogos, pero dirigiéndose al lector en general, a ti y a mí: "Olvídaseme de decirte que esperes el *Persiles*, que ya estoy acabando, y la segunda parte de *Galatea*." (*Don Quijote*, II, <<Prólogo>>: 24) "Tras ellas, si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles*…" (*Novelas ejemplares*, <<Prólogo>>: 21) El *Persiles* lo escribió con sus últimas fuerzas, cuando "el tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas

menguan", pero no tanto que no confiase en poder mandarle todavía "ciertas reliquias y asomos" que le quedaban "en el alma", las *Semanas del jardín*, el "famoso *Bernardo*" y el "fin de la *Galatea*" (<<Dedicatoria>>, 45 – 46). Sólo alcanzó su ruzafa a dar el *Persiles*. Los otros frutos se quedaron en las ramas de sus árboles, y se perdieron.

Cervantes es presentado de nuevo como mujer fecunda: el Maestro José de Valdivieso, en su <<Aprobación>> (41), llama al *Persiles* "*parto* de su venerando ingenio".

En el <<Epitafio>> (43) don Francisco de Urbina nos consuela diciéndonos que quedan de él "sus obras, *prenda cierta*". Prendas son las alhajas, y los hijos, que se estiman muchísimo. Prendas de Cervantes, hijas suyas, son sus obras. Hijas ciertas, seguras, legítimas.

Y en el *Viaje del Parnaso* (IV, 46 – 48): "Yo estoy, cual decir suelen, puesto a pique / para *dar a la estampa* al gran *Pirsiles*, *con que mi nombre y obras multiplique*." La metáfora es vetotestamentaria. Igual que Yahvéh bendecía a sus patriarcas prometiéndoles descendencia infinita, Cervantes confía en que la publicación de sus libros sirva para garantizar la reproducción y el engorde de su apellido.

XIX. 12. *Viaje del Parnaso*

XIX. 12. 1. Introducción

Cervantes puso mucha dedicación en la escritura y publicación del *Viaje del Parnaso*. En el *Prólogo* de las *Novelas ejemplares* (16), aprobadas en el verano de 1612, lo daba ya por terminado ("*hizo* el *Viaje del Parnaso*…"), aunque Apolo firma su <<Adjunta>> el 22 de julio de 1614. Es el fruto, en todo caso, de sus años más plenos.

XIX. 12. 2. El "gran padre Apolo"

"*…tú, ¡oh gran padre Apolo!*" (I, 77) Así invoca (y es la primera vez que lo nombra) el autor a don Sol. Apolo es el "gran padre" y, muy en particular, padre de Cervantes. Mercurio lo anima con éstas: "…y sé que aquel instinto sobrehumano / que de raro inventor tu pecho encierra / no te le ha dado el padre Apolo en vano" (I, 217 – 219). Más adelante el autor, temiendo el rencor de los poetas que no vienen en la lista, hace un ruego a Apolo: "…ponme una señal por do se entienda / *que soy hechura tuya y de tu casa*…" (IV, 553 – 554) Miguel de Cervantes es, entonces, fábrica de Apolo, y de su casa, de su Casa, de su apellido, y de él ha heredado "aquel instinto" que lo inclina hacia las letras.

Pero no es hijo único, la prole del dios es numerosa. También don Francisco de Quevedo "es hijo de Apolo" y "de Calíope Musa" (II, 307 – 308). Es más, Apolo. Es, sobre todo (y éste es el título que él mismo se da en la carta que escribe al autor en la <<Adjunta>> [170]) "el *padre* y el inventor *de la poesía*".

Y aún fue el ingeniero (padre intelectual) que construyó la galera mágica que transportará a los poetas hasta el Parnaso. "Este bajel…" (I, 298) "No le formaron máquinas de encanto, / sino el ingenio del divino Apolo…" (I, 301 – 302) Formar vale crear, dar el ser a algo (COV).

XIX. 12. 3. Las Musas, hijas de Apolo, y odaliscas de su serrallo

Avistaron el monte del Helicón. Apolo salió a saludar a los poetas que Cervantes había embarcado con él. "Yo desde aquí columbro, miro y veo / que se andan solazando entre unas matas / las Musas con dulcísimo recreo…" (III, 313 – 315)

Pausanias (*Descripción de Grecia*, IX, 29, 4) escribió que, según Mimnermo, unas Musas, las más viejas, eran hijas de Urano, y otras, las más mozas, de Zeus. Hesíodo cogió a su dictado las historias verdaderas o mentirosas de su *Teogonía*. En ella las llama repetidamente (24 – 105) "hijas de Zeus" y de Mnemósine, la Memoria (915).

Aquí se divierten muy cerca de Apolo, en las orillas del abrevadero de los iluminados. Apolo tiene el sobrenombre de "Muságeta" (Pausanias, *Descripción de Grecia*, I, 2, 5) porque conducía, con su lira, el corro de las Musas. Hesíodo dice que tuvo con ellas a cantores y citaristas (*Teogonía*, 95). Otras tradiciones, más concretas, cuentan que el "rubio" (IV, 105) hizo en Talía a los Coribantes, demonios del cortejo de Dioniso, y en Urania (o en Calíope, o en Terpsícore) a Lino y Orfeo (Grimal, 1990: <<Apolo>>).

Apolo "Lúcido" escribió a Miguel de Cervantes una carta el 22 de julio de 1614, riñéndolo cariñosamente:

> "…Y yo digo que estoy muy quejoso de la descortesía que conmigo se usó en partirse vuesa merced deste monte sin despedirse de mí ni de *mis hijas*, sabiendo cuánto le soy aficionado, y *las Musas* por el consiguiente; pero si se me da por disculpa que le llevó el deseo de ver a su mecenas el gran conde de Lemos, en las fiestas famosas de Nápoles, yo la acepto y perdono." (<<Adjunta>> del *Viaje del Parnaso*: 169)

El carretero es el guía misterioso de las Musas, su arrocinado galán y, en este librito, su padre. Apolo se querella contra Miguel de Cervantes por haberse ido sin decirle adiós ni a

Él ni a sus hijas. Cervantes sabía que Apolo dirigía la danza de las Musas, y que era su vecino, y que era venerado, con ellas, en la misma capilla, y que de cuando en cuando las cubría con su sombra maravillosa y ellas concebían de aquella visita algún músico famoso. Pero en la <<Adjunta>> se le va el santo al cielo y lo convierte en su padre.

XIX. 12. 4. Padres (y madres), que no hijos, de sus obras

En la carta que manda Apolo al autor se anuncia como "el padre y el inventor de la poesía" (<<Adjunta>>: 170). Mercurio echa un piropo a Cervantes, llamándolo "raro inventor" (I, 218 y 223), y más tarde el mismo manco dice ser "…aquel que en la invención excede / a muchos…" (IV, 28 - 29). En todo el *Viaje* se abunda en la relación entre autoría y paternidad / maternidad. Escribir y decir versos (IV, 338) el poeta es lo mismo que parirlos y criarlos (IV, 333). Componer (<<Adjunta>>, etc.) una obra significa sacarla "a luz" (<<Adjunta>>: 172), sacarla "al teatro del mundo" (<<Adjunta>>: 174). Los del poeta son "*divinos partos* y pensamientos" (<<Adjunta>>: 165).

XIX. 12. 5. "…hizo el *Viaje del Parnaso*"

> "…este, digo, que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que *hizo* el *Viaje del Parnaso* (…) y otras obras que *andan por ahí descarriadas y quizá sin el nombre de su dueño*, llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra." (*Novelas ejemplares*. Prólogo al lector)
>
> HACER. Fabricar, formar alguna cosa, dándola la figura, norma y traza que debe tener…
> HACER. Vale también producir y dar el primer ser a alguna cosa.
> HACER. En lo moral vale dar el ser intelectual, o formar algo con la imaginación, o concebirlo en ella… (*AUT*)

Hizo Dios, con casi nada, el mundo, y nosotros, a Su imagen y semejanza, hacemos lo que podemos. Hacer es crear, y engendrar, como cuando se dice que éste hizo en aquélla, o con aquélla, un hijo.

Cervantes arrima en el texto al autor y al hacedor. "Hizo", dice, "el *Viaje del Parnaso*", asegurando su paternidad, e inmediatamente se reconoce padre de otras hijas bastardas, perdidas, desapellidadas.

XIX. 12. 6. Demás manifestaciones de la autoridad de Cervantes

Con los adjetivos y pronombres posesivos ("mis *Novelas*": IV, 25; "mi Silena": IV, 52; "a no ser mías", dice en la <<Adjunta>> [166] de sus comedias) da fe de quién es su dueño y creador.

Presenta a *Galatea* y a *La Confusa* en sociedad, las pone de largo, ofreciéndolas al mundo, como a hijas en sazón. Es el modisto de una, el que hermoseó a la otra:

> "Yo corté con mi ingenio aquel vestido
> con que al mundo la hermosa *Galatea*
> salió para librarse del olvido."
>
> (IV, 13 – 15)

"Soy por quien *La Confusa* nada fea, / pareció en los teatros admirable…" (IV, 16 – 17)

Por último, das "a la estampa" las obras que has escrito (sus comedias [<<Adjunta>>: 167]) con el mismo ademán con

que entregas a tus hijas como esposas, buscando la gemación mágica de tu apellido. Vuelvo a traer la cita, que es generosa: "Yo estoy (…) puesto a pique / para *dar a la estampa* al gran Pirsiles, / con que mi nombre y obras multiplique" (IV, 46 – 48).

XIX. 13. Otra pequeña alegoría

> --…de los sonetos, epigramas o elogios que os faltan para el principio (…) se puede remediar en que vos mesmo toméis algún trabajo en hacerlos, y después los podéis bautizar y poner el nombre que quisiéredes, ahijándolos al Preste Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonda… (*Don Quijote*, I, <<Prólogo>>: 23)

Guiñándonos el ojo explica Cervantes que, para completar su libro y que fuera como tocaba, tenía que engendrar aquellos sonetos y demás (ser su padre), y cristianarlos (ser su padrino), y luego, renegando de ellos, hacerlos hijos de algún rey fantástico.

XIX. 14. La poesía, "como una doncella tierna y de poca edad"

El Caballero "del Verde Gabán" (*Don Quijote*, II, 16: 238), que pareció a Sancho <<el primer santo a la jineta>> (*Don Quijote*, II, 16: 240), se quejaba de tener hijo filólogo, <<embebido en la [ciencia] de la poesía>>, y no abogado, o teólogo (*Don Quijote*, II, 16: 240 – 241). Don Quijote, para defender la vocación del joven, comparó a la poesía con una exquisita virgen quinceañera:

> --…y aunque la [ciencia] de *la poesía* es menos útil que deleitable*, no es de aquellas que suelen deshonrar a quien las posee*. *La poesía* (…) a mi parecer, *es como una doncella tierna y de poca*

> *edad*, y en todo estremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella… (*Don Quijote*, II, 16: 242)

El poeta, eso sí, tiene que ser el padre perfecto y cristiano de esta peligrosa niña, instruyéndola, guardándola, y reservándola para un matrimonio alto, feliz y decoroso:

> --…pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios. Ella es hecha de una alquimia de tal virtud… (…) hala de tener, quien la tuviere, a raya, no dejándola correr en torpes sátiras ni en desalmados sonetos; no ha de ser vendible en ninguna manera, si ya no fuere en poemas heroicos, en lamentables tragedias o en comedias alegres y artificiosas; no se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del ignorante vulgo… (*Don Quijote*, II, 16: 242 – 243)

XX. *Padres* e *hijas* en el *Quijote*

XX. 1. Prólogo

Don Quijote, criatura genial, sale para "rematar" la enciclopedia, a afianzar "la última puntada", a dar "un nudo especial a la hebra" (*AUT*) que hace su tela.

Cervantes pobló el *Quijote* de padres e hijas de muchas especies.

Dentro de su *historia*, de sus dos libros, dicen y hacen en casi todos los sucesos más o menos "artificiosos" o "verdaderos" (I, 28: 565) que ni "atañen" ni "tocan a esta aventura y a esta memorable historia" (II, 40: 551) del caballero andante fantástico y su escudero. Don Quijote es el lector, o testigo, más o menos distraído, de la mayoría de ellos, autor de alguno, actor en otros.

Aparecen en las fantasías que se fabrica don Quijote, o que fabrican para él, donde el Manchego hace al galán. Así, en la de Aldonza, la hija de Lorenzo Corchuelo, y su continente enamorado Alonso Quijano, que, como no había llevado a ninguna parte, el de la Triste Figura transformó en la de Dulcinea, hija suya nada más, su parida. Así, en una alucinación inducida se soñó seductor de cuento: le robaba una infanta a su padre y empezaba en ella estirpe infinita y famosa. Así, en la de la princesa Micomicona, la hija del rey Tinacrio el Sabidor. Así, en la de la hija del ventero, o castellano, o lo que fuera.

Luego están las hijas o ahijadas de don Quijote, que son, conforme a las leyes que gobiernan la orden de la caballería andante, todas las <<doncellas>> y <<viudas>> (I, 11: 225) del mundo. Atendiendo a éstas, don Quijote se pondrá en el lugar del padre que no tiene la hija de la viuda doña Rodríguez, y defenderá la cabezona castidad de la pastora Marcela, y será el padrino en las bodas de Quiteria y Basilio.

Acompañándolo, contrapunteando su extraña *parte*, Sancho Panza hace al *padre ideal, y normal*: sus ridículos trabajos van orientados (en la Segunda Parte) a casar todo lo bien que pueda a su Sanchica.

Alonso Quijano, *casi* marido de aquella ama que representa a todas las matronas, *casi* padre de su sobrina, enloqueció, y descuidó sus obligaciones para con ellas, lo que debía a su *Casa*, a su *Nombre-de-Padre*. Por esto fue condenado machaconamente. El Loco las ha abandonado, pero volverá a ahijarlas, en sus últimas, Alonso Quijano el Bueno.

XX. 2. *padres* e *hijas* de las novelas mejor o peor pegadas

Hay "cosas que atañen y tocan a esta aventura y a esta memorable historia" (en el título de II, 40: 551) de don Quijote y Sancho Panza, y otras que no son <<de aquel lugar, ni tienen que ver>> (II, 3: 68), "cuentos y episodios della, que, en parte, no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia" (I, 28: 565), "novelas sueltas (…) pegadizas" (II, 44: 600). Y sí, <<ha mezclado el hideperro [Cide Hamete Benengeli] berzas con capachos>> (II, 3: 68), entreverando junto con el magro de la "verdadera historia" (I, 2: 70), o "peregrina" (I, 2: 72), del Caballero de la Triste Figura la gordura de otras para darle más sabor. Son como los rellanos ajardinados de la escalera que trepaba el *ziggurat* de Babel, o Babilú, la Puerta del Cielo. Vamos ahora a recrearnos brevísimamente en ellos.

Unas son historias, tan ciertas (y tan fingidas) como la de don Quijote, y otras pura patraña ("noticia fabulosa, o mentira inventada…" [*AUT*]). Éstas las escuchan el Loco y su escudero (y las glosan, y las juzgan), ésas las cuentan, o imaginan, uno o el otro, en aquéllas toman parte y partido, y algunas ocurren, o son relatadas, lejos (fuera) de ambos.

Son *padres* e *hijas* noveludos, o novelosos. Van.

Una es, antes que otra cosa y sobre todo, hija de su padre, y con ese sobrenombre la conocemos. Hasta la Tolosa y la Molinera, prójimas ambulantes, se presentan como hijas de quién.

Ninguna de todas estas *hijas* es bienmandada. Díscolas conseguidoras están, por un lado, Marcela (solamente ella busca la libertad de las vírgenes cerriles, y de los cerros), y por otro Luscinda, Dorotea, Clara y Quiteria (como Zoraida y Ana Félix, pero lo suyo lo guardo para después), que terminan emparejadas y apareadas con el chico que apetecían. A Leandra, tonta, su rebeldía le cuesta ser burlada por su Tenorio y encerrada por su padre en un convento mientras amaina la borrasca de su desvergüenza. Otra ingobernable, Claudia Jerónima, las paga matando por celos mal fundados a su novio. La breve fuga de la quinceañera hurtada al mundo parece a Sancho Panza, su juez, venial, mera "rapacería". El final de la Torralba no se sabe.

Blandos son el tío de Marcela y los padres de Dorotea (los cuales sólo le aconsejaban que no eligiese a uno mucho más alto que ella). El padre de Leandra no sabía, liado, a quién darla, y retrasaba su decisión. Es "codicioso" el padre de Luscinda, y lo mismo el de Quiteria: los dos prefieren yerno rico. Sancho Panza alaba la escrupulosidad con que Diego de la Llana ocultaba a su hija. Y los yangüeses, con la defensa que hacen de la virtud de sus jacas, remedan a los Vejetes ridículos, son caricaturas de caricaturas. Padres bonachones, malos o de risa, a todos les ganan la mano sus hijas.

Vale. Amén. Se encogen de hombros, y dan por buenos los matrimonios hechos a sus espaldas, con tal de verse dentro de una comedia, y no perder del todo a sus hijas, el oidor Juan Pérez de Viedma, padre de Clara, y el morisco Ricote, padre de Ana Félix. No se dice, en cambio, con qué gesto recibieron la noticia de la insubordinación de la niña el tío de Marcela o los padres de Luscinda, Dorotea, Quiteria o Claudia Jerónima. Sí conocemos la cólera del padre de Leandra, y la pena del de Zoraida.

En lo de las hijas de Pentapolín, de Agi Morato y de Ricote topamos con el horror añadido al mestizaje. El príncipe cristiano, antes que entregársela a Alefanfarón, pagano y moro, irá contra éste a la guerra. El alcaide de La Pata, viendo que

Zoraida ha cambiado su nombre por el de María, y se ha vuelto enemiga de su religión, de su patria y de su padre, la llora con gran pesar. En lo que concierne a Ricote, que era, al fin y al cabo, "discreto y cristiano" (II, 63: 910), perdona a su Ricota que se haga llamar ahora Ana Félix, y que haya volado detrás de Gaspar Gregorio, y se alegra de reencontrarla.

En el retablo de Melisendra vemos que es mayor el celo de su padre (putativo y todo), Carlomagno, por librarla de su prisión, que el de su marido.

XX. 3. Don Quijote de galán

En los tres cuentos (uno soñado por él, los otros dos armados para él, pero creídos) en los que don Quijote se encuentra interpretando el papel de enamorado (o de solicitado), el padre de la princesa, o castellana, tiene su algo de malo. El uno, después de que acaba toda la faena que le había puesto, todavía no le da a su hija por no estar seguro de su apellido. Del otro, el rey brujo, sospecha que con alguna hechicería haya intentado darle el cambiazo. Y amenaza al castellano, si fuera a ponerle una mano encima a su hija por estar perdida por él.

XX. 3. 1. Daydreaming

¿Qué cuento se cuenta don Quijote? ¿Dentro de qué sueño se sueña? ¿Cuál es el argumento de la comedia que anhela representar? Dice así. Llegará, famoso, a un palacio, y el rey lo recibirá muy bien, tanto que ‹‹le llevará por la mano al aposento de la señora reina, adonde el caballero la hallará con *la infanta su hija*›› (I, 21: 418). Se prendarán instantáneamente. Habrá cena, y se harán ojitos ‹‹ a furto de los circunstantes›› (I, 21: 419). Acabará ‹‹cierta aventura hecha por un anqituísimo sabio››, y ‹‹será tenido por el mejor caballero del mundo (…) de lo cual quedará contentísima la infanta, y se tendrá por contenta y pagada además por haber puesto y colocado sus pensamientos en tan alta parte›› (I, 21: 420). El ‹‹caballero

huésped>> (I, 20: 420) se pondrá después de capitán de las huestes de aquel rey, y regresará vencedor.

> --...ve a su señora por donde suele, conciértase que la pida a su padre por mujer, en pago de sus servicios. No se la quiere dar el rey, porque no sabe quién es; pero, con todo esto, *o robada, o de otra cualquier suerte que sea, la infanta viene a ser su esposa*, y su padre lo viene a tener a gran ventura, porque se vino a averiguar que el tal caballero es hijo de un valeroso rey de no sé qué reino, porque creo que no debe de estar en el mapa. *Muérese el padre*, hereda la infanta, queda rey el caballero en dos palabras (I, 21: 422).

Dos cosas faltaban: <<mirar qué rey de los cristianos o de los paganos tenga guerra y tenga hija hermosa>> y

> --…no sé yo cómo (…) hallar que yo sea de linaje de reyes (...) podría ser que el sabio que escribiese mi historia deslindase de tal manera mi parentela (...) que me hallase quinto o sesto nieto de rey (...) con lo cual se debía de contentar el rey mi suegro (...) y cuando no, la infanta me ha de querer de manera, que a pesar de su padre, aunque claramente sepa que soy hijo de un azacán, me ha de admitir por señor y por esposo; *y si no, aquí entra el roballa y llevalla donde más gusto me diere, que el tiempo o la muerte ha de acabar el enojo de sus padres…* (I, 21: 423 – 424)

Sancho Panza estuvo de acuerdo: <<...*si el señor rey*, suegro de vuestra merced, *no se quisiera domeñar a entregalle a mi señora la infanta, no hay sino*, como vuestra merced dice, *roballa y trasponella*>> (I, 21: 425).

Don Quijote imagina un noviazgo novelesco, y trabajos que le impone el rey, y que termina. Después el rey, como no saliese él linajudo de las averiguaciones de su alcurnia, no le daría a su hija, aunque don Quijote está dispuesto a quitársela como sea. Y a tanto se atreve el ingenioso caballero en su relato (para algo es él su autor) que sus dos finales, así el feliz como el complicado, terminan con la muerte de su suegro.

XX. 3. 2. La princesa Micomicona

Dorotea, "discreta y de gran donaire" (I, 30: 607), hizo a la princesa Micomicona delante de don Quijote. Siguiendo la traza del cura, con la excusa de pedirle un favor, procurarían sacar a don Quijote de su montañesa penitencia, llevarlo a su lugar, a su casa, "ver si tenía algún remedio su estraña locura" (I, 26: 537). Dorotea "fingía su historia" (I, 30: 608) llamándola <<verdadera>> (I, 30: 609):

> --...el rey mi padre, que se llamaba Tinacrio el Sabidor, fue muy docto en esto que llaman el arte mágica, y alcanzó por su ciencia que mi madre, que se llamaba la reina Jaramilla, había de morir primero que él, y que de allí a poco tiempo él también había de pasar desta vida y yo había de quedar huérfana de padre y madre. Pero decía él que no le fatigaba tanto esto cuanto le ponía en confusión saber por cosa muy cierta que un descomunal gigante, señor de una grande ínsula que casi alinda con nuestro reino, llamado Pandafilando de la Fosca Vista (...) en sabiendo mi orfandad, había de pasar con gran poderío sobre mi reino, y me lo había de quitar todo, sin dejarme una pequeña aldea donde me recogiese; pero que podía escusar toda esta ruina y desgracia si yo me quisiese casar con él; mas, a lo que él entendía, jamás pensaba que me vendría a mí en voluntad de hacer tan desigual casamiento (...) me pusiese en camino de las Españas, donde hallaría (...) a (...) don Azote, o don Gigote (...) acertó mi buen padre en todo, y yo he acertado en encomendarme al señor don Quijote (...) así lo dejó profetizado Tinacrio el Sabidor, mi buen padre; el cual también dejó dicho y escrito en letras caldeas, o griegas, que yo no las sé leer, que si este caballero de la profecía, después de haber degollado al gigante, quisiese casarse conmigo, que yo me otorgase luego sin réplica alguna por su legítima esposa, y le diese posesión de mi reino, junto con la de mi persona.
>
> --¿Qué te parece, Sancho amigo? --dijo a este punto don Quijote--. ¿No oyes lo que pasa? ¿No te lo

> dije yo? *Mira si tenemos ya reino que mandar y reina con quien casar* (I, 30: 609 - 613).

En seguida, sin embargo, rectifica el de la Mancha:

> --Y después de habérsela tajado y puéstoos en pacífica posesión de vuestro estado, quedará a vuestra voluntad hacer de vuestra persona lo que más en talante os viniere; *porque mientras que yo tuviere ocupada la memoria y cautiva la voluntad, perdido el entendimiento, a aquella...y no digo más, no es posible que yo arrostre, ni por pienso, el casarme, aunque fuese con el ave fénix* (I, 30: 615).

Aquí Sancho se enfada, y su amo mucho más, anteponiendo a todo su amor a Dulcinea.

Han coincidido en la venta todos los personajes de la novela de Cardenio, y se han arreglado. Dorotea, de todas maneras, proseguiría con su <<invención>> (I, 37: 739). Sale Don Quijote, avisado de que aquella <<reina>> estaba <<convertida en una dama particular>> (I, 37: 738), pero advertía a Micomicona que no diera <<crédito alguno>> a aquel <<metamorfóseos>> hecho <<por orden del rey nigromante de vuestro padre>> (I, 37: 740 – 741). Don Quijote recela, como en su sueño (I, 21), del padre de su infanta prometida, el cual encima es brujo.

XX. 3. 3. La hija del ventero, o castellano

El cura, el barbero y otros confabulados se disponen a malograr, con la novela de la princesa Micomicona, su segunda salida, y don Quijote se ve de nuevo en la venta fantástica, y desde luego se acuerda todavía (nunca, lo vamos viendo, la va a olvidar) de la hija del castellano. Es de noche, y el de la Triste Figura no entra, y hace "la guarda" fuera, armado y a caballo. Ahora bien, ¿la "guarda" de qué hace don Quijote? De su castidad, que tan cerca estuvo de zozobrar e irse a pique la otra vez. La hija del ventero adivina sus miedos, claro. Está aburrida,

y se quiere divertir, de acuerdo con Maritornes. Fueron a tentar "las dos semidoncellas" (I, 43: 846) al Loco, y éste tuvo <<lástima>> de su enamorada, pues no era <<posible>> corresponderle (I, 43: 847). Pero ella se conformaba con muy poquito:

> --Sola una de vuestras hermosas manos –dijo Maritornes--, por poder deshogar con ella el gran deseo que a este agujero la ha traído, *tan a peligro de su honor, que si su señor padre la hubiera sentido, la menor tajada della fuera la oreja.*
>
> --*¡Ya quisiera yo ver eso!* –respondió don Quijote--. *Pero él se guardará bien deso, si ya no quiere hacer el más desastrado fin que padre hizo en el mundo, por haber puesto las manos en los delicados miembros de su enamorada hija.* (…) Tomad, señora, esa mano (...) a quien no ha tocado otra de mujer alguna, ni aun de aquella que tiene entera posesión de todo mi cuerpo. No os la doy para que la beséis, sino para que miréis la contestura de sus nervios, la trabazón de sus músculos, la anchura y espaciosidad de sus venas; de donde sacaréis qué tal debe de ser la fuerza del brazo que tal mano tiene… (I, 43: 848 - 849)

Entonces le atarán la muñeca y lo dejarán enganchado a la ventana. Habrá un accidente, se espantará Rocinante, y quedará colgado su jinete, hasta que lo desate Maritornes (I, 43 y 44).

Aunque don Quijote no piensa, tampoco en ésta, como no lo hizo con la princesa Micomicona, faltar en ningún modo a su Dulcinea, sí entiende como enemigo suyo al padre de la chica, y, desafiándolo, presta la mano a la hija del castellano.

XX. 3. 4. Dulcinea del Toboso y Aldonza Lorenzo

Sobre todo tenía (o se contaba) Alonso Quijano una historia de amor. Y era que

> …en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni le dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo… (I, 1: 66 – 67)

Más adelante, hecho ya don Quijote, pero acordándose del Alonso Quijano que llevaba dentro, dirá más:

> --…a lo que yo me sé acordar, Dulcinea no sabe escribir ni leer, y en toda su vida ha visto letra mía ni carta mía, porque mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin estenderse a más que a un honesto mirar. Y aun esto tan de cuando en cuando, que osaré jurar con verdad que *en doce años que ha que la quiero* más que a la lumbre destos ojos que han de comer la tierra, *no la he visto cuatro veces, y aun podrá ser que destas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que la miraba: tal es el recato y encerramiento con que sus padres Lorenzo Corchuelo y su madre Aldonza Nogales la han criado…*
>
> --*¡Ta, ta!* –dijo Sancho--. ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo? (...) Bien la conozco... (I, 25: 508 – 509)

Del mismo modo que don Quijote es "hijo de sus obras" y "descendiente de sí mismo" (Unamuno, 1952: 26), Dulcinea del Toboso es huérfana. Soñada, si es hija de algo, Dulcinea lo es de la locura del ingenioso y andante caballero. En cambio la chica que enamoró al bueno de Alonso Quijano, aquella Aldonza, era la hija de Lorenzo Corchuelo y Aldonza Nogales. Aldonza repite el nombre propio de su madre y gasta el de su padre por apellido. <<¡Ta, ta!>>: Sancho conoce a la Aldonza de su señor como <<la hija de Lorenzo Corchuelo>>. Hay, pues, la semilla de un cuento, o novela, o comedia de consumación fecunda o seca, con su galán, y aquella muchacha que criaban sus padres con <<recato y encerramiento>>. Pero la semilla no prosperó.

XX. 4. Demás hijas de don Quijote

XX. 4. 1. *Padre* de "doncellas" y "viudas"

> --Dichosa edad y siglos dichosos (...) Entonces sí que andaban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero en trenza y en cabello, sin más vestidos de aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra (…) algunas hojas verdes de lampazos y yedra entretejidas (…) Las doncellas y la honestidad andaban (...) por dondequiera, sola y señora, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento le menoscabasen, y *su perdición nacía de su gusto y propria voluntad*. *Y agora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna, aunque la oculte y cierre otro nuevo laberinto* como el de Creta; porque allí, por los resquicios o por el aire, con el celo de la maldita solicitud se les entra la amorosa pestilencia y les hace dar con todo su recogimiento al traste. *Para cuya seguridad,* andando más los tiempos y creciendo más la malicia, *se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas...* (I, 11: 220 – 225)

<<Desta orden soy yo>> (I, 11: 225). El caballero andante hace de padre, padrino y (santo) patrón de todas las doncellas y viudas del mundo. No puede serlo de las *dueñas*, o casadas, pues de éstas se ocupan sus esposos, y parecería adulterio. En aquellos otros tiempos benditos, las mujeres prestaban o daban de lo suyo cuando les venía en gana, sin que nadie se atreviese a forzarlas ni supiese encelarlas con arterías. En éstos el héroe, ahijándolas, tiene bastante faena, ya que sí o no, obligándolas a malas o engañándolas con dulces cebos, muchos gallos intentan perderlas.

Pues don Quijote tendrá hijas, o ahijadas, de éstas.

XX. 4. 2. *Padre* por encargo

He aquí el favor que le pidió doña Rodríguez, viuda, por amor de su hija. La dueña había venido de <<labrandera>> de los duques a Aragón, <<adonde (..) creció mi hija, y con ella todo el donaire del mundo>>. Tenía ahora poco más de dieciséis años, y el <<hijo de un labrador riquísimo>>

> --*...debajo de la palabra de ser su esposo burló a mi hija, y no se la quiere cumplir; y aunque el duque mi señor lo sabe, porque yo me he quejado a él*, no una, sino muchas veces, y pedídole mande que el tal labrador se case con mi hija, hace orejas de mercader y apenas quiere oírme; y es la causa que como el padre del burlador es tan rico, y le presta dineros y le sale por fiador de sus trampas por momentos, no le quiere descontentar (...) *Querría, pues, señor mío, que vuesa merced tomase a cargo el deshacer este agravio* (...) *y póngasele a vuesa merced por delante la orfandad de mi hija...* (II, 48: 668 – 669)

En eso interrumpieron unos fantasmas (la duquesa anfitriona de don Quijote y Altisidora) la petición de doña Rodríguez, pellizcando a ambos... La historia continuó más adelante. Se presentó "la segunda dueña Dolorida, o Angustiada" (II, 52: 729), o sea, doña Rodríguez, con su hija, las dos de negro, con su querella, rogando a don Quijote que desafiase <<a este rústico indómito>> e hiciese <<que se casase>> con la muchacha, <<en cumplimiento de la palabra que le dio de ser su esposo, antes y primero que yogase con ella>> (II, 52: 731). El burlador <<estaba en Flandes>>, huido, pero a los duques les apeteció ver pelear al Caballero, y <<ordenaron de poner en su lugar a un lacayo gascón que se llamaba Tosilos, industriándole primero>> (II, 54: 754). Sin ver que los duques pretendían utilizar el verdadero agravio de doña Rodríguez para divertirse con su huésped, "don Quijote (...) alborozado y contento esperaba el plazo de la batalla que había de hacer con el robador de la honra de la hija de doña Rodríguez" (II, 55:

773). No obstante, la broma se torció. Tosilos, aquel empleado de los duques, se enamoró de la muchacha, y antes de empezar el duelo dijo:

> --Señor, ¿esta batalla no se hace porque yo me case o no me case con aquella señora? (…) Pues yo (…) me doy por vencido y (…) quiero casarme luego… (II, 56: 785)

Al descubrirse y verlo protestaron en un primer momento doña Rodríguez y su hija, pero luego ésta, aconsejada por don Quijote, dijo:

> --Séase quien fuere este que me pide por esposa, que yo se lo agradezco; que más quiero ser mujer legítima de un lacayo que no amiga y burlada de un caballero, puesto que el que a mí me burló no lo es... (II, 56: 788)

Pero "los sabidores de la máquina de aquel caso" (II, 56: 785) fueron malos perdedores, y tramposos. Ya derrotado, y para mayor amargura, don Quijote se encontró con Tosilos:

> --...el duque mi señor me hizo dar cien palos por haber contravenido a las ordenanzas que me tenía dadas antes de entrar en la batalla, y todo ha parado en que la muchacha es ya monja, y doña Rodríguez se ha vuelto a Castilla... (II, 66: 946)

Adoptó, en fin, don Quijote a aquella semidoncella necesitada, que para eso precisamente, según había declarado, se había empezado la orden de la caballería andante. En esta aventura, que nació verdadera, aunque se la amañaron, fracasó porque las palabras de otros no valían tanto como la suya, pero en otras aventuras sí ayudó a mujeres huérfanas de hecho o adrede. Apartó, por ejemplo, a los moscones que fastidiaban a Marcela, la zagala que quería vivir exenta y casta, y con la lanza certificó la eficacia de las bodas teatrales de Quiteria y Basilio.

XX. 5. Hijas de don Quijote y Sancho

> --…Y así debe de ser mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla.
>
> --Eso no –respondió Sansón--, porque es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella… (II, 3: 68)

> "Lejos, sola en la abierta llanada manchega la larga figura de Don Quijote se encorva como un signo de interrogación…" (Ortega y Gasset, 1960: 75)

XX. 5. 1. Introducción

> "Y bendíjolos Dios, y díjoles Dios: <<Sed fecundos y multiplicaos y henchid la tierra y sometedla…>> (*Génesis*, I, 28)

> "Dios bendijo a Noé y a sus hijos, y les dijo: <<Sed fecundos, multiplicaos y llenad la tierra.>> (*Génesis*, IX, 1)

> "Cuando Abram tenía noventa y nueve años, se le apareció Yahveh y le dijo:
>
> <<Yo soy Él Sadday [el Dios de la Estepa], anda en mi presencia y sé perfecto. Yo establezco mi alianza entre nosotros dos, y te multiplicaré sobremanera.>>" (*Génesis*, XVII, 1 – 2)

Fue, está escrito (según está escrito), bendición, no mandamiento. "Bendecir Dios las criaturas" es "prosperarlas, aumentarlas, hacerlas felices, y santificarlas" (*AUT*).

> "Por eso deja el hombre a su padre y a su madre y se une a su mujer, y se hacen una sola carne." (*Génesis*, II, 24)

Es un Dios mamporrero, un granjero mágico que facilita, y jalea, con sus divinas palabras, el engorde de su ganadería.

No sólo aprieta (y ahoga) Dios. Lo mismo exige el Sujeto, en nombre de los Aparatos Ideológicos (y Represivos) del Estado (según Althusser). Y el *socius* (según Deleuze y Guattari). Y la Ley que inventó universalmente el matrimonio y la paternidad (según la antropología). Y el sistema sexo/género (según feminismos y postfeminismos).

Obliga mucho, a mucho. Ahora, ¿y si no quieres esa gracia? ¿Y si te niegas a crecer, y tienes asco de la carne?

<<Habéis de saber que ese don Quijote que decís es el mayor amigo que en este mundo tengo, y tanto, que podré decir que le tengo en lugar de mi misma persona>> (II, 14: 210). Yo digo que esto lo dice Alonso Quijano.

Alonso Quijano el Bueno y don Quijote de la Mancha forman una dualidad: son dos personas distintas en un solo ser verdadero. Aquel Quijada, o Quejana, o Quesada (I, 1) "no conteniéndose en los límites de la hidalguía, se ha puesto don y se ha arremetido a caballero, con cuatro cepas y dos yugadas de tierra y con un trapo atrás y otro adelante" (II, 2: 54). En ésta la carne se hizo Verbo. Aquí el que estaba en sus cabales se chaló, el que era de verdad pasó a ser personaje, el bueno apuntó a santo, el hombre se volvió caballero ideal.

Alonso Quijano, don Quijote de la Mancha. El Bueno, el Loco. Que amó a Aldonza Lorenzo (a Dulcinea). Que no. Que podía amar y no. Que quería y no, crecer. No eran "aventuras de ínsulas", las suyas, como bien supo él, "sino *de encrucijadas*" (I, 10: 203), de no saber si tomar este o el otro camino.

"*Todo sueño trata del soñador mismo*…"[1] Iluminado, alucinado, Alonso Quijano se sueña don Quijote de la Mancha.

[1] Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*. Citado por Riley, 2000: 175.

Pero los fantasmas que agobiaban al pobre hidalgo seguirán visitando al caballero.

Haciéndose don Quijote de la Mancha, Alonso Quijano decía su "adiós a todo eso": aquélla que había llevado no le parecía vida suficiente (por eso procurará, en su vida nueva, el aumento de *su* honra) y su reino tampoco era de este mundo (por eso sale a servir a *su* república). Para ello se inventará a sí mismo en otro universo, un "bravo nuevo mundo" que creará a propósito, nombrándolo de nuevo, mirándolo con ojos de iluso, ilusionados. Ése es el género de locura que debe admirarnos, la locura del héroe, casi del cristo. Unamuno (*Vida de don Quijote y Sancho*), Ortega y Gasset (*Meditaciones del Quijote*) o E. C. Riley (*Introducción al* <<*Quijote*>>) ya han cantado al don Quijote fanático, utópico, libre y libertador, campeón de la voluntad, enemigo del yo que heredamos y de la circunstancia que soportamos.

Por debajo de esta "extraña locura", en su meollo, aportándole su sustancia, veo su carencia. He ahí lo que echa a andar, y da cuerda, a don Quijote: lo que no alcanzó Alonso Quijano. El hidalgo ni había crecido ni se había multiplicado, ni se había hecho, desde luego, una sola carne con ninguna mujer, desobedeciendo los primeros mandamientos divinos y las leyes y costumbres más antiguas y fuertes de los hombres. Alonso Quijano no aguantaba más ese peso. Imaginó a don Quijote. Y don Quijote, con la invención de Dulcinea, sustituyendo a Aldonza Lorenzo por una dama fingida, ideal, de mentirijillas, protege su castidad, su soledad (garantía de su exención). Y disculpa su pasado encogimiento delante de Aldonza Lorenza, su apocado cortejo.

<<*Yo sé quién soy*>> (I, 5: 122). <<*Si puedo sentirme o no, yo me lo sé*>> (II, 1: 42). Don Quijote, ¿supo quién era? ¿Podía sentirse? Es decir, ¿conocía su pasión? ¿Se acordaba de Alonso Quijano? Desde luego. Lo desasosegaban los mismos miedos de quien lo soñaba. De todos modos don Quijote no está seguro. Está confundido, atarantado. Cogido entre su vocación castísima, de amante platónico, casi místico, y fantasías de

varón pleno (o sea, fecundo) cuyo argumento ha escrito y prescrito la poderosa cultura que lo atosiga. Don Quijote querrá y no casarse, empezar su casa. A eso vamos.

<<*Yo no soy casado, ni hasta agora me ha venido en pensamiento serlo*>> (II, 22: 327). Dijo esto, y decía con esto mucho, don Quijote, y Unamuno, en su *Vida* (1952), piadoso, no quiso ver en ello huella de miedos o impotencia, sino sello de valentía, de heroísmo:

> Y ¡qué bien calaba Don Quijote que entre el oficio de marido y de caballero andante hay mutua y fortísima irreductibilidad! (242)

> ¿Faltó con su castidad y continencia al fin del amor? No, pues engendró en Dulcinea hijos espirituales duraderos. Casado no podría haber sido tan loco; los hijos de carne le hubieran arrebatado de sus hazañosas empresas.
>
> No le embarazó nunca cuidado de mujer que ata las alas a otros héroes, porque como dice el apóstol (I Cor., VII, 33), "el casado se cuida de lo del mundo, de cómo ha de agradar a la mujer, y queda dividido" (60 -- 61).

Pero don Quijote es una *persona* de dudas (y dudosa), lo que dice ahora lo pone luego en entredicho, continuamente se desniega. Alguna vez se suelta de sus votos de castidad, y se imagina, como nuevo Abraham (*Génesis*, XV, 1 – 6; XVII, 1 – 6), padre de muchedumbres, por poco patriarca. "De las íntimas entrañas de la carne te acosaba el ansia de perpetuarte, de dejar simiente tuya en la tierra…" (Unamuno, 1952: 64)

El problema es que don Quijote no era <<de los enamorados viciosos, sino de los platónicos continentes>> (II, 32: 462). Estéril, no va, no llega a ninguna parte, se deshace en palabras, palabras, palabras. Pero el de la Mancha tiene una fantasía heredada de Alonso Quijano, casi casi su razón de ser. Ya lo he dicho: el hidalgo se hizo caballero andante por si de ese modo lograba *crecer*.

Se interesó el caminante por <<el linaje, prosapia y alcurnia>> de Dulcinea. Don Quijote contestó: <<No es de los antiguos (...) pero es de los del Toboso de la Mancha, linaje, aunque moderno, tal, que *puede dar generoso principio a las más ilustres familias de los venideros siglos*>> (I, 13: 259 - 260). Quería decir a la suya.

Han enjaulado a don Quijote, están a punto de subirlo, como a Lanzarote en otro sitio, a una carreta, vehículo donde se paseaban las vergüenzas. Habló entonces un pajarito, o el pájaro del barbero, anunciándole (era Anunciación) que aquella aventura acabaría…

> --…cuando el furibundo león manchado con la blanca paloma tobosina yoguieren en uno, ya después de humilladas las altas cervices al blando yugo matrimoñesco; de cuyo inaudito consorcio saldrán a la luz del orbe los bravos cachorros que imitarán las rumpantes garras del valeroso padre (...)
>
> *Quedó don Quijote consolado con la escuchada profecía*, porque luego coligió de todo en todo la significación de ella, *y vio que le prometían el verse ayuntados en santo y debido matrimonio con su querida Dulcinea del Toboso, de cuyo felice vientre saldrían los cachorros, que eran sus hijos, para gloria perpetua de la Mancha.* Y creyendo esto bien y firmemente, alzó la voz, y dando un gran suspiro, dijo:
>
> --*¡Oh tú, quienquiera que seas, que tanto bien me has pronosticado!...*
>
> (I, 46: 893 - 894)

Se dejó hacer, llevar y traer, entonces, don Quijote, en la esperanza de que se cumpliría aquel buenísimo auspicio. Tomaría por esposa a Dulcinea del Toboso y tendría en ella, de ella, hijos, *imitaciones* suyas que prolongarían su apellido y llenarían su patria.

El *mal de madre* decían que padecía la mujer histérica. Y, cuando era hombre el enfermo de histerismo, decían que tenía el *padrejón*. Por cuanto estamos hablando de una patología tradicionalmente relacionada con las vírgenes, las no paridas, los solterones, acaso los dos términos estén apuntando a la misma frustración, la del deseo (¿animal?: más bien enseñado, impuesto) de ser madre, de ser padre. También en este sentido don Quijote fue un histérico.

Muchos han examinado sus cóleras primeras, sus melancolías últimas, sus permanentes disparates, la naturaleza de sus terrores y sus delirios, el género, en suma, de su locura. Unamuno y Ortega la entienden heroica. Su atrevimiento es trágico porque combate dos gigantes todopoderosos, el *yo* (el *yo* que es, no el que quiere ser, no el que sale a ser) y sus *circunstancias*. Sólo parece ridículo a los cobardes que vigilan su sepulcro. Hago "esquizo" a don Quijote, atendiendo a lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari (1998: 141) dijeron de la esquizofrenia, por ejemplo, que era "a la vez el muro, la abertura del muro y los fracasos de esta abertura", fijándome en la raíz de la palabra, que describe la *escisión* del sujeto, y acordándome de que Leopoldo María Panero identificaba la esquizofrenia y la demencia precoz o "traviesa", como una suerte, entonces, de regresión a la infancia. Además, si uno lee *The Knotted Subject* (*El sujeto anudado*) de Elisabeth Bronfen, que trata, tal y como subtitula su autora, de "la histeria y sus descontentos", cuando observamos la forma mutante de la "estraña locura" de Alonso Quijano (primero se hace lector, luego caballero andante, y al final, casi, pastor), su origen parcialmente (pero no fundamentalmente) sexual, su ambigua, inacabable, escurridiza *persona* (crea un personaje, don Quijote, que se interpone entre él y la realidad, lo protege de ella), la impaciencia con que es recibida por familiares, vecinos y extraños, y la perplejidad con que la Medicina se enfrenta a su enfermedad, Alonso Quijano parece también histérico, y desde luego está radicalmente descontento. Con su pasión, con su cruz, tanto el esquizofrénico como el histérico descubren, y denuncian, el cerco a que someten "Dios y el rey" a quienes osan traspasar su ley primera, rehusando crecer, seguir con las generaciones, calcar,

amarrándote ahora a uno de los vértices del lado superior, el del papá o la mamá, el triángulo familiar.

<<*...quien está en el infierno nunca sale dél, ni puede*>> (I, 25: 506). Ni Alonso Quijano ni don Quijote de la Mancha supieron, o pudieron, padrear. Aquel Quijada, o Quejana, o Quesada, tenía en su casa a su sobrina y a su ama. El ama y la sobrina hacían, con él, toda su casa, y su Casa no iba más allá. Ni el ama era su mujer ni la sobrina era hija suya. El ama y la sobrina eran, casi, su mujer, su hija. El ama y la sobrina apuntaban a lo que le faltaba, hacían, en el sentido teatral, lúdico ("como si"), a su mujer y a su hija, eran sus sucedáneas. Con todo y con eso, él tenía que atender a sus demandas. Fijándome ya en la sobrina, su tío, puesto en el lugar de su padre, debía criarla honesta, guardarla entera, y casarla lo mejor que pudiese, trabajando por aumentar la dote de la muchacha y su hacienda, que ella heredaría después de su muerte. Sin embargo, cuando "frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años" (I, 1: 52), se hartó, no aguantó más. Primero malgastó en libros que lo sacaban de este mundo y lo transportaban a otro, y, vuelto ya don Quijote de la Mancha, echó a perder su finca. Y a la dilapidación de su patrimonio añadió otro pecado peor, y fue que saliéndose <<por la puerta de su locura>> (II, 7: 110) abandonó a su sobrina, la descuidó, se desentendió de ella.

Miguel de Unamuno, en su *Vida*, quiso "intentar la santa cruzada de ir a rescatar el sepulcro de Don Quijote del poder de los bachilleres, curas, barberos, duques y canónigos que lo tiene ocupado (…) [pues] allí donde está el sepulcro, allí está la cuna, allí está el nido" (1952: 13). Y tuvo por principales enemigas del caballero andante, "caseros estorbos de su heroísmo" (125), al ama y a la sobrina, que hacen cuanto está en sus manos para retener, y detener, a su señor y tío. "Triste cosa es que en vez de ser tu hogar expansión de tu espíritu y ámbito que de él te hizo, sea *trasunto de lo de fuera*" (Unamuno, 1952: 128). Tira, sobre todo, al hígado de la sobrina, "la medrosica, casera y encojida [sic]" (242), "gallinita de corral, alicorta y picoteadora" (125):

> …junto a la ramplonería de la cabeza nos embarga y embota la ramplonería del corazón. Y de esta ramplonería eres tú, Antonia Quijana (…) la guardiana y celadora. La alimentas en tu corazoncito mientras espumas la olla de tu tío o mientras meneas los palillos de randas (126).

A quien Dios no dio hijos, el diablo le da sobrinos. Alonso Quijano no tuvo hija ni mujer, pero tuvo sobrina y ama. Éstas, conchabadas con el cura, el barbero y el bachiller, buscaban de continuo "deslocar" (el verbo lo inventó, en un atinado descuido, Sancho) a don Quijote: echaron sus libros a la hoguera y tapiaron su biblioteca, secando la fuente de sus fantasías, lo devolvieron a su lugar (a su casa, a su sitio), en su segundo regreso forzoso, paseándolo, enjaulado, arriba de una carreta, y a la tercera lo trajeron derrotado y manco de sueños. Aún, en sus penúltimas, le espantaron el de hacerse pastor de novela.

Pero Antonia no era mala, la pobre tenía miedo, que si su tío, que la había ahijado, se desquiciaba, quedaba ella desamparada y huérfana.

Jesús, para subirse a la cruz y auparse desde allí al cielo, desconoció a su madre, se extrañó de sus parientes, y no quiso más hermanos que aquéllos que lo seguían. Don Quijote, para andar caballero, también tuvo que dejar su lugar de la Mancha, y desabrigar a su sobrina. Sólo la acogerá, ajustándose a lo que pedía el derecho, en el último capítulo, cuando sane (cuando en aquel tristísimo teatro se entre don Quijote y salga a morirse Alonso Quijano).

Muy al revés Sancho Panza. Éste hace, también en esto, lo que mandan (representa al varón normal, cumplidor). Sancho, marido y padre cabal, está en todo momento, de cabo a rabo, pendiente de su mujer y de sus hijos. Su vocación no es apostólica, sino grosera. Va detrás del Loco como iría al tajo, para <<hacer dineros>> (II, 36: 523) o ganar alguna ínsula, y su ambición mayor es ver bien casada a su Sanchica. Se afana por

enriquecer su dote, le busca novio… Y hasta sospecha de los zagales en celo que podrían combatir su honra como se hagan pastores.

XX. 5. 2. Los Panza

Antes de darle nombre su autor, don Quijote, recordando los avisos del castellano que lo había "ahijado" (I, 3: 89), decidió tener "un escudero, haciendo cuenta de recibir a un labrador vecino suyo, que era pobre y con hijos, pero muy a propósito para el oficio escuderil de la caballería" (I, 4: 100). Es, pues, "pobre y *con hijos*", el labrador en quien ha pensado para escudero. Era también "*hombre de bien*" (I, 7: 156), y tanto oyó que

> …se determinó de salirse con él y servirle de escudero (...) porque tal vez le podía suceder aventura *que ganase* en quítame allá esas pajas *alguna ínsula, y le dejase a él por gobernador della. Con estas promesas y otras tales*, Sancho Panza, que así se llamaba el labrador, *dejó su mujer y hijos* y asentó por escudero de su vecino (I, 7: 156 – 157).

Tenía, otra vez se dice, "mujer e hijos" Sancho Panza, y los "dejó" movido por aquellas ganancias fantásticas que le prometía don Quijote.

Y así, "*sin despedirse Panza de sus hijos y mujer, ni don Quijote de su ama y sobrina*, una noche se salieron del lugar sin que persona los viese..." (I, 7: 159 – 160) Lo mismo que don Quijote, Sancho se esconde de los suyos. Pero él no sale a aventurarse, sino a trabajar.

Significativamente, Cervantes (o Cide Hamete) compara a Sancho Panza, sentado "sobre su jumento", con "*un patriarca*" (I, 7: 160). Es que él es, al contrario que su amo, un hombre como toca, acabado, padre de familia.

Sancho sí tuvo a los suyos muy presentes desde el principio. Si *seguía* a aquel hombre tan raro era para que aumentasen los de su casa. Su *vocación* era muy interesada: se veía <<*rey*>>, y <<por lo menos Juana Gutiérrez, mi oíslo, *vendría a ser reina, y mis hijos infantes*>> (I, 7: 162), aunque se conformaba (porque <<le caerá mejor>>) con que llegara su Mari Gutiérrez a <<condesa>> (I, 7: 163).

Una vez que don Quijote dice a su escudero que se quede <<a Dios>>, esperándolo tres días en las soledades de Sierra Morena, mientras él se metía en una aventura incierta (que sería la de los mazos de batán), Sancho contesta, miedoso, recordándole que había salido de su tierra y dejado <<hijos y mujer>> por servirlo <<*creyendo valer más y no menos*>> (I, 20: 384). Sancho Panza ha venido detrás de su señor, lejos de su pueblo y de su familia, para "valer más y no menos". Y "valer" vale, para el escudero, por "tener precio alguna cosa para las compras, y ventas", por "montar, sumar, o importar, hablando de los números, y las cuentas", por "redituar, fructificar, o rendir" (*AUT*). No sabe que vale mucho más por haber acompañado a don Quijote en su locura.

Don Quijote le aseguró que llegarían <<a su tiempo>> las <<mercedes y beneficios>> prometidos, y si fallaban éstos, <<el salario a lo menos no se ha de perder>>. Además, estaba <<señalado (…) en el testamento cerrado>> que había dejado en su casa <<por lo que podía suceder>> (I, 20: 402).

> "*Mercedes*" son "las gracias y dádivas que los príncipies hacen a sus vasallos, y las que los señores hacen a sus criados y a otras personas. Finalmente cualquiera cosa que se da graciosa, se recibe por *merced*. *Servir* a un señor no por salario señalado, se dice haber hecho asiento con él *a merced*" (COV).
>
> "Beneficio" es "el bien que uno hace a otro liberal y gratuitamente" (*AUT*).

Sancho Panza, porque tardan las graciosas mercedes y los gratuitos beneficios (la gobernación de una ínsula, o algún

título principal), empieza a demandar un jornal, que le parece cosa no tan extraordinaria pero fija. Deja también dicho don Quijote, por primera vez, que ha "cerrado" testamento, y que ha puesto en él a su escudero, dándole una hijuela de lo suyo.

Otra muestra del carácter interesado del escudero. Don Quijote quedará haciendo penitencia en Sierra Morena, y envía a Sancho con una carta para Dulcinea. Sancho pide que añada una <<libranza pollinezca>>, en la cual se le asignen tres asnos que serán su primera paga (I, 25: 517).

Otra aún, que enfadó a su señor. Cuando su amo no quiere tomar por esposa a la princesa Micomicona a Sancho se le cayó el alma (o la bolsa donde la encerraba) a los pies...

> --...Así, noramala alcanzaré yo el condado que espero, si vuestra merced se anda a pedir cotufas en el golfo. Cásese, cásese luego, encomiéndole yo a Satanás, y tome ese reino que se le viene a las manos de vobis vobis, y en siendo rey, hágame marqués o adelantado, y luego, siquiera se lo lleve el diablo todo (I, 30: 616).

Metido en una jaula, maniatado, a punto de ser paseado en carreta, al "Caballero de la Triste Figura" le han anunciado, en profecía, que tendrá casta prole de Dulcinea, con lo cual va más contento que unas pascuas...Pues aun en aquel trance agridulce se acuerda de su deuda con Sancho: <<Y en lo que toca a la consolación de Sancho Panza>> confirmaba que le daría <<ínsula, o otra cosa equivalente>>, y si no podía, <<por lo menos su salario no podrá perderse, que en mi testamento, que ya está hecho, dejo declarado lo que se le ha de dar, no conforme a sus muchos y buenos servicios, sino a la posibilidad mía>> (I, 46: 895). Como en I, 20, se ve que don Quijote tiene ordenado el pago de los "servicios" de Sancho, ya que no en mercedes que él no ha sabido darle, en un dinero que deja testado.

Regresaron para terminar la primera parte de su libro. Juana Gutiérrez, o Panza, preguntó a su marido, primero, <<si

venía bueno el asno>>, y luego quiso saber <<qué bien>> había <<sacado>> de sus <<escuderías>>, si le traía a ella una <<saboyana>> y a sus hijos <<zapaticos>>. Después dirá que lo ha echado de menos, y querrá ver aquellas <<cosas de más consideración y más momento>> con que decía que venía su Sancho (serán los cien escudos de oro de la maleta de Cardenio y los tres pollinos librados), y se interesará, sin entenderlas, por esas <<ínsulas>> y <<señorías>> que le anunciaba. Sin embargo, lo que Sancho Panza juzgaba en realidad <<de más momento y consideración>> es <<que *no hay cosa más gustosa en el mundo que ser un hombre honrado escudero de un caballero andante buscador de aventuras*>>. Eso era verdaderamente <<*linda cosa*>> (I, 52: 962 – 963). Sancho se había convertido. Casi.

> --¿Qué quiere este mostrenco en esta casa? *Idos a la vuestra*, hermano, que vos sois, y no otro, el que destrae y sonsaca a mi señor y le lleva por esos andurriales.
>
> (…)
>
> --*Ama de Satanás*, el sonsacado y el destraído y el llevado por esos andurriales soy yo, que no tu amo; él me llevó por esos mundos (…) *él me sacó de mi casa* con engañifas, prometiéndome una ínsula, que hasta agora la espero.
>
> --Malas ínsulas te ahoguen –respondió la sobrina--, Sancho maldito. ¿Y qué son ínsulas? ¿Es alguna cosa de comer, golosazo, comilón que tú eres?
>
> (...)
>
> --...no entraréis acá, saco de maldades y costal de malicias. *Id a gobernar vuestra casa y a labrar vuestros pegujares, y dejaos de pretender ínsulas ni ínsulos* (II, 2: 49 - 50).

Asoma Sancho Panza en la segunda parte y ya se sabe él <<el sonsacado y el destraído>>, que por seguir a su señor deja lo suyo, y a los suyos. Y la sobrina y el ama se lo reprochan.

> --...pero ¿qué se hicieron los cien escudos? ¿Deshiciéronse?
>
> Respondió Sancho:

> --Yo los gasté en pro de mi persona y de la de mi mujer y de mis hijos, y ellos han sido causa de que mi mujer lleve en paciencia los caminos y carreras que he andado sirviendo a mi señor don Quijote; que si al cabo de tanto tiempo volviera sin blanca y sin el jumento a mi casa, negra ventura me esperaba... (II, 4: 76)

Su mujer tolera la escudería de su marido, y que no se detenga en su casa y en sus campicos, porque ha visto que con su nuevo ministerio ha ganado algo, y le augura otros beneficios (que ella no comprende).

Salía Sancho <<la vez tercera (…) a buscar las aventuras…>>

> --…porque lo quiere así mi necesidad, junto con la esperanza que me alegra de pensar si podré hallar otros cien escudos como los ya gastados, puesto que me entristece el haberme de apartar de ti y de mis hijos; y si Dios quisiera darme de comer a pie enjuto y en mi casa, sin traerme por vericuetos y encrucijadas... (II, 5: 86 – 87)

Es muy casero, Sancho, y no se iría si no fuera para mejorar a su familia.

La continuación del diálogo con su mujer es una mina. Voy poco a poco. Por primera vez hablan los Panza más despacio de sus hijos.

> --...Pero mirad, Sancho: si por ventura os viéredes con algún gobierno, no os olvidéis de mí y de vuestros hijos. Advertid que Sanchico tiene ya quince años cabales, y es razón que vaya a la escuela, si es que su tío el abad le ha de dejar hecho de la Iglesia (II, 5: 88 – 89).

De Sanchico, nombrado esta única vez, ya poco se acordarán de él ni su padre ni su autor. En todo caso, su destino

no es problemático. Teresa pide a su esposo que se lo lleve con él, <<para que desde agora le enseñéis a tener gobierno; que bien es que los hijos hereden y aprendan los oficios de sus padres.>> <<En teniendo gobierno (...) enviaré por él por la posta>> (II, 5: 96 – 97). En cambio el simple escudero va a ocuparse, desde ahora muy por extenso, de Mari Sancha, o Sanchica, la niña de sus ojos. Ya está en sazón, y si no la dan pronto en matrimonio se dará ella atolondradamente y por su cuenta, deshonrándolos:

> --*Mirad también que Mari Sancha, vuestra hija, no se morirá si la casamos; que me va dando barruntos que desea tener marido* como vos deseáis veros con gobierno; y en fin en fin, mejor parece la hija mal casada que bien abarraganada (II, 5: 89).

Debaten ahora sus padres cómo casarla, y con quién:

> --A buena fe –respondió Sancho—que si Dios me llega a tener algo que dé gobierno, que *tengo de casar*, mujer mía*, a Mari Sancha tan altamente, que no la alcancen sino con llamarla "señora"*.
>
> --*Eso no, Sancho* –respondió Teresa--; *casadla con su igual*, que es lo más acertado; que si de zuecos la sacáis a chapines, y de saya parda de catorceno a verdugado y saboyanas de seda, y de una "Marica" y un "tú" a una "doña tal" y "señoría", no se ha de hallar la mochacha, y a cada paso ha de caer en mil faltas, descubriendo la hilaza de su tela basta y grosera (II, 5: 89 – 90).

Sancho, creyendo que subirá muy arriba durante su servicio a don Quijote, quiere dar a su hija a un hijo de mucho, mientras que su mujer prefiere que se mida con su <<estado>>, y que se case por amor, y con uno de su mismo lugar, que así se tendrán todos más cerca:

> --¡Por cierto que sería gentil cosa casar a nuestra María con un condazo, o con caballerote que cuando se le antojase la pusiese como nueva, llamándola de villana, hija del destripaterrones y de la

> pelarruecas! ¡No en mis días, marido! ¡Para eso por cierto he criado yo a mi hija! *Traed vos dineros, Sancho, y el casarla dejadlo a mi cargo*; que ahí está Lope Tocho, el hijo de Juan Tocho, mozo rollizo y sano, y que le conocemos, y sé que no mira de mal ojo a la mochacha; y con éste, que es nuestro igual, estará bien casada, y le tendremos siempre a nuestros ojos, y seremos todos unos, padres y hijos, nietos y yernos, y andará la paz y la bendición de Dios entre todos nosotros; y no casármela vos ahora en esas cortes y en esos palacios grandes, adonde ni a ella la entiendan, ni ella se entienda (II, 5: 90 – 91).

Su marido se enojó:

> --Ven acá, bestia y mujer de Barrabás –replicó Sancho--: ¿por qué quieres tú ahora, sin qué ni para qué, estorbarme que no case a mi hija con quien me dé nietos que me llamen "señoría"? (II, 5: 91)

Teresa, en fin, discutía a su marido su autoridad.

> --Ahora digo (...) que tienes algún familiar en ese cuerpo (...) Ven acá, mentecata e ignorante (...) Si yo dijera que mi hija se arrojara de una torre abajo, o que se fuera por esos mundos, como se quiso ir la infanta doña Urraca, tenías razón de no venir con mi gusto… (II, 5: 94)

Vicente Gaos (II: 94, nota 132a) trae el romance donde

> doña Urraca, despechada al ver que su padre Fernando I de Castilla la dejaba desheredada al repartir sus reinos entre los hijos, dice: <<Irme he yo por esas tierras / como una mujer errada, / y este mi cuerpo daría / a quien bien se me antojara, / a los moros por dineros, / y a los cristianos de gracia…>>.

Diego Clemencín (1967: 1540 – 1541, nota 17) completa el romance y añade otros sobre el asunto. Sancho censura las

fuertes palabras de doña Urraca, y con eso dice que no hará nada que menoscabe el honor de su hija…

> --…pero si en dos paletas y en menos de un abrir y cerrar de ojos te la chanto un don y una señoría a cuestas, y te la saco de los rastrojos, y te la pongo en toldo y en peana, y en un estrado de más almohadas de velludo que tuvieron moros en su linaje de los Almohadas de Marruecos, *¿por qué no has de consentir y querer lo que yo quiero?* (II, 5: 94 – 95)

Agotada, Teresa se querella contra la obediencia que le deben las mujeres a sus esposos, <<carga>> que han de soportar <<aunque sean unos porros>> (II, 5: 97), y que da al padre la última palabra en el arreglo del matrimonio de sus hijas.

Otra vez exige el escudero (apretado por su mujer) salario, y contesta su señor que tendrá que servirle <<a merced>>, como está escrito en los libros.

> --Teresa dice –dijo Sancho—que ate bien mi dedo con vuestra merced, y que hablen cartas y callen barbas, porque quien destaja no baraja, pues más vale un "toma" que dos "te daré". (…) Es el caso (…) que todos estamos sujetos a la muerte, y que hoy somos y mañana no (…) Voy a parar (...) en *que vuesa merced me señale salario conocido* de lo que me ha de dar cada mes el tiempo que le sirviere, y que el tal salario se me pague *de su hacienda*, que *no quiero estar a mercedes que llegan tarde, o mal, o nunca*; con lo mío me ayude Dios. En fin, yo quiero saber lo que gano, poco o mucho que sea… (II, 7: 114 – 115)

Don Quijote se negó, pues en ninguna <<de las historias de los caballeros andantes>> había <<hallado (…) ejemplo que me descubriese y mostrase por algún pequeño resquicio qué es lo que solían ganar cada mes o cada año (...) Sólo sé que todos servían a merced>> (II, 7: 116). Y si no quería <<venir a merced>> con él, no le <<faltarán escuderos más obedientes, más solicitos, y no tan empachados ni tan habladores>> (II, 7: 117). "Cuando

Sancho oyó la firme resolución de su amo se le anubló el cielo y se le cayeron las alas del corazón" (II, 7: 117 - 118). Vio encima que el bachiller se prestaba para el oficio, y Sancho, "enternecido y llenos de lágrimas los ojos", se echó atrás y se conformó con que ordenase <<su testamento con su codicilo, en modo que no se pueda revolcar>> (II, 7: 121 – 122)

Y es que Sancho Panza ya busca otros premios, aparte de sueldos o cargos. Uno, la celebridad. Ha venido el bachiller Carrasco, con la noticia de que son personajes famosos, que un Cide Hamate Benengeli ha escrito su historia y andan en libro, estampados, como personajes.

> --...Atienda ese señor moro, o lo que es, a mirar lo que hace; que yo y mi señor le daremos tanto ripio a la mano en materia de aventuras y de sucesos diferentes, que pueda componer no sólo segunda parte, sino ciento... (II, 4: 78 – 79)

Mientras Sansón Carrasco, el bachiller, haciéndose pasar por un Caballero del Bosque, o de los Espejos, se esfuerza por reducir a don Quijote en la palestra, su "escudero", o sea, Tomé Cecial, "vecino" y "compadre" de Sancho Panza, trata de devolver a éste a su lugar tirando por tierra el ministerio del caballero andante (<<estas borracherías>>) y recomendándole, con el ejemplo de sus propias intenciones, que deje aquellas aventuras y regrese a hacerse cargo de su gente. Sancho presumió entonces de sus hijos:

> --*Dos tengo yo* –dijo Sancho--, *que se pueden presentar al papa en persona, especialmente una muchacha a quien crío para condesa*, si Dios fuere servido, aunque a pesar de su madre.
>
> --¿Y qué edad tiene esa señora que se cría para condesa?...
>
> --*Quince años, dos más o menos* –respondió Sancho--; *pero es tan grande como una lanza, y tan fresca como una mañana de abril, y tiene una fuerza como un ganapán.*

> --Partes son ésas (...) no sólo para ser condesa, sino para ser ninfa del verde bosque. *¡Oh hideputa puta, y qué rejo debe de tener la bellaca!*
> A lo que respondió Sancho, algo mohíno:
> --*Ni ella es puta, ni lo fue su madre, ni lo será ninguna de las dos, Dios queriendo, mientras yo viviere. Y háblese más comedidamente...* (II, 13: 196 – 197)

Sancho Panza, que pinta a su hija, con cómico orgullo, grande, fresca y forzuda, se pica cuando el otro la trata de <<puta>> y de <<bellaca>>. El drama de honra, apuntado aquí, se frena con una simple advertencia, y con la disculpa posterior.

Después explica qué lo tiene tan a mal traer: ha <<incurrido segunda vez>> en aquel <<peligroso oficio>>.

> --... cebado y engañado de una bolsa con cien ducados que me hallé un día en el corazón de Sierra Morena, y *el diablo me pone ante los ojos aquí, allí, acá no, sino acullá, un talego lleno de doblones*, que me parece que a cada paso le toco con la mano, y me abrazo con él, *y lo llevo a mi casa, y echo censos, y fundo rentas, y vivo como un príncipe*… (II, 13: 198)

El otro trata de alejarlo de aquella vida:

> --Por eso digo (...) que nos dejemos de andar buscando aventuras; y *pues tenemos hogazas, no busquemos tortas, y volvámonos a nuestras chozas, que allí nos hallará Dios, si Él quiere* (II, 13: 204).

Pero Sancho aguantará: <<Hasta que mi amo llegue a Zaragoza le serviré; que después todos nos entenderemos>> (II, 13: 204).

El truco se les va a torcer al bachiller y a su compinche: don Quijote derrotará al otro campeador en buena lid, y Sancho desoirá las amonestaciones del escudero narigudo, pues quiere a su señor muchísimo.

"Maese Pedro" (pero es Ginés de Pasamonte: aquí pocos son lo que aparentan) tenía un mono sabio, y Sancho Panza pagó <<dos reales>> por enterarse <<qué hace ahora mi mujer Teresa Panza y en qué se entretiene>>, y <<el señor monísimo>> le contestó que estaba <<rastrillando una libra de lino, y, por más señas, tiene a su lado izquierdo un jarro desbocado que cabe un buen porqué de vino con que se entretiene en su trabajo>> (II, 25: 383). Echa a faltar, como otras veces, Sancho Panza a su mujer, y consulta con aquel simio sibilino, por saber de ella, y aunque la pongan de borracha no se ofende.

Y dale con el salario. Sancho intenta negociarlo, pero su señor se harta. A don Quijote lo entristece, sobre todo, que su escudero no lo siga con el mismo desprendimiento con que los apóstoles iban detrás del Cristo:

> --...*Y si tanto deseáis volveros a vuestra casa con vuestra mujer e hijos* (...) dineros tenéis míos; mirad cuánto ha que esta tercera vez salimos de nuestro pueblo, y mirad lo que podéis y debéis ganar cada mes, y pagaos de vuestra mano (...) Pero dime, prevaricador de las ordenanzas escuderiles de la andante caballería, ¿dónde has visto tú o leído que ningún escudero de caballero andante se haya puesto con su señor en cuanto más tan más tanto me habéis de dar cada mes porque os sirva? Éntrate, éntrate, malandrín, follón y vestiglo, que todo lo pareces, éntrate, digo, por el *mare magnum* de sus historias... (II, 28: 422 – 423)

Sancho cogió un berrinche, y se conformó. Valía así....

<<...que yo, en nombre del señor don Quijote, os mando el gobierno de una que tengo de nones, de no pequeña calidad>> (II, 32: 463). Por fin ganaba Sancho Panza la plaza de gobernador de su ínsula prometida, la de Barataria. Dictó, entusiasmado, una carta para su mujer, prometiéndole "coche". Iba a su gobierno nuevo "con grandísimo deseo de *hacer dineros*" en su "colada". Y miraba sobre todo por su Sanchica, y

por su dote, y adelantaba por correo "un vestido verde de cazador que me dio mi señora la duquesa; *acomódale de modo que sirva de saya y cuerpos a nuestra hija*" (II, 36: 522 - 524). Este Sancho Panza, aprovechado de palabra y pensamiento, mandó sin embargo en Barataria con justicia perfecta, a pesar de que procuraron su burla.

No todo está en dotar bien a tu hija. Lo que más importa es buscarle marido. Sancho Panza le encontró a la suya uno de muy buenas partes. Uno de los casos que miró en su palacio fue el de dos hermanos, chico y chica, que habían huido, traviesos y travestidos, de su encierro casero, por curiosidad de ella. Él "no traía sino un faldellín rico y una mantellina de damasco azul con pasamanos de oro fino, la cabeza sin toca ni con otra cosa adornada que con sus mesmos cabellos, que eran sortijas de oro según eran rubios y enrizados." Era hijo de Diego de la Llana, "*hidalgo principal y rico*" (II, 49: 687) , y estuvo tan donoso que "*a Sancho le vinieron deseos y barruntos de casar al mozo con Sanchica su hija*, y determinó de ponerlo en plática a su tiempo, dándose a entender que a una hija de un gobernador ningún marido se le podía negar" (II, 49: 693). Las esperanzas que ha puesto Sancho en ese matrimonio se las cuenta a su señor en una carta:

> "...Anoche, andando de ronda, topé una muy hermosa doncella en traje de varón y un hermano suyo en hábito de mujer; de la moza se enamoró mi maestresala y la escogió en su imaginación para su mujer, según él ha dicho, y *yo escogí al mozo para mi yerno; hoy los dos pondremos en plática nuestros pensamientos con el padre de entrambos, que es un tal Diego de la Llana, hidalgo y cristiano viejo cuanto se quiere*" (II, 51: 725).

Siguiendo con su diversión la duquesa envió a un paje suyo, gran comediante, a la aldea de Sancho Panza, con una carta suya y otra de su marido, donde le llevaba albricias, y "una gran sarta de corales ricos". Y este paje, que "era muy discreto y agudo", encontró lavando en un arroyo "una mozuela (…) que

mostraba ser de edad de catorce años, poco más o menos" (II, 50: 696). Era Sanchica. Ella lo guió hasta su casa "sin tocarse no calzarse, que estaba en piernas y desgreñada", "saltando, corriendo y brincando", y llamó a su madre "a voces": <<Salga, madre Teresa, salga, salga, que viene aquí un señor *que trae cartas y otras cosas de mi buen padre*>> (II, 50: 696 – 697). Viendo al paje de hinojos ante ella, dijo Teresa:

> --¡Ay, señor mío, quítese de ahí no haga eso (...) que yo no soy nada de palaciega, sino *una pobre labradora hija de un estripaterrones* y mujer de un escudero andante, y no de gobernador alguno! (II, 50: 698)

Ella recibe sus calidades de su padre y de su marido. Cuando recibió los presentes, "*quedó pasmada Teresa, y su hija ni más ni menos*" (II, 50: 699). Una de las cartas era de la duquesa, y antes de encargar dos docenas de bellotas, que su vasallo se las había alabado mucho, decía: "*Encomiéndeme a Sanchica su hija, y dígale de mi parte que se apareje, que la tengo de casar altamente cuando menos lo piense*" (II, 50: 700 – 701). También enviaba la duquesa "una sarta de corales con estremos de oro" (II, 50: 700), con <<un vestido de paño finísimo que el gobernador sólo un día llevó a caza>>, y todo era <<para la señora Sanchica>> (II, 50: 703). La muchacha saludó los presentes agradeciendo el buen hacer de su padre: <<*Que me viva él mis años…*>> (II, 50: 703) Inmediatamente, socarrona, quiso saber si su <<señor padre>> traía <<por ventura calzas atacadas después que es gobernador>> (II, 50: 707).

> --No he mirado en ello (...) pero sí debe de traer.
> --¡Ay Dios mío...y que será de ver a mi padre con pedorreras! ¿No es bueno sino que desde que nací tengo deseo de ver a mi padre con calzas atacadas? (II, 50: 707)

Ya no le hacía ascos Teresa Panza a ir en coche, y menos su hija. A ella no se le daba nada que murmurasen, viéndola así, <<"¡Mirad la tal por cual, *hija del harto de ajos*, y cómo va

sentada y tendida en el coche, como si fuera una papesa!”>> (II, 50: 708), que ella deseaba verse <<entonada y fantasiosa>> (II, 50: 709). Entre unas cosas y otras, a Sanchica “se le fueron las aguas sin sentirlo de puro contento” (II, 52: 738). Cuando el cura y el barbero se enteraron de todo, pidieron acompañar al paje, por ver a Sancho gobernador.

> --Esa ida a mí toca –dijo Sanchica--; lléveme vuestra merced, señor, a las ancas de su rocín, que yo iré de muy buena gana a ver a mi señor padre.
>
> --Las hijas de los gobernadores no han de ir solas por los caminos, sino acompañadas de carrozas y literas y de gran número de sirvientes.
>
> --Por Dios –respondió Sancha--, también me vaya yo sobre una pollina como sobre un coche. ¡Hallado la habéis la melindrosa!
>
> --Calla, mochacha –dijo Teresa--, que no sabes lo que te dices, y este señor está en lo cierto; que tal el tiempo, tal el tiento (...) (II, 50: 711 - 712)

Teresa Panza contestó a su marido con éstas:

> “…Sanchica hace puntas de randas, gana cada día ocho maravedís horros que los va echando en una alcancía para ayuda de su ajuar; pero ahora que es hija de un gobernador tú le darás la dote sin que ella lo trabaje...” (II, 52: 740)

Cervantes dibuja a Sanchica sonriéndose, pero con ternura. La chica es algo burda, y recuerda bastante, tanto aquí como cuando se la pintaba su padre al disfrazado Tomé Cecial, a la Dulcinea rústica y grosera que el escudero inventó para su señor.

Sanchica se refiere a su padre con cariño y con el respeto debido (“mi buen padre”, “mi señor padre”), pero también con divertida familiaridad, llamándolo “harto de ajos” o imaginándolo “con pedorreras”.

La dote de Sanchica centra las preocupaciones de la niña y de sus padres. Los ocho maravedíes diarios que ahorra haciendo “puntas de randas” no son nada cuando piensa en la

"saya y cuerpos" que le hará su madre con el traje de cazador de Sancho, y el collar de perlas, que será entero para ella, aunque sólo pedía medio, y lo que sacará su padre ahora que es gobernador.

La duquesa, en su soberbia, usurpa los derechos de Sancho Panza cuando afirma que ella se ocupará de casar a Sanchica "altamente".

Dulcinea del Toboso estaba hechizada. Para desencantarla Merlín había ordenado que Sancho se diese tres mil trescientos azotes "en ambas sus valientes posaderas, / al aire descubiertas" (II, 35: 510). Sancho tardaba, se hacía el remolón. Se les acababa el libro y no llevaba dados sino cinco. Entonces don Quijote, que venía vencido y veía que apretaba el tiempo, le ofreció pagarle el castigo:

> --Agora bien, señor, yo quiero disponerme a dar gusto a vuestra merced en lo que desea *con provecho mío, que el amor de mis hijos y de mi mujer me hace que me muestre interesado* (II, 71: 997).

Conque Sancho, por aumentar a los suyos, se dio "seis u ocho (II, 71: 1000)" verdaderos, y el resto de pega.

A la segunda el bachiller Sansón Carrasco, representando al caballero de la Blanca Luna, derribó de sus alturas, y casi de su locura, a don Quijote.

> Sancho, todo triste, todo apesarado, no sabía qué decirse ni qué hacerse: parecíale que todo aquel suceso pasaba en sueños y que toda aquella máquina era cosa de encantamiento. Veía a su señor rendido (...) Temía si quedaría o no contrecho Rocinante, o *deslocado su amo*... (II, 64: 927)

Ojo que Sancho Panza ya ha probado la gobernación de una ínsula, y que tuvo por suerte volver a su <<antigua libertad>> y a <<la vida pasada>> (<<...Dichosas eran mis horas, mis días y mis años...>> [II, 53: 750]). Y ahora le daba miedo que se las

quitasen. No falla, da en el clavo cuando dice que <<temía si quedaría o no (…) deslocado su amo>>, y no dislocado, puesto que sus sueños ya son los mismos que los de don Quijote.

Incluso se apuntará enseguida al último de su señor. Habían tropezado en "una selva que fuera del camino estaba" (II, 58: 808) con una Nueva Arcadia que querían fundar gentes de una aldea próxima... Ahora el apeado caballero cambiaba de tema, tomando este otro, pastoril: se convertirían <<en pastores, siquiera el tiempo que [tenía] de estar recogido>>, llamándose Quijotiz y Pancino (II, 67: 951). Primero a Sancho le había <<cuadrado, y aun esquinado, tal género de vida>> (II, 67: 953), imaginándose retozando con su <<Teresona>> (II, 67: 954), y haciendo cucharas de palo y hartándose de <<migas>> y <<natas>>, y adornado de <<guirnaldas>> (II, 67: 956), y la parte que prefería de su vida de pastor era aquélla donde se le aparecía su hija Sanchica, preciosa, trayéndoles <<la comida al hato>>. Sólo que el sueño se le anubla (<<¡guarda!>>) cuando discurre que la pondrán en aprietos esos <<pastores más maliciosos que simples, y no querría que fuese por lana y volviese trasquilada>> (II, 67: 956 – 957).

Cerca de su aldea dice Sancho: <<Abre los ojos, deseada patria, y mira que vuelve a ti Sancho Panza tu hijo, si no muy rico, muy bien azotado>> (II, 72: 1016). Lo dice porque tiene muy bien calculados los tres mil trescientos azotes que cree su señor que se dio, y que le pagará <<a cuartillo cada uno>> (II, 71: 998). A la entrada le salió Teresa, reprochándole que viniese <<a pie y despeado>> (II, 73: 1022), y tentándole las ganancias. Él dijo: <<Dineros traigo, que es lo que importa, ganados por mi industria y sin daño de nadie>> (II, 73: 1022). Sanchica "abrazó (…) a su padre y preguntóle si traía algo, que le estaba esperando como el agua de mayo; y asiéndole de un lado del cinto, y su mujer de la mano, tirando su hija del rucio, se fueron a casa…" (II, 73: 1023)

Don Quijote agonizaba, se iba, hacía entrar a Alonso Quijano. Sancho, su discípulo bien amado, protestaba:

> --...Calle, por su vida, vuelva en sí y déjese de cuentos. (…) ¡Ay! (...) Mire no sea perezoso, sino levántese desa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado: quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora doña Dulcinea desencantada, que no haya más que ver... (II, 74: 1037)

Pero su amo "después de haber hecho la cabeza del testamento (…) llegando a las mandas", dictó el primer "íten" para su escudero, confirmando su deuda con él (II, 74: 1036 – 1037). Y con eso "se regocijaba Sancho Panza, que esto del heredar borra o templa en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto (II, 74: 1039)".

Sancho Panza, en fin, ha cumplido con los suyos. Si bien ha dejado su casa, se ha acordado siempre de su mujer, y ha tenido muy presente (al menos desde que Cervantes la saca de su sombrero en II, 5) a Mari Sancha, o Sanchica, ocupándose de su dote, y mirando cómo y con quién casarla. No hacen, como he dicho, tanto caso al chico, ni el escudero ni su autor (sólo lo nombra Teresa, su madre, advirtiendo a su marido que está en edad de ir a la escuela, desde la cual lo encaminarán hacia la iglesia).

Sancho Panza no aparece hasta I, 7 (pero en I, 4 ya tiene pensado llevárselo don Quijote), para acompañar con sus pueblerinas simplezas a don Quijote en su segunda salida. Es, por ahora, mera ocurrencia del autor. Pero Cervantes le irá dando cuerpo, lo animará poco a poco, y nos acabará encariñando con él. Y lo mismo hace con la familia del escudero andante. Sancho se ha ido sin un mal adiós, aunque piensa hacer reina o condesa a su mujer, Juana María Gutiérrez, y príncipes a sus hijos. A ella la oímos al final de la primera parte, pidiéndole una saboyana, y "zapaticos" para sus hijos. Pero ha ganado tres pollinos, y cien escudos. Antes de salir a la otra, en cambio, Sancho se despide más despacio de Juana (ahora es Teresa), y echan cuentas, y ven que el chico tiene edad y necesidad de ir al colegio, y que hay que casar a la niña. Sancho (como su autor)

se olvidará luego del chaval, pero su hija nunca se le despinta. Nunca.

XX. 5. 3. Su sobrina y su ama

> …*Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte*, y un mozo de campo y plaza, que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera... (I, 1: 49 - 52)

Cervantes cuenta primero, porque pasaban la probanza de hidalguía de su manchego (pero poniendo cuidado en pintarlos, también, de modo que digan de su ruina), el palo, el escudo, el macho, el perro. Después hace relación de su régimen de comidas y de la ropa de su armario, distinguiendo qué cenaba y qué vestía según fueran días de feria o de más guardar. "Tenía en su casa...": el ama, la sobrina y el "mozo de campo y plaza" (que no vuelve a salir) rematan este índice de sus pertenencias.

> ...los ratos que estaba ocioso (que eran los más del año), se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos... (I, 1: 54 - 55)

Distraído de los placeres que le tocaban ("el ejercicio de la caza") y de sus obligaciones ("la administración de su hacienda") cambiaba campos por aquellos viciosos libros. La sobrina vería con aprensión que adelgazaba el ajuar que su tío le debía a medida que iba engordando la biblioteca.

"*Diera él*, por dar una mano de coces al traidor de Galalón, *al ama que tenía y aun a su sobrina de añadidura*" (I, 1: 59). Ya lo ha trastornado la lectura. Este Galalón, con su falsía, trajo el final, en Roncesvalles, de los doce Pares de

Francia. Pues ya sabemos cuánto "diera él" (y es un anuncio: lo dará de hecho) por vengar a la docena de iguales que servían a Carlo Magno: a su ama, y hasta a su sobrina.

> En efeto, rematado ya su juicio, *vino a dar en el más estraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo*, y fue que le pareció convenible y necesario, *así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante*... (I, 1: 59 - 60)

Y es que, ¿qué lo sujetaba a su casa? A su casa, digo, o sea, a su Casa, a su vida ordinaria, a su vulgar apellido... Su sobrina, que dependía de él. Y el ama, su Pepito Grillo, ama que acaso fue de leche de la niña y era ahora su ama seca, y ama también de llaves, "a cuyo cargo está el gobierno y cuidado" (*AUT*) de su casa de hombre soltero, y solterón. Ellas representaban además todo lo que le faltaba para entenderse a sí mismo como un varón completo, hacían pobremente las veces de la mujer y la hija que no tenía. Pues mucho costaba a "su honra", y a "su república" (ideal), no decir, enseguida, adiós a todo eso.

Limpió "unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón" (I, 1: 60 - 61) (con lo cual reclamaba una herencia olvidada), dio, como nuevo Adán, nuevo nombre a su rocín, se puso otro a sí mismo, con don y todo, escogió para dama suya a una chica del Toboso con la que había soñado a menudo (I, 1), y "así, *sin dar parte a persona alguna de su intención, y sin que nadie le viese, una mañana, antes del día*, que era uno de los calurosos del mes de julio (...) *por la puerta falsa de un corral* salió al campo..." (I, 2: 68 - 69) Don Quijote de la Mancha (ya no aquel Quijada, o Quesada, o Quejana) se fue a sus aventuras a hurtadillas, antes de que despertase el mundo, ocultándose, claro, de su sobrina y del ama, pues eran los derechos de la muchacha los que dejaba tan a faltar poniendo "en efeto su pensamiento" (I, 2: 68).

Acabó su primera salida "molido y casi deshecho" (I, 4: 115), y lo recogió un buen labrador que no vio en él sino al <<honrado hidalgo señor Quijana>>. <<*Yo sé quién soy*…>> (I, 5: 122) <<Yo sé quién soy>>, dijo Alonso Quijano cuando quiso ser don Quijote, casi como Jesús cuando imaginaba, o supo, que era el Cristo, y a su ama y a su sobrina, que se lo miraban pasmadas, las llamaba <<bobas mías>> (II, 6: 105), que no lo conocían, como tampoco conocieron a Nuestro Señor su madre ni sus hermanos.

El bueno de Pedro Alonso "aguardó a que fuese algo más de noche, porque no viesen al molido hidalgo tan mal caballero", y entrando "en *la casa de don Quijote*", la "halló toda alborotada", "y estaban en ella el cura y el barbero del lugar" y les estaba diciendo "*su ama* a voces" <<de *la desgracia*>> de su <<*señor*>>. Se llamó <<*desventurada*>>, y maldijo los libros de caballerías, encomendándolos <<a Satanás y a Barrabás (…), que así han echado a perder el más delicado entendimiento que había en toda la Mancha>>. "*La sobrina decía lo mesmo, y aun decía más*", calificándolos como <<desalmados libros de desventuras>> y <<descomulgados>>, y lamentando que no se los <<quemaran>> antes, <<que bien merecen ser abrasados, como si fuesen de herejes>>. Lo mismo opinaba el cura, <<y a fee que no se pase el día de mañana sin que dellos no se haga acto público, y sean condenados al fuego...>> (I, 5: 123 - 125) Entraron en eso a don Quijote, disparatando. <<¡Mirá en hora maza –dijo a este punto el ama—si me decía a mí bien mi corazón del pie que cojeaba mi señor!>> (I, 5: 127) Y lo acostaron. Al otro día vino el cura con el barbero, para el auto de fe. "Pidió las llaves a la sobrina del aposento donde estaban los libros (...), y ella se los dio de muy buena gana." El ama, por miedo de que los encantadores que habitaban aquellos "más de cien cuerpos" los hechizasen, tomó "una escudilla de agua bendita y un hisopo", y pidió al <<licenciado>> que rociase <<este aposento>>. Impacientó a la sobrina el escrutinio, pues para ella no había <<para qué perdonar a ninguno (...) mejor será arrojallos por las ventanas al patio, y hacer un rimero dellos, y pegarles fuego; y si no, llevarlos al corral, y allí se hará la hoguera, y no ofenderá el humo.>> "Lo mismo dijo el ama: tal

era *la gana* que las dos tenían de la muerte de aquellos inocentes...” (I, 6: 129 – 132)

El ama y la sobrina encontraban abominables las novelas de caballería, que habían trastornado a su señor, pero su “gana” (y se olían aquí la nueva forma de locura que tomaría don Quijote después de que lo derrotasen hacia el final de la segunda parte de su libro) se extendía a los <<pequeños libros>> de poesía que quedaron en las estanterías:

> --¡Ay señor! –dijo la sobrina--, bien los puede vuestra merced mandar quemar como a los demás, porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballeresca, leyendo éstos *se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo, y, lo que sería peor, hacerse poeta*, que, según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza (I, 6: 144).

Caballero andante, pastor enamorado y cantarín, de novela, poeta…oficios todos sin beneficio que ningún hombre hecho y derecho debería ejercer. Y eso hizo finalmente el ama, condenar al fuego “cuantos libros había en el corral y en toda la casa” (I, 7: 152).

> Uno de los remedios que el cura y el barbero dieron por entonces para el mal de su amigo fue que le murasen y tapiasen el aposento de los libros, porque cuando se levantase no los hallase (...) y que dijesen que un encantador se los había llevado, y el aposento y todo; y así fue hecho con mucha presteza... (I, 7: 152 – 153)

Cuando don Quijote, al despertarse, no encontró la librería, el ama le dijo que se los había llevado <<el mesmo diablo>>, y la sobrina que un <<sabio Muñatón>> (I, 7: 153 – 154).

> --...Pero ¿quién le mete a vuestra merced, señor tío, en esas pendencias? *¿No será mejor estarse*

> *pacífico en su casa y no irse por el mundo a buscar pan de trastrigo...?*
>
> --*¡Oh sobrina mía* –respondió don Quijote--, *y cuán mal que estás en la cuenta!...* (I, 7: 155)

No entendían el ama y la sobrina como mejora de su herencia, sino al revés, como un empeoramiento de la misma, la enriquecida biblioteca de su señor y tío, aquellos "más de cien cuerpos de libros grandes, muy bien encuadernados, y otros pequeños" (I, 6: 130), aquellos <<más de trecientos libros, que son el regalo de mi alma y el entretenimiento de mi vida>> (I, 24: 485). El ama y la sobrina sólo miraban las "muchas hanegas de tierra de sembradura" (I, 1: 54) que habían costado y, sobre todo, que su lectura había sacado de su quicio al buen Alonso Quijano, apartándolo de lo que les debía a ellas. Unamuno (1952) reprocha a la sobrina la estrechez de su "espirituelo" (126), pues "*es el pan de trastrigo el que hace al hombre trashombre, o como dicen hoy, sobre-hombre*" (43).

En su primera salida el ventero dijo a don Quijote que <<tuviese por cierto y averiguado>> que <<todos los caballeros andantes>>, aunque sus <<autores>> lo callasen, traían <<dineros y camisas limpias>>, y <<bien herradas las bolsas>> (I, 3: 88). El tarado le hizo caso, y "determinó volver a su casa y acomodarse de todo, y de un escudero" (I, 4: 99 - 100). Ya en ella, y prepándose pata la segunda, "dio luego don Quijote orden en buscar dineros, y vendiendo una cosa y empeñando otra y malbaratándolas todas, llegó una razonable cantidad" (I, 7: 158). No le sale barato a Alonso Quijano hacer a don Quijote. A lo que llevaba gastado en libros (y su lectura ya lo transportaba a otro mundo fantástico) añadía ahora todo aquel despilfarro con que costeaba su nuevo capricho.

Se fue don Quijote contra la procesión de disciplinantes que llevaban en andas a la Virgen, y salió impedido de cabalgar. Pidió a Sancho que lo pusiera <<sobre el carro encantado>>, y al escudero le pareció bien, que una vez en la aldea, después de descansados, <<daremos orden de hacer otra salida que nos sea de más provecho y fama>> (I, 52: 960).

Al revés que el primer regreso de don Quijote a su lugar, que había sido discretísimo, a la anochecida, este segundo fue público y escandaloso. Lo entraron enjaulado, arriba de una carreta, un domingo a mediodía, y paseándolo por la plaza. Su locura (y con ella la vergüenza de su Casa) se derramaba ahora por su aldea. De ahí que el ama y la sobrina lo reciban gritando, dándose bofetadas, soltando ajos contra los libros de caballerías y sus autores. Cuidarán de su señor y tío, pero no se les irá el miedo de que nada más se desperece se les vaya de nuevo.

Don Quijote volvió, ¿ves?, para terminar la primera parte de su historia, muy aporreado, pero con la ilusión crecida.

Cuando empieza la segunda su sobrina y su ama lo regalaban,

> …dándole a comer cosas confortativas y apropiadas para el corazón y el celebro, de donde procedía, según buen discurso, toda su mala ventura. Las cuales dijeron que así lo hacían, y lo harían, con la voluntad y cuidado posible, porque echaban de ver que su señor por momentos iba dando muestras de estar en su entero juicio... (II, 1: 30)

Eso creían sus enfermeras, "y no se hartaban de dar gracias a Dios de ver a su señor con tan buen entendimiento" (II, 1: 31). Pero acuden a verlo el cura y el barbero, y, probándolo, ven que sigue en sus trece: <<¡Ay! –dijo a este punto la sobrina--. ¡Que me maten si no quiere mi señor volver a ser caballero andante!>> (II, 1: 35) Seguían palpándole la manía… "Y en esto oyeron que el ama y la sobrina, que ya habían dejado la conversación, daban grandes voces en el patio, y acudieron todos al ruido" (II, 1: 48). Era que Sancho Panza "pugnaba por entrar a ver a don Quijote, y ellas le defendían la puerta" (II, 2: 49).

Así tituló Cide Hamete el sexto de la segunda parte: "De lo que pasó a don Quijote con su sobrina y con su ama, *y es uno de los importantes capítulos de toda la historia*". Y lo es. La sobrina y el ama…

> …por mil señales iban coligiendo *que su tío y señor quería desgarrarse la vez tercera* y volver al ejercicio de su, para ellas, mal andante caballería: *procuraban por todas las vías apartarle* de tan mal pensamiento… (II, 6: 98)

"Su tío y señor quería desgarrarse", que es, como escriben las *autoridades* en su diccionario, "apartarse, dividirse o huirse uno de la compañía de otros, sin consideración de su ruina y perdición".

> --En verdad, señor mío, que si vuesa merced no afirma el pie llano y se está quedo en casa, y se deja de andar por los montes y por los valles como ánima en pena, buscando esas que dicen que se llaman aventuras, a quien yo llamo desdichas, *que me tengo de quejar en voz y en grita a Dios y al rey, que pongan remedio en ello* (II, 6: 99).

Su ama lo ha amenazado con echarle detrás a sus señores más poderosos, aquí y más allá. Y es que, en efecto, don Quijote falta a Dios, y al rey, no poniéndose, como le corresponde, al cuidado de su sobrina, que es su ahijada. Y ésta se queja de su mal y descuidado tío, y vuelve a pedir la condenación inmediata y eterna de aquella <<fábula y mentira (…) *gastadora de las buenas costumbres*>> (II, 6: 101), y lo tacha de <<viejo>>, y <<enfermo>>, y solamente de los <<hidalgos (…) pobres>> que no alcanzan para la caballería y se quedan en peones (II, 6: 103).

> --Por el Dios que me sustenta –dijo don Quijote--, que si no fueras mi sobrina derechamente, como hija de mi misma hermana, que había de hacer un tal castigo en ti… (II, 6: 101 – 102)

Es que no conocían que Dios sustentaba al buen caballero. El ama resume la primera parte de la historia de su amo, según la lee ella, y acierta en el diagnóstico: <<*No se sale* (…) *sino por la puerta de su locura*>> (II, 7: 110).

> Quedaron en esto y en que la partida sería de allí a ocho días. *Encargó don Quijote al bachiller la tuviese secreta*, especialmente al cura y a maese Nicolás, *y a su sobrina y al ama, porque no estorbasen su honrada y valerosa determinación* (II, 4: 84).

La sobrina y el ama, una vez más, son los impedimentos del valiente. De todos modos se enteraron:

> Las maldiciones que las dos, ama y sobrina, echaron al bachiller no tuvieron cuento; mesaron sus cabellos, arañaron sus rostros, y al modo de las endechaderas que se usaban, lamentaban la partida como si fuera la muerte de su señor... (II, 7: 122 - 123)

Írseles su señor era condenarlas a ellas al luto y, a la sobrina, a vestir santos. Don Quijote y Sancho volvieron a salir lo más discretamente que supieron.

> ...*y habiendo aplacado* Sancho a su mujer, y *don Quijote a su sobrina y a su ama, al anochecer, sin que nadie lo viese* sino el bachiller, que quiso acompañarles media legua del lugar, se pusieron en camino del Toboso, don Quijote sobre su buen Rocinante, y Sancho sobre su antiguo rucio... (II, 7: 124)

> --Salí de mi patria, empeñé mi hacienda, dejé mi regalo, y entreguéme en los brazos de la fortuna, que me llevasen donde más fuese servida. Quise resucitar la ya muerta caballería andante… (II, 16: 236)

Quiso ser otro Cristo: salió de Nazaret, malvendió la carpintería de su padre e inició su ministerio andante, faltando a otras obligaciones más comunes. Lo dice, creo, con orgullo.

> ...La duquesa y el duque salieron a la puerta de la sala a recebirle, y con ellos *un grave eclesiástico destos que gobiernan las casas de los príncipes*,

> destos que como no nacen príncipes no aciertan a enseñar cómo lo han de ser los que lo son, destos que quieren que la grandeza de los grandes se mida con *la estrecheza de sus ánimos*, destos *que queriendo mostrar a los que ellos gobiernan a ser limitados les hacen ser miserables*... (II, 31: 453)

Pues este "eclesiástico" (II, 31: 457) antipático riñó al héroe, llamándolo <<este don Quijote, o don Tonto>>, y diciéndole:

> --Y a vos, alma de cántaro, ¿quién os ha encajado en el celebro que sois caballero andante y que vencéis gigantes y prendéis malandrines? Andad en buena hora, y en tal se os diga: *volveos a vuestra casa, y criad vuestros hijos, si los tenéis, y curad de vuestra hacienda*, y dejad de andar vagando por el mundo, papando viento y dando que reír a cuantos os conocen y no conocen... (II, 31: 458)

Don Quijote se picó, pues le hurgaban en la llaga. Contestó "temblando de los pies a la cabeza y como azogado, con presurosa y turbada lengua" (II, 32: 460):

> --...¿por cuál de las mentecaterías que en mí ha visto me condena y vitupera, *y me manda que me vaya a mi casa a tener cuenta en el gobierno della y de mi mujer y de mis hijos, sin saber si la tengo o los tengo*? (II, 32: 461)

Más adelante, cerca de su final, paseaban a don Quijote por Barcelona arriba de un macho, como a monstruo o como al Cristo, con su inri particular cosido a las espaldas. Fue su *Hosanna* grotesco. Fue decir, como dijo Unamuno (1952: 94), no, como cuando se burlaban de Jesús, *Ecce Homo*, sino "He aquí al Loco". Al leer el "rétulo" "un castellano" lo abroncó calcando el juicio del tieso sacerdote:

> --¡Válgate el diablo por don Quijote de la Mancha! (…) *Vuélvete, mentecato, a tu casa, y mira por tu hacienda, por tu mujer y tus hijos*, y déjate

> destas vaciedades que te carcomen el seso y te desnatan el entendimiento (II, 62: 876).

¿Qué mandan? Como no quieras crecer, y te tuerzas, vendrán a enderezarte Dios, el rey, la opinión. Es el mayor pecado de Alonso Quijano, lo que le quitó de "bueno" a ojos de un Cielo y de los demás hombres. Abandonar su casa, no curar de su hacienda. El angostado canónigo y el severo castellano hacen de voceros de la opinión que lo condena. Pero lo que más enfada a don Quijote (que ahí le duele) es que den por supuesto y presuman como lo más natural (<<sin saber si la tengo o los tengo>>) que ha dejado en su casa mujer e hijos. No, no la tiene, ni los tiene. Por eso se ha ido. Por eso se ha hecho caballero andante. Porque no ha podido tenerla, ni tenerlos. Para tenerla, para tenerlos. Porque no quiere tenerla, ni tenerlos.

El Caballero de la Blanca Luna desafió al de la Triste Figura en una playa de Barcelona:

> --...no quiero otra satisfacción sino que dejando las armas y absteniéndote de buscar aventuras, *te recojas y retires a tu lugar* por tiempo de un año, donde has de vivir sin echar mano a la espada, en paz tranquila y *en provechoso sosiego, porque así conviene al aumento de tu hacienda y a la salvación de tu alma*... (II, 64: 922)

El disfrazado y escondido Bachiller coincidía con los demás censores del triste caballero en su crimen mayor. Y teniendo que retirarse y recogerse a su lugar, y a su casa y casilla, empezó a acabarse don Quijote.

Don Quijote llegó "a su pueblo" (II, 72: 1017) no <<vencedor de sí mismo>> (II, 72: 1016), como proclamaba Sancho, sino cansadísimo, y con <<agüeros>> (II, 73: 1020) malísimos, que no iba <<a ver más a Dulcinea>> (II, 73: 1018), y que su dama no aparecía (II, 73: 1019). Y lo dejaron en su casa, *"en poder de su sobrina y de su ama*, y en compañía del cura y del bachiller" (II, 73: 1023).

Habló aún, por última vez, el loco, de su intención pastoril, y lo oyeron el ama y la sobrina:

> --*¿Qué es esto, señor tío? Ahora que pensábamos nosotras que vuestra merced volvía a reducirse en su casa, y pasar en ella una vida quieta y honrada, ¿se quiere meter en nuevos laberintos*, haciéndose pastorcillo, tú que vienes, pastorcico, tú que vas? Pues en verdad que está ya duro el alcacel para zampoñas.
>
> A lo que añadió el ama:
>
> --¿Y podrá vuestra merced pasar en el campo las siestas del verano, los serenos del invierno, el aullido de los lobos? No por cierto, que éste es ejercicio y oficio de hombres robustos, curtidos y criados para tal ministerio casi desde las fajas y mantillas. Aun, mal por mal, mejor es ser caballero andante que pastor. Mire, señor, tome mi consejo, que no se le doy sobre estar harta de pan y vino, sino en ayunas, y sobre cincuenta años que tengo de edad: *estése en su casa, atienda a su hacienda, confiese a menudo*, favorezca a los pobres, y sobre mi ánima si mal le fuere (II, 73: 1026 - 1027).

Todavía están donde antes don Quijote y quienes tratan de que no se salga de lo que sea de su incumbencia.

Pero algo, de pronto, lo marea.

> --Callad, *hijas* (...) que *yo sé bien lo que me cumple*. Llevadme al lecho, que me parece que no estoy muy bueno, y tened por cierto que, *ahora sea caballero andante o pastor por andar, no dejaré siempre de acudir a lo que hubiéredes menester, como lo veréis por la obra*.
>
> Y *las buenas hijas* (que lo eran sin duda ama y sobrina) le llevaron a la cama, donde le dieron de comer y regalaron lo posible (II, 73: 1028).

Ése ya apunta a Alonso Quijano, el bueno. Ya herido, baja la bandera de su sueño, y ni como don Quijote, ni como el pastor Quijotiz, se olvidará de su obligación con sus "hijas" (¡"que lo eran sin duda ama y sobrina"!).

Aquellas últimas aprensiones (que no vería nunca a Dulcinea), sus tristezas, o los naipes que le repartió el cielo le dieron "una calentura que le tuvo seis días en la cama" (II, 74: 1029). "Rogó don Quijote que le dejasen solo, porque quería dormir un poco. Hiciéronlo así y durmió de un tirón, como dicen, más de seis horas; tanto, que pensaron el ama y la sobrina *que se había de quedar en el sueño*" (II, 74: 1031). Y sí, "melancolías y desabrimientos le acababan" (II, 74: 1031).

Despertó <<cuerdo>> (II, 74: 1035):

> --Dadme albricias, buenos señores, de que *ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de bueno*… (II, 74: 1033)

Era que, con la muerte plantada a su puerta, don Quijote se amansaba, rendía su locura.

Se ha ido Don Quijote. Regresa Alonso Quijano (II, 74: 1038 - 1039):

> --Señores (...) vámonos poco a poco (...) Yo fui loco, y ya soy cuerdo: fui don Quijote de la Mancha, y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el bueno (...) Iten mando toda mi hacienda a puerta cerrada a Antonia Quijana mi sobrina, que está presente, habiendo sacado primero de lo más bien parado della lo que fuere menester para cumplir las mandas que dejo hechas; y la primera satisfación que se haga quiero que sea pagar el salario que debo del tiempo que mi ama me ha servido, y más veinte ducados para un vestido (...) Iten es mi voluntad que si Antonia Quijana mi sobrina quisiere casarse, se case con hombre de quien primero se haya hecho

> información que no sabe qué cosas sean libros de caballerías; y en caso que se averiguare que lo sabe, y con todo eso mi sobrina quisiere casarse con él, y se casare, pierda todo lo que le he mandado (...)
>
> ...se desmayaba muy a menudo. Andaba la casa alborotada; pero con todo comía la sobrina, brindaba el ama y se regocijaba Sancho Panza, que esto del heredar borra o templa en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto.

Confiesa, arrodillándose ante Dios, Alonso Quijano, y a continuación corrige los yerros de don Quijote en su testamento, arreglando a su sobrina y a su ama (sus "hijas"), y preocupándose por primera vez del matrimonio de aquélla, el cual deja muy bien ordenado, como "padre" sensato. Y todos contentos.

"En fin llegó el último de don Quijote (...) dio su espíritu, quiero decir que se murió..." (II, 74: 1040) Don Quijote ya se había muerto. Se había quedado en el sueño. "Recordó" Alonso Quijano, el bueno, o sea, despertó (también, de su locura) y se olvidó de Dulcinea, y hasta de Aldonza Lorenzo, y vino a ser lo que aborrecía (exactamente como lo pintara, el aprovechado autor de su mentirosa segunda parte), a saber, un pobre "Caballero *Desamorado*"[2], y a morir como tal. Sin embargo, aquel ‹‹vuelva en sí y déjese de cuentos›› (II, 74: 1034) confirma, con la autoridad de quien mejor lo conoció, que el verdadero don Quijote no hubiera confesado, en sus últimas, otra cosa que su amor, fuera de la especie que fuera, a Dulcinea.

Tampoco alcanzó el caballero andante a crecer, a empezar, con Dulcinea o con su princesa fantasmagórica, un nuevo linaje. Se terminó don Quijote y Alonso Quijano, en sus ansias, dio a su ama y su sobrina el título de "hijas" suyas, y administró sus futuros.

XX. 6. Coda

[2] En el *Quijote* de Avellaneda, XXXVI: 346.

¿Por qué trato los trabajos de don Quijote en el último ensayo de esta enciclopedia? Alonso Quijano se ha tarado porque no ha sabido *representar*, como está mandado y escrito, la *parte* de *hombre*, en general, y de *padre*, en particular. Don Quijote nació para no *padrear*, y porque no podía *padrear*. No tiene hijos, ni puede tenerlos, ni quiere, o sí. La derrota acaba a don Quijote. Despierta, *recuerda*, *bueno*, Alonso Quijano, para cumplir como *padre* y morir católicamente. Además, la compañía de Sancho, *padre normal, ideal*, le recuerda constantemente su *falta*. Y las *historias* que lo rodean suelen girar también en torno a lo que hay entre padres e hijas: en ellas se miraría el Loco, perplejo.

La histeria, o melancolía, de don Quijote, es la otra cara de la de Teresa de Jesús. Su *padrejón* dice, significa, la falla de la *parte* del *padre* (de la *parte* del *hombre*). Al aspecto femenino de aquella enfermedad que llamaban "mal de madre" le pegaría mejor otro nombre, el de *mal de hija*.

XXI. Ultílogo: Mascarada

Ultílogo: palabras que digo más allá, del otro lado del Libro. Y serán, todas ellas, teatrales.

Para comprender cómo hacemos al *padre*, a la *hija*, me entro, primero, en la *Commedia dell'Arte*, por su manera *improvisada* y porque es *juego* de *máscaras* que los siglos reducirán a su esencia en la *arlequinada*, y luego en *El gran teatro del mundo* de Calderón.

Jacques Lacan exigía (y él lo hizo continuamente) "usar así esas cosas, las viejas palabras, tan estúpidas como todo lo demás, pero usarlas de verdad, roerlas hasta dejarlas en el hueso" (Lacan, 1999b: 60). Usar "las viejas palabras", o sea, valerse de ellas, haciéndolas "servir para algún ministerio", y poseerlas, gozándolas o disfrutándolas (*AUT*), y gastarlas, descarnándolas con los dientes. Eso haré después con la voz *parte*, consultándola en los diccionarios y en la obra de Shakespeare.

Predico entonces el ministerio de Jesús, que quiso que señoreásemos el Sábado, o sea, que nos quitásemos de este mundo, y nos negásemos a representar los *papeles* que nos asignan, haciéndonos como niños, y hombre y mujer a la vez, y no teniendo otra familia que la comunal de los cristianos.

Saco para el final, en amarga fiesta, un baile de máscaras en dos tiempos. Saldrán Próspero y Miranda, Lear y Cordelia, a

interpretar, brevísimamente, lo suyo, y enseguida Pericles y Marina, saludando.

XXI. 1. La Commedia dell'Arte

XXI. 1. 1. ¿Fueron comedia?

"Questa, a dirlo, non è comedia..."[1] En la *dell'Arte* se ve "l'aspetto disgustoso e insidioso dell'Altro-da-sé, dell'Assoluto Diverso" (Tessari, 1981: 18). Son, estos cómicos errantes, lo *Otro*. Escondidos, vagabundos, magos, herejes, traían el Mundo al Revés, el Carnaval a destiempo. Eran, en fin, apóstoles de Satanás, el Gran Fingidor, el Embustero, la primera Máscara Morena. Su *espejo* no devuelve una imagen exacta, y es como los del Callejón del Gato, deformador. Tiene algo, es verdad, de esperpento: desamoldando la realidad la desvela, y nos desasosiega.

XXI. 1. 2. Commedia improvvisa o all'improvviso

La *ausencia de texto* (Tessari, 1981: 76) marca a estas comedias, improvisadas, pues se dicen y hacen de memoria, de ovillejo, sobre el escueto guión de lo que llamaron *soggetto*, *scenario* o *canovaccio* (la espina repelada del argumento en un folio), apoyándose en prontuarios de *lazzi* (*gags*, viejas bufonadas, acrobacias gimnásticas o verbales, comodines que salvan los momentos más apagados de la representación, *gags*), en los *generici* ("scheletro di un personaggio e fantasma di un tipo comico, la parte" [Tessari, 1981: 86]), y en la práctica cotidiana de su oficio. Con estas muletas corrían y aún echaban a volar aquellas "bellísimas, difíciles, peligrosas empresas"[2].

Este "*testo assente*" (Tessari, 1981: 79) formula apenas una "hipótesis de comedia" (Tessari, 1981: 79). Es teatro

[1] Vincenzo Belando, en el Prólogo a su comedia, *Gli Amorosi Inganni*. En Ferrone (1985 – 1986: vol. 1, 209).

[2] Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* (1699), ed. A. G. Bragaglia, Florencia, Sansoni, 1961, pp. 159 – 162. En Tessari (1981: 140).

escrito en el aire, irrepetible, singular, que nace y muere con cada función, y no deja registro de sus horas. Lo otro es *premeditata rappresentazione*[3], "distendida" (puestas "por extenso", "di parola in parola") o "sostenida"[4].

No sólo falta el texto: tampoco tienen Poeta, padre o madre seguros. Engendrada y parida sobre la marcha, echa a andar con el Prólogo y muere con los aplausos o pitos finales, y es hija bastarda de todos los comediantes que la representan, teatro *de nadie*.

XXI. 1. 3. *Jouer du Masque* o Teatro delle Maschere: le *parti*

Construyen la máscara, junto con el rostro contrahecho (las narices de pega, el extravagante bigote, la barba postiza...), el traje, los atributos (el falo, la paleta, el puñal, la cesta de mimbre, la joroba), el acento y giros peculiares de su habla, sus acciones y gestos, todo cuanto señala al personaje como *tipo*, como *universal*, reduciéndolo a su meollo, eliminando su individualidad, haciéndolo inmediatamente reconocible (¡Ah, ahí sale Arlequín!). Es, por ello, la máscara lo contrario al Yo que el Renacimiento había inventado. Detrás de sus máscaras, a través de ellas, transformados en ellas, los actores repentizan la comedia.

Teatro *enmascarado*: teatro de *partes*… La voz *parte* era la que acostumbraba a usar la gente *dell'Arte* cuando comentaba su *mester* (Tessari, 1981: 80). Voy sólo a las que tocan más aquí.

Gl'innamorati

Andrea Perrucci otorga "il primo luogo alle *parti* degl'innamorati, che rappresentano *grave*"[5]. No gastan máscara

[3] Andrea Perrucci, *opus cit*., pp. 159 – 162. En Tessari (1981: 140).
[4] Giulio Domenico Ottonelli, *Della Christiana Moderatione del Theatro*, 1652. En Ferdinando Taviani, *La commedia dell'Arte. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, p. 292. En Tessari (1981: 25).
[5] Andrea Perrucci, *opus cit*., p. 163. Citado en Tessari (1981: 80).

gl'innamorati, el chico y la chica, que hacen las únicas partes "graves" de la comedia. Es lógico: todo en la pieza conduce a su boda, empujando la rueda de las generaciones, garantizando la reproducción de los apellidos. Por eso descubren el rostro, van "decentemente vestiti e galanti" y hablan "la lingua perfetta italiana con i vocaboli toscani" que adornan con "le figure e tropi della retorica"[6]: con eso se proponen como modelos *naturales*, *humanísimos*, exigen que los imitemos, nos conminan a calzar sus zapatos, a seguir su mismo destino, el único aceptable, el del fructífero matrimonio. Ahí no valen bromas.

La *Enamorada* es también la *Hija*. Componía, con la *Criada*, la *Cortesana*, la *Matrona* o la *Vieja Alcahueta* aquella "pubblica e femminil comparsa"[7] que tanto escándalo dio. Ninguna de ellas llevó máscara (como no fuese, por coquetería, por destacar el *biondo veneziano* de sus cabellos, una *moretta*, negra, pequeña, ovalada, de quita y pon), o sea, no *fueron* máscara. A menos que entendamos a la mujer como *lo Otro* por antonomasia, y lo femenino como máscara.

Le parti di padri

Entre las *partes ridículas*, que son todas las demás, trae "le *parti* de' vecchi", que es como decir "le *parti* di padri", entre las cuales cita a Pantalone, mercader veneciano, al "dottore" Graziano de Bolonia, o a los napolitanos Tartaglia, Cola, o Pasquariello.[8] Diré nada más a Pantalone, que representa mejor al "vecchio avaro e incontinente", al "padre imprudente"[9].

Pantalone es el *Magnifico*, el Mercader de Venecia. Es el *primo vecchio* de la comedia. Habla el dialecto de la *Serenissima*. Su nariz, sus babuchas, su gorra, vagamente orientales, apuntan al *ghetto*, hacia Shylock. De rojo y negro, y con una "barbetta caprina puntuta", repite al diablo (Penso,

---

[6] Andrea Perrucci, *opus cit.*, pp. 163 - 166. En Tessari (1981: 143)

[7] Giulio Domenico Ottonelli, *Della Christiana Moderatione del Theatro* (1652). En F. Taviani, *opus cit*., pp. 340 – 341. En Tessari (1981: 20).

[8] Andrea Perrucci, *opus cit.*, pp. 194 – 195. En Tessari (1981: 80).

[9] Giovan Paolo Fabri, en el Prólogo que escribió para *Le due comedie in comedia* de Giovan Battista Andreini. Citado en Ferrone (1985 – 1986: vol. 2, 21).

2000: 120). Del cinturón le cuelgan una daga y una bolsa de monedas. Por si el puñal y el saquito no fueran indicadores suficientes de su virilidad priápica, pinta (sus pantalones no lo disimulan) un miembro enorme y despabilado. Es celoso con su hija y con su dinero, y con frecuencia saca el puñal, amenazando a quienes quieren robarle las niñas de sus ojos. Viudo, babea por la criada. A sus hijos procura casarlos donde multipliquen su hacienda y su apellido. Nunca acierta, y todo ocurre para enmendar su error y que triunfe Amor.

Falóforo, barbado, armado, empresario, padre, rijoso, tacaño: en su *persona* Pantalone por poco no junta al varón terminado.

XXI. 1. 4. La *Commedia dell'Arte* como metáfora

En verdad "il Teatro (…) in un certo senso è sempre mascherato" (Momo, 2000: 3). Propiamente, sin embargo, sólo la *Commedia dell'Arte* se presenta como *jouer du Masque* o *teatro delle Maschere*. La *parte* o *máscara* "non tende al *unicum*, ma al *topos*, non all'irripetibile, bensí al *generico*" (Tessari, 1981: 87), y eclipsa, como hemos dicho, el *yo*. En la *Commedia all'italiana* se fue convirtiendo, poco a poco, en "emblema, símbolo", y en el proceso se produjo "l'estraneazione dell'uomo-portatore", la "construcción del *personaje* como *tipo*" (Padovan, 2000: 65), su transformación en caricatura, abstracción (Padovan, 2000: 68). La "repetitividad y (…) especialización de cada papel" garantizaba su "reconocibilidad": ahora bastaba ver el hábito, conocer "sólo su *nombre* para saber qué va a decir [y a hacer] la Máscara"[10].

Supo Andrea Perrucci[11] que "a ciascheduno nella comedia" le toca "la sua *parte*". Yo creo que la *Commedia dell'Arte* me sirve bien como metáfora para comprender las *partes* del *padre* y de la *hija*. Primero, por su asunto, que se

[10] A. Momo, *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni, Chiari, Gozzi*, Venecia, Marsilio, 1992, p. 10. Citado en Padovan (2000: 91).
[11] *Opus cit*., pp. 194 - 199. Citado en Tessari (1981: 144 - 145).

destila en la *arlequinada*.[12] Pero también porque precisamente el hecho de que sus *máscaras* sean rígidas es lo que las vuelve rompedizas. Ciertamente las *máscaras* (entendidas a la letra) *sujetan* al actor. Las interpretan ayudándose de un *canovaccio* (aquel argumento abreviado, puesto en una hoja), de *lazzi* (el repertorio de donaires orales y físicos que desmenuzaban la técnica global de su *actio*) y de *generici* (su *parte* abocetada). Sin embargo, el *canovaccio*, los *lazzi*, los *generici*, no son camisas de fuerza, sino muy anchas, y los actores improvisaban la comedia sobre un *texto ausente* que está en su naturaleza primera.

Lo mismo nosotros. Nos aprietan la *máscara* de la *hija*, del *padre*. Nos someten o, como se ha dicho en Aragón, pensando en la Ley, nos *jus*meten. Nos guían, para *hacer* nuestra *persona*, un *canovaccio*, *lazzi*, *generici*. La comedia que hemos de *re*-presentar la han dicho, y hecho, innumerables veces, pero no está escrita en ninguna parte. Es, sí, *jouer du masque*, pero también es *commedia improvvisa* o *all'improvviso*. Las mismas *artes* que nos encierran dentro de la *parte* pueden servirnos para interpretarlas con alguna libertad. Hay infinitas maneras de hacer lo de Pantalone y su hija.

XXI. 2. El gran teatro del mundo

El auto de Pedro de Calderón de la Barca de *El gran teatro del mundo* ya era "viejo" cuando se representó en 1649. Mucho antes el estoico Epicteto nos recordaba que somos los actores de "un drama" dirigido por "*el amo*". Él lo compondrá largo o corto, y nos dará este o aquel papel; a nosotros sólo nos toca interpretarlo con gracia. El tema lo trataron Séneca, en las *Epístolas a Lucio*, y luego los neoplatónicos, y fue rescatado en el Renacimiento. Pero es esencialmente barroco. Quevedo lo tradujo en *Epicteto y Focilides en español y con consonantes* (Madrid, 1635), un poema que pudo ser tío, sobrino o primo del auto calderoniano. Allí "es comedia nuestra vida / y teatro de

[12] Ver XIV.6.3.

farsa el mundo todo", y "todos en él somos farsantes". Dios "es autor que la hizo y la compuso", y reparte "los dichos y papeles". Y "sólo está a tu cuenta / hacer con perfección el personaje, / en obras, en acciones, en lenguaje" (Frutos Cortés, 1997: 25 – 26). Al hombre, entonces, sólo le cabe ejecutar con *arte* su máscara, una máscara que ya está escrita.

En el *auto* el Autor sale "con manto de estrellas y potencias en el sombrero", como Mago. Ha dado forma a la "oscura materia" del Mundo, que es, dice, "un suspiro" de su "voz", "un rasgo" de su "mano" (32 – 34), "hechura" suya (36). Como "es representación la humana vida" quiso ver "hoy" "una comedia" en su "teatro" (46 – 48). La "fiesta" es Suya (49), y "los hombres", sus "compañeros" (52), quiere decir, de su "compañía" (50). En aquel "gran teatro del mundo" (70) tenemos impuesta "*parte obedencial*", papel repartido que hemos de hacer sí o no (288). Nosotros, los actores, cuando salimos, somos "informes" (295). Sólo existimos en el "concepto" del Autor, en su inteligencia: ni animamos ni vivimos aún, si no sopla Él en nuestro "polvo" (297 – 300). El Autor, entonces, "da su papel a cada uno" (en la acotación entre los vv. 332 y 333), y recuerda el tema de la obra: "aquello es representar / aunque piensen que es vivir" (327 – 328). Los comediantes protestan (447 – 458):

> --Pues ¿cómo sin ensayar
> la comedia se ha de hacer?
> (…)
> --Aun una comedia vieja
> harta de representar
> si no se vuelve a ensayar
> se yerra cuando se prueba.
> Si no se ensaya esta nueva,
> ¿cómo se podrá acertar?

En efecto, se llegaban a ella "sin luz, sin alma y sin ser" (445). El Autor, severo, contesta, confirmando sus aprensiones, pues "siendo el cielo jüez, / se ha de acertar de una vez / cuanto es nacer y morir" (460 – 462).

--Pues ¿el entrar y el salir
cómo lo hemos de saber
ni a qué tiempo haya de ser?
--Aun eso se ha de ignorar…

(463 – 466)

Va la clave del *auto*. A esto venía yo. Los cómicos "se miran *perdidos*". Pero el Autor tendrá, "para enmendar al que errare / y enseñar al que ignorare, / *con el apunto, a mi Ley*", y ellos tienen "*ya*" (nacen con él) "*albedrío*" (473 – 482). Esto vale decir que en el *teatro del mundo* improvisamos nuestra tragicomedia guiados por la *Ley* divina, o natural (nuestro Apuntador), y con la libertad que nos da el albedrío. Esa "voluntad libre" (COV), la más fuerte "potencia del ánima" (*AUT*), se la ha otorgado a los hombres "por no quitarles la acción / de merecer con sus obras": ellos, así, hacen "libres sus papeles", y Él "mira en cada uno", amonestándoles por medio de su Ley. Ellos, luego que la han conocido, pecarán o no ("ya con esto / su culpa será su error" [933 – 946]), y su Autor ofrecerá "castigo y premio / a quien mejor o peor / representase" (1251 – 1253). Volverán entonces a su primera condición, polvorienta (1262), y sus personas saldrán desnudas "de la farsa de la vida" (1289 – 1290), pues todos sus "adornos" son "prestados" "para el tiempo que el papel" hagan (1295 – 1298).

Arrimo ahora el ascua de la alegoría calderoniana a mi sardina. No éramos nada (éramos polvo): valíamos todo, podíamos *hacer* cualquier papel. Entonces nos sopló nuestro *Amo* (digo, siguiendo a los estoicos) o *Autor*, alentándonos, y repartió las máscaras. Tú, chico, tú, chica, dijo. Tú, *padre*, tú, *hija*, dijo. Luego ellos, confundidos, *perdidos*, empujados a recitar *all'improvviso* una comedia que no habían ensayado, y que no estaba escrita, no sabían qué decir, ni siquiera conocían sus entradas y salidas. Su *Ley*, luego, *apunta* a la actriz que *hace* a la *hija*, al actor que *hace* al *padre*, los adiestra y corrige para que interpreten su *persona* como Él manda. Ahora ellos, con su *arte*, y con su *albedrío*, representarán aquella "*parte*

obedencial". La *perfección* con que la hagan valdrá su mérito. "Perfección" significa aquí docilidad, mansedumbre. El bravo, el que *quiera* torcer su *parte*, o quitarse de ella, enloquecerá, vivirá infiernos íntimos y públicos.

XXI. 3. Partes

XXI. 3. 1. Investigación de la palabra

Se usa en derecho, para designar a la persona que puede en algún pleito o negocio (COV y *AUT*). Así, se dice que tiene *parte*, o es *parte*, aquel "a quien pertenece la disposición de ordenar, enviar, determinar o ejecutar alguna cosa", o tiene "interés en ella" (*AUT*). Pero el *padre*, y la *hija*, actúan de *parte* ("vale en nombre, o de orden" [*AUT*]) de *Otro*, para *Otro*. De hecho, ni *tienen* parte, ni *son* parte de lo que hacen.

Parte "se toma también por facción o partido" (*AUT*). Y en las *historias* que los encierran y *cuentan* el *padre* y la *hija* suelen luchar en banderas opuestas, en las guerras de don Honor contra don Amor, o en las otras donde papá quiere *(re)tener* a su hija y ella quiere soltarse.

Parte "se usa asimismo por la porción que se da a alguno, en repartimiento o cosa semejante" (*AUT*), su cuota. Figuradamente vale tu suerte o lote en la vida, tu hado, la china, blanca o negra, que te ha correspondido (O.E.D.). Podemos decir, entonces, que a uno le toca la parte (la suerte, el lote) del *padre*, de la *hija*.

Además significa, en inglés, la obligación de uno, lo que uno tiene que hacer, y su función, oficio, asunto, o deber (O.E.D.). Todo eso vale hacer a la *hija*, al *padre*.

Partes, dicho en plural, "se llaman las prendas y dotes naturales que adornan a alguna persona" (*AUT*), sus talentos o dones, todo lo que hereda o le ha regalado Providencia (O.E.D.). El *padre* y la *hija* han heredado (dicen, dicen) sus *partes*, las han recibido naturalmente, estaban escritas en sus estrellas.

La parte es "una porción del todo" (COV), la "entidad o cantidad, que junta con otra o con otras, compone, o entra en la

constitución de un todo" (*AUT*). "Significa también la dependencia o conexión de una cosa con otras, con quienes forma un todo o conjunto" (*AUT*). Puede ser esencial, si "constituye la esencia, de modo que faltando ella, falta el compuesto", o integral, o integrante, cuando "aunque falte no falta el compuesto" (*AUT*). Componen, juntas, una máquina, o un cuerpo. Se entienden separadas del resto idealmente, o lo están en realidad (O.E.D.). El *padre* y la *hija* son figuras que, unidas a otras, forman el cuerpo, o la máquina, del parentesco. El *padre* es también una de las *partes* que hacen, juntas, al *hombre*, como la *hija* es una de las que, sumadas, completan a la *mujer*.

"Entre los Comediantes es cualquiera de los papeles. Lat. *Persona comoedus*" (*AUT*). En inglés el sentido se amplía, y da otro juego: *part* significa, además de "papel", "personaje" y "actor" (O.E.D.).

Instituidos, construidos, fabricados, desde el principio (de la Historia, de sus *historias*) él, como (su) padre, y ella, como (su) hija, ésas serán, para siempre, sus *partes*. Serán, uno y otro, eso, *partes*, mucho menos de lo que podrían ser. *Harán* las partes del padre-de-la-chica, de la niña-de-sus-ojos.

Al representar a la *hija*, al *padre*, nos partimos: nos separamos de lo que verdaderamente éramos, descartamos lo que Juan Ramón Jiménez[13] llamaba nuestro *niñodiós* ("¡Y quién pudiera ser siempre lo que fue con lo primero!"), aquella criatura divina que pudo haber sido, y querido, cualquier cosa, todo.

XXI. 3. 2. En *ca* Shakespeare

William Shakespeare sacó a sus teatros varias de las acepciones de la palabra *parte*, aunque prefirió la metateatral. Éstas me valen.

[13] Juan Ramón Jimñenez, <<Cuando yo era el niñodiós>>. Del libro *Nubes sobre Moguer* (1896 – 1902). En Jiménez, (1978: 7).

En la *Primera parte de El rey Enrique IV* (II, III, 49 – 55):

> --No, no, yo no soy sino la *sombra* de mí mismo:
> Os engañáis, mi *sustancia* no está aquí,
> pues lo que veis no es otra cosa que una diminuta *parte*,
> la más ínfima proporción de mi humanidad:
> os digo, señora, que si todo mi cuerpo estuviera aquí,
> su tamaño es tan espacioso y alto
> que vuestro tejado no sería suficiente para contenerlo.

Lo dice por algo que no viene a cuento, pero así, asido por los pelos, abstraído, significa mucho. Somos sombras: nuestra sustancia "no está aquí", es lo *real* de la geografía lacaniana. Y esto que se ve, lo que aparentamos, es solamente "la más ínfima proporción" de nuestra "humanidad". ¿Cabríamos en el mundo, si nos representásemos en él enteros, tal y como éramos en el érase una vez de nuestros principios?

En *El sueño de una noche de San Juan* (I, II, 16 – 17):

Perico Membrillo, que dirigía aquella compañía de cómicos improvisados, fue a leer el elenco de actores: <<Responded cuando os llame. ¿Nico Culo, el tejedor?>> <<Listo. Nombre vuesamerced la *parte* que me toca, y proceda.>> La escena, entremesil, es sugerente. Como vimos en *El gran teatro del mundo*, el *Autor* nos llama (nos cita, nos interpela), asigna a cada cual su *parte*, que es "*obedencial*", tú *hija*, tú *padre*, y la representamos mejor o peor.

En *El mercader de Venecia*:

Antonio, <<extrañísimo>> (I, I, 67), <<maravillosamente cambiado>> (I, I, 75), melancólico, sostiene que el mundo no es otra cosa que <<un escenario, donde cada hombre debe interpretar una *parte*, / y la mía es triste>> (I, I, 77 – 79). Pega que lo digan el *padre*, o la *hija*. Son *partes*, las suyas, forzosas y tristísimas.

En *Pericles* (IV, II, 66):

Marina lloraba su desgracia nueva, que la han vendido a un burdel como gorrona virgen. La alcahueta la consuela: <<Venga, los dioses han hecho su *parte* contigo.>> También los dioses representan su *parte* haciéndonos esto o aquello, repartiéndonos los naipes que van formando nuestras vidas.

En *Julio César* (I, III):

Hay una tempestad de fuego (10), <<prodigios>> (28), <<cosas portentosas>> (31), <<un tiempo extrañamente dispuesto>> (33), señales de <<un estado monstruoso>> (71), que quieren <<establecer a César como rey>> (86), y Casio ha ido a ver a Casca, para confabularse a favor de la República.

--Pero ¿por qué tientas así a los cielos?
Es la *parte* del hombre temer y temblar
cuando los todopoderosos dioses envían, como recuerdo,
heraldos tan horrorosos para asombrarnos. (53 – 56)

He ahí <<la *parte* del hombre>>: llenarse de miedo, tiritar, cuando se entera de su destino.

En *Coriolano* (V, III, 40 – 42):

<<Lo mismo que un actor torpe, ahora / he olvidado mi *parte*, y heme aquí fuera / a punto de desgraciarme.>> Así castigan a quien olvida su *parte*, echándolo del mundo, o de la cordura, desgraciándolo.

XXI. 4. Jesucristo

XXI. 4. 1. Epígrafes

"Yo no soy de este mundo." (*Juan*, VIII, 23)

"Mi Reino no es de este mundo…" (*Juan*, XVIII, 36)

"…porque yo al elegiros os he sacado del mundo…" (*Juan*, XV, 19)

"Si os mantenéis en mi Palabra
seréis verdaderamente mis discípulos,
y conoceréis la verdad,
y la verdad os hará libres." (*Juan*, VIII, 31 – 32)

"¡Y dichoso aquel que no halle escándalo en mí!" (*Lucas*, VII, 23)

XXI. 4. 2. Hijo de tal

"…Ni llaméis a nadie 'Padre' vuestro en la tierra, porque uno solo es vuestro Padre: el del cielo" (*Mateo*, XXIII, 9).

El Evangelio según san Mateo empieza con el "libro de la generación de Jesucristo" (I, 1 – 17). "Abraham engendró a Isaac, Isaac engendró a Jacob"…y así hasta José, "el esposo de María, de la que nació Jesús, llamado Cristo". San Lucas (III, 23 - 38) da la lista al revés: "Tenía Jesús, al comenzar, unos treinta años, y era según se creía hijo de José, hijo de…", y continúa remontándose hasta Adán. Pero precisamente Lucas y Mateo hacen a José padrastro, o padre putativo, de Jesús. Con lo cual ellos mismos arrancan de cuajo sus estupendos árboles genealógicos.

Jesús es, seguro, el chico de María, su mayor. "Hijo de Dios" lo titula Marcos en el primer versículo de su evangelio, y lo llaman así el ángel Gabriel (*Lucas*, III, 35) y los demonios que echa (*Marcos*, V, 7…). Como tal lo conocen los magos, los pastores, los que estaban en el Jordán cuando lo bautizaron (*Marcos*, I, 11; *Mateo*, III, 17). Y Pedro, Santiago y Juan, desde su transfiguración (*Marcos*, IX, 7; *Mateo*, XVII, 5; *Lucas*, IX, 35). Y el centurión romano, cuando tembló la tierra con su

muerte (*Mateo*, XXVII, 54; *Marcos*, XV, 39). *"Abbá"*, o sea, "papá", le dice Jesús a *Eloí* en Getsemaní (*Marcos*, XIV, 36). Pero el Cristo mandaba a los demonios que lo callaran, y a sus discípulos predilectos que no dijesen nada hasta que resucitase de entre los muertos. Entre tanto, él habla de sí mismo como "el Hijo del hombre" (por ejemplo, en *Mateo*, XVII, 12, o en *Marcos* XIV, 62, o en *Lucas*, XVII, 22 - 25). Este "Hijo del hombre", que parece modesto, es el título que dan los apócrifos judíos a Henoc, el favorito del Señor, que "anduvo con Dios" (*Génesis*, V, 24) y conoció todos sus misterios.

Llamarse "hijo de Dios", o "hijo del hombre" vale tanto como decir "hijo de nadie". Es quererse huérfano de padre.

XXI. 4. 3. Familias (sagradas y no)

Los principios fantásticos de Manuel sólo los traen Mateo y Lucas.

Mateo se fija más en José que en María. El Ángel del Señor le sale al carpintero en cuatro sueños, revelándole que su mujer estaba encinta del Espíritu Santo, avisándole que huyesen a Egipto, por evitar la pelusilla de Herodes, ordenándole primero que volviese a Israel, que ya habían muerto sus enemigos, y luego que se retirase a Nazaret, para que pudiesen apellidar a Jesús *Nazareno*, que así se cumplirían ciertas profecías (*Mateo*, I, 18 – II). Sólo vemos a María, con el Niño, cuando lo de los magos de oriente (*Mateo*, II, 11).

Lucas, en cambio, sí nos arrima a María. Cuenta muy por menudo la Anunciación (I, 26 – 28), la Visitación a su prima Isabel (I, 39 – 45) con el "Magnificat" (I, 46 – 55), el nacimiento en Belén (II, 1 – 7), lo de los pastores (II, 8 – 20), la circuncisión del Niño (II, 21), y su Presentación en el Templo (II, 22 – 38), donde lo reconocieron divino Simeón y la beata Ana. Eran muchas señales: "María, por su parte, guardaba todas estas cosas, y las meditaba en su corazón" (II, 19). Enseguida empezaron los malos agüeros. Advirtió Simeón a María: "Éste está puesto para caída y elevación de muchos en Israel, y para *señal de contradicción* --¡y a ti misma una espada te atravesará

el alma!--…" (*Lucas*, II, 33 – 35). Tan así iba a ser que yo he llamado a la Virgen, en otro trabajo (placentero), María de los Desaires. Acuérdate…

XXI. 4. 4. La Casa de mi Padre

Cuando Jesús tenía doce años, José y María lo perdieron en Jerusalén, durante la Pascua. Lo encontraron en el Templo, muy marisabidillo.

> Cuando le vieron, quedaron muy sorprendidos, y su madre le dijo: "Hijo, ¿por qué nos has hecho esto? Mira, tu padre y yo, angustiados, te andábamos buscando. Él les dijo: "Y ¿por qué me buscabais? ¿No sabíais que yo debía estar en la casa de mi Padre?" Pero ellos no comprendieron la respuesta que les dio. Bajó con ellos y vino a Nazaret, y vivía sujeto a ellos. Su madre conservaba cuidadosamente todas las cosas en su corazón (*Lucas*, II, 48 - 51).

"Vivía sujeto a ellos" (*Lucas*, II, 51). Como Alonso Quijano vivía sujeto a su ama y su sobrina. Prisionero de su mediocridad, de su normalidad.

XXI. 4. 5. ¡Mamá!

"Así, en Caná de Galilea, dio Jesús comienzo a sus señales" (*Juan*, II, 11). Su primer milagro fue un capricho de María. Jesús lo hizo a regañadientes.

> Tres días después se celebraba una boda en Caná de Galilea y estaba allí la madre de Jesús. Fue invitado también Jesús con sus discípulos. Y, como faltara vino (…) le dice a Jesús su madre: "No tienen vino." Jesús le responde: "¿Qué tengo yo contigo, mujer? Todavía no ha llegado mi hora." Dice su madre a los sirvientes: "Haced lo que él os diga" (*Juan*, II, 1 – 5).

Lo vimos en el Preludio. Esta expresión semítica, "¿Qué tengo yo contigo, mujer?", que dice literalmente, "¿Qué a mí y a ti?", se dice siempre para manifestar hartazgo. Su uso más fuerte y significativo (el que viene más al caso) es el de los evangelios sinópticos. Protestan con esas palabras, o semejantes, los energúmenos, cuando el Cristo les saca los demonios (*Marcos*, I, 24; *Mateo*, VIII, 29; *Lucas*, V, 28; *Marcos*, V, 7). No son modos de hablarle un hijo a su madre. La aparta, con aquello, de sí, declara que nada tiene que ver con él, que lo suyo no le toca en nada.

XXI. 4. 6. El profeta y la patria

En Nazaret, su patria, y en su casa, y entre los de su sangre y su nombre, daba escándalo, y lo deslinajaban (*Mateo*, XIII, 57; *Marcos*, VI, 5; *Lucas*, IV. 24).

XXI. 4. 7. Contra sus hermanos

Sus hermanos se burlaban de él, tentaban, como Satanás en el desierto, su soberbia. No creían en él. Jesús los condenaba: "Todavía no ha llegado mi tiempo, en cambio vuestro tiempo siempre está a mano" (*Juan*, VII, 1 – 6).

XXI. 4. 8. Éstos son mi madre y mis hermanos

Marcos (III, 31 – 35), Mateo (XII, 46 – 50) y Lucas (VIII, 19 – 21) cuentan esto que Juan se calla. Que, estando en Nazaret, en su pueblo, y porque muchos lo tomaban por endemoniado, "fuera de sí", enajenado, fueron su madre y sus hermanos a buscarlo. Como el cura y el barbero, querían encerrar al Loco en una jaula, subirlo a una carreta vergonzosa, reducirlo a su casa, tenerlo allí quieto, callado. El Cristo los *desconoce*, reniega de ellos. Aquélla no era su madre, ni aquéllos eran sus hermanos. Su verdadera madre, sus verdaderos hermanos, eran ésos que hacían corro alrededor de su palabra. Opone a la familia su nueva iglesia, prefiere a sus discípulos, que lo siguen porque quieren, aparta a quienes, alegando la fuerza de la sangre, tratan de sujetarlo.

XXI. 4. 9. El sacerdote se quita de sus parientes

Jesús se sabe sacerdote, de la tribu de Leví. Los levitas antepusieron siempre a su Señor.

Moisés tardaba en bajar del Sinaí, y Aarón fabricó, con el oro que reunió de su pueblo, el becerro de oro. Cuando Moisés llegó rompió, muy decepcionado, las Tablas, y mandó que hiciesen "los de Yahveh" matanza entre los impacientes. Le obedecieron los levitas, sin hacer a un lado, durante la escabechina, a sus parientes, pasando por la espada a sus hijos y a sus hermanos. Eso les ganó el oficio de sacerdotes (*Éxodo*, XXXII, 27 – 29).

Más adelante Moisés, mientras agonizaba, repartiendo bendiciones, recordó por qué las merecían los de Leví, porque habían dicho de su padre y de su madre, "No los he visto", y no reconocían a sus hermanos, e ignoraban a sus hijos (*Deuteronomio*, XXXIII, 9 – 11).

XXI. 4. 10. El cristiano, para seguir a su Señor, dejará a los suyos

Primera obligación del cristiano: negarse a sí mismo: desentrañarse y deshacerse, como escribía el Padre Pedro de Ribadeneira de san Julián en su *Flos Sanctorum* (*AUT*), quitarse de lo que se era, soltar cuanto se tenía, descontarse. Jesús, celoso, predica que sus discípulos deben preferirlo a él antes que a sus padres, que a sus hijos, que a sus esposos, que a sus hermanos. Todavía dice más, en otra: habrán de aborrecer a toda su gente.

> "Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame" (*Marcos*, VIII, 34; *Lucas*, IX, 23).
>
> "El que ama a su padre o a su madre más que a mí, no es digno de mí; el que ama a su hijo o a su hija más que a mí, no es digno de mí. El que no toma su cruz y me sigue detrás no es digno de mí. El que encuentre su vida, la perderá; y el que pierda su vida por mí, la encontrará" (*Mateo*, X, 37 – 39).
>
> "Si alguno viene donde mí y no odia a su padre, a su madre, a su mujer, a sus hijos, a sus hermanos, a sus hermanas y hasta su propia vida, no puede ser discípulo mío. El que no lleve su cruz y venga en pos de mí, no puede ser discípulo mío" (*Lucas*, XIV, 26 – 27).

Esto exigía la vocación. Para irle detrás, sus cristianos hubieron de dejar sus antiguos oficios (sus barcas, su despacho de impuestos). A uno lo llamó con tanta prisa que no tuvo tiempo de enterrar a su padre. ¿Es que él trabajaba aún en la carpintería de su padre? ¿Es que él no se había desapegado de su madre, de sus hermanos? Será su cruz, la pasión particular de sus seguidores, pero al final habrá premio:

> Entonces Pedro, tomando la palabra, le dijo: "Ya lo ves, nosotros lo hemos dejado todo y te hemos

> seguido; ¿qué recibiremos, pues?" (…) "Y todo aquel que haya dejado casas, hermanos, hermanas, padre, madre, hijos o hacienda por mi nombre, recibirá el ciento por uno y heredará vida eterna (*Mateo*, XIX, 27 y 29).

XXI. 4. 11. Según san Juan

Muy distinto es todo según Juan, el "discípulo a quien Jesús amaba, que además durante la cena se había recostado en su pecho" (*Juan*, XXI, 20). Allí viene, es verdad, lo de las bodas de Caná, y aquel tremendo "¿Qué tengo yo contigo, mujer?". Nos dice además, en una ocasión, que los hermanos de Jesús no creían en él, por lo cual los maldice. Sin embargo, en otra parte pone a la madre y a los hermanos de Jesús siguiéndolo a Cafarnaúm, devotos suyos: "Después bajó a Cafarnaúm con su madre y sus hermanos y sus discípulos" (*Juan*, II, 12).

Y sobre todo cuenta (*Juan*, XIX, 25 – 27) a la madre de Cristo a pie de la cruz, llorándolo con las otras Marías. Jesús se ocupa entonces de que ella ahíje a Juan, de que Juan la adopte como madre. Sólo en Juan aparece María cerca de la Pasión de su hijo. En los demás evangelios su ausencia rechina.

XXI. 4. 12. Conversión de su familia

Los *Hechos de los apóstoles* (I, 14) recogen esa tradición de una sagrada familia más beata: "Todos ellos perseveraban en la oración, con un mismo espíritu en compañía de algunas mujeres, de María, la madre de Jesús, y de sus hermanos."

XXI. 4. 13. Mariana

Otros relatos, apócrifos, y otros siglos, más marianos, aumentarán mucho a la Virgen, contando su Dormición, su Asunción, y sus innumerables milagros.

XXI. 4. 14. Como niños

Sólo entienden la Palabra, y creen en ella, los pequeños: (*Mateo*, XI, 25; XXI, 15 – 16; *Lucas*, X, 21; XVII, 1 –2; *Marcos*, IX, 42). Se rodeaba de ellos. Cambiar y hacerse como niños. Es mandamiento, y condición que da entrada en el Reino de los Cielos (*Mateo*, XVIII, 1 – 5; XIX, 13 – 15; *Marcos*, X, 13 – 16; *Lucas*, XVIII, 15 – 17).

El Cielo, como el País de Nunca Jamás, como el mundo maravilloso de la caballería andante, es de los mocosos como Peter Pan, o de los locos que no han crecido, como don Quijote. Las epifanías (la estrella de Belén, el angelical "gloria a Dios en las alturas") se sucedieron en sus primeros días, pero luego Jesús mantuvo mucho tiempo su divinidad secreta, disimulada. También él, como don Quijote, empezó su ministerio muy tarde, a los treinta años. Y, lo mismo que don Quijote, enloqueció y se hizo niño para ejercerlo. Sólo que Jesús se quedó en el sueño. No "recordó", no despertó, como don Quijote, que murió olvidado de sí mismo.

XXI. 4. 15. Eunucos del Señor

Pablo (1 *Corintios*, VII) pedía a los nuevos cristianos que fueran sueltos, solteros, para seguir más desahogadamente a su Señor. Para Jesús, su discípulo perfecto es el "*eunuco*" que se castró "por el Reino de los Cielos. Quien pueda entender, que entienda" (*Mateo*, XIX, 10 – 12). El capón (literal o figurado) se quita del mundo, del demonio y de la carne. Toca con más facilidad el Cielo. Cristo, que ya se había apartado de su Sagrada Familia (haciéndose Hijo del hombre, o de Dios, descontando con ello a san José, cerrando las puertas a su madre y a sus hermanos, cuando venían a llevárselo a casa), "castrándose" declara su intención de no empezar otra familia, ni ningún linaje: no tendrá más hijos que los que engendre con su Palabra.

XXI. 4. 16. Androginias

Aquí y allá hemos imaginado en los principios del mundo un ser hermafrodita, perfecto. Mutilaron al andrógino

original, dividiéndolo en dos mitades que van cojas, perdidas. La separación de sus sexos trajo la "caída" del hombre. Se encarnó luego el Mesías, y nos avisó de que nos preparásemos para su Parusía, o Segunda Venida, volviéndonos, como él, macho y hembra, que ésa será la hora de la Restauración Universal.

> Despojaos del hombre viejo...y revestíos del hombre nuevo, que se va renovando hasta alcanzar un conocimiento perfecto, según la imagen de su Creador, donde no hay griego y judío; circuncisión e incircuncisión; bárbaro, escita, esclavo, libre, sino que Cristo es todo y está en todos (*Colonenses*, III, 9 – 11).

> Pues todos sois hijos de Dios por la fe en Cristo Jesús. En efecto, todos los bautizados en Cristo os habéis revestido de Cristo: ya no hay judío ni griego; ni esclavo ni libre; *ni hombre ni mujer*, ya que todos vosotros sois uno en Cristo Jesús (*Gálatas*, III, 26 – 28).

Santo Tomás exigía que el cristiano se hiciese andrógino, mirándose en el espejo de su Señor. Supo que "el sexo no está en el alma". Recordó las epístolas de San Pablo, donde el apóstol afirma que en Cristo no está ni lo masculino ni lo femenino: "in Christo…non est masculus neque femina..." (*Gálatas*, III, 27 – 28). Finalmente opinó, con San Agustín, que Cristo debió manifestarse en uno y otro sexo ("in utroque sexu debuit apparere...").[14]

Felipe y Tomás, en los evangelios que los gnósticos pusieron a su nombre, fueron apóstoles de la androginia:

---

[14] El libro *¿En qué creen los que no creen?* (Temas de Hoy, 6ª edición, 1997) recoge entre otras cosas el diálogo epistolar que sostuvieron Umberto Eco y Carlo Maria Martini, arzobispo de Milán, en la revista *Liberal*. En la quinta carta Eco defiende el sacerdocio de las mujeres; Martini le contesta en la siguiente; ambos recurren a la autoridad de Santo Tomás de Aquino. De aquí proceden las citas.

> ...La unión está constituida en este mundo por el hombre y la mujer, que son aposento de la fuerza y de la debilidad; en el otro mundo la forma de la unión es muy distinta (*Evangelio de Felipe*, 103).

Luego, tras volver la esquina de la muerte, en el otro lado de las cosas, ya no valen genitales.

> "Erais una misma cosa y os hicisteis dos; después de haberos hecho dos, ¿qué vais a hacer?" (*Evangelio de Tomás*, 11)
>
> Dijo Jesús: "Cuando seáis capaces de hacer de dos cosas una sola, seréis hijos del hombre..." (*Evangelio de Tomás*, 106)

Ahí es nada, ser "hijo del hombre": ése fue, está dicho, uno de los títulos que se daba nuestro señor.

> --¿Podremos nosotros, haciéndonos pequeños, entrar en el Reino?
> Jesús les dijo:
> --Cuando seáis capaces de hacer de dos cosas una, y de configurar lo interior con lo exterior, y lo exterior con lo interior, y lo de arriba con lo de abajo, y de reducir a la unidad lo masculino y lo femenino, de manera que el macho deje de ser macho y la hembra hembra...entonces podréis entrar en el Reino (*Evangelio de Tomás*, 22).
>
> *Mientras Eva estaba dentro de Adán no existía la muerte, mas cuando se separó de él sobrevino la muerte. Cuando ésta retorne y él la acepte, dejará de existir la muerte (*Evangelio de Felipe*, 71).*

Adán y Eva: con dos personajes se representan todos los actos de nuestra tragicomedia. En el prólogo (¿antes de la Palabra?), Adán contiene a Eva: Adán es, también, Eva. En el primer acto, con su separación, viene la caída, el pecado

original, por el cual perdimos paraísos. El segundo es el de la larga condena: Adán y Eva penan, aparte, muy menguados en su triste condición de macho o hembra. En el epílogo volverán a fundirse en un solo ser, restaurando la perfección del comienzo de los tiempos.

Me he saltado adrede el tercer acto: entran el Cristo y María Magdalena en la tienda, recién casados, y salen transfigurados, iluminados, cambiados en una sola persona maravillosa.

Adán y Eva somos todos. Con su desgracia nos malogramos nosotros. Para traer su redención (que es la nuestra) se hizo carne Jesús, y su "matrimonio" con la Magdalena, imitado (repetido) correctamente, nos remedia. Fue, para los gnósticos, el sacramento principal, el de "la cámara nupcial". Mira:

> Si la mujer no se hubiera separado del hombre, no habría muerto con él. Por eso vino el Cristo, para anular la separación que existía desde el principio, para unir a ambos y para dar la vida a aquéllos que habían muerto en la separación y unirlos de nuevo (*Evangelio de Felipe*, 78).

> ...(El Cristo) está en posesión del Todo: de la resurrección, de la luz, de la cruz y del Espíritu Santo. El Padre le otorgó todo esto en la cámara nupcial, y Él lo recibió (*Evangelio de Felipe*, 95).

Éstos fueron los misterios en los que nos inició el Señor: "el bautismo, la unción, la eucaristía, la redención y la cámara nupcial" (*Evangelio de Felipe*, 68).

> Contemos, si se nos permite, un secreto:...en la cámara nupcial enderezó Jesús el Todo en ella, y ahora es menester que todos y cada uno de sus discípulos entren en su lugar de reposo (*Evangelio de Felipe*, 82).

Lo ordenó Jesús, que, de igual modo que con la eucaristía, comiendo su cuerpo y bebiendo su sangre, nos llenemos de él, cumplamos ritualmente con esta otra ceremonia, esta misa de amor durante la cual nos completamos, recuperando la mitad que perdieron nuestros primeros padres. Ahí nos fortalecemos, nos volvemos invencibles, y ya no nos derrotará el siglo:

> ...Y nadie podrá huir de estos espíritus (de la especie de los inmundos, y unos son machos y estropean a las mujeres, y otros son hembras y se hacen dueños de los hombres) si se apoderan de uno, de no ser que se esté dotado simultáneamente de una fuerza masculina y de otra femenina—esto es, esposo y esposa—provenientes de la cámara nupcial en imagen (*Evangelio de Felipe*, 61).
>
> Si uno se hace hijo de la cámara nupcial, recibirá la luz...Si uno recibe dicha luz, no podrá ser visto ni detenido, y nadie podrá molestar a uno de esta índole mientras vive en este mundo, e incluso, cuando haya salido de él, pues ya ha recibido la verdad en imágenes... (*Evangelio de Felipe*, 127)

XXI. 4. 17. Señor del Sábado

Ésta es la Buena Nueva: que el Hijo del hombre es señor del sábado (*Mateo*, XII, 7; *Marcos* II, 28; *Lucas* IV, 5). Eso es lo que convierte en héroe a Jesús. En aquel señorear el sábado se resume romper con la Ley, con la tradición, con lo que se tenía que ser, no dársele nada el peso de usos y escrituras. Concebido a la sombra del Altísimo, alentado por el Espíritu Santo, no tiene otro padre que el Cielo. Luego desconocerá a sus hermanos y a su madre. Huérfano, tampoco querrá empezar familia propia. La suya es de otra especie, la que funda con su iglesia nueva, con sus cristianos. Se ha hecho Jesús, además, para ser el Cristo, pequeño, como niño. Y es a la vez chico y chica.

La *historia* de Jesús tiene una intención ejemplar. Para contarse entre los suyos, y que os guarde silla en su cielo, es necesario imitarlo, o sea, desprenderse de todo cuanto nos

sujeta: dejar vuestra barca (que ahora tenemos otro trabajo), salir sin "oro, ni plata, ni calderilla en vuestras fajas; ni alforja para el camino, ni dos túnicas, ni sandalias, ni bastón" (*Mateo*, X, 9 – 10), romper por sus dos extremos la cadena de las generaciones, hacerse como niño, y hombre y mujer a un tiempo.

Su ministerio es el paseo del esquizo. Fue, como Peter Pan, un entre-esto-y-aquello. Fue figurado cyborg. Fue hijo fantástico nada más. No quiso ser hombre (quiero decir, macho), ni padrear. Para nuestra regeneración pedía Unamuno que rescatásemos a don Quijote de sus cárceles y sepulturas. Su *vida* vale aquí mucho, como la de Teresa de Jesús: por eso cierro (pero nunca la cierro) con ellas la Enciclopedia. Ahora, para las últimas palabras del ultílogo, traigo al Cristo. Su Segunda Venida, su Parusía, no hay que entenderla a la letra. Vuelve, para romper lo que somos, para remediar nuestra *pérdida* y *perdición*, cuando oímos su *Palabra* y nos hacemos sus apóstoles.

XXI. 5. Baile

Hay, ya lo he dicho, *mil y una* (empleo aposta la cifra de cuento) *maneras* de decir lo que hay entre un padre y su hija. Más aún, entre ellos ocurren *mil y una* cosas. Algunas hemos podido verlas mirando en la literatura española, desde sus orígenes hasta el final de su largo siglo de oro, y en los textos con que la he mezclado para glosarla, aclararla (y enturbiarla) o amenizarla, sacados de muchos lugares.

Dije que idealmente esta Enciclopedia es una porción de una Biblioteca que trataría todo lo que tienen un padre con su hija, una hija con su padre. Principalmente en las arrabales o afueras del Libro, pero también en sus barrios, dentro de sus porosos muros, se encuentran textos extraños, forasteros, que sus ordenanzas, estrictamente aplicadas, no admitirían. Así, en el *Preludio*, hallamos, entre otras, la *historia* de Milton y sus tres hijas. Así, en <<El último trabajo, la muerte del *padre-de-la-novia*>>, viene lo que contó Virgilio en la *Eneida* sobre el bosquecillo misterioso de Aricia, y que Sir James George Frazer

tradujo en *La rama dorada*, y lo de Olgüena, la hija del gigante del *Cuento de cuentos* galés, el *Mabinogion*. Así, ahora, esto, precisamente para cerrar el *teatro* (pero no se cierra, no se cierra), lo de Próspero y Miranda, Lear y Cordelia, Pericles y Marina. Y es que con sus *historias* comencé esa Biblioteca que decía.

XXI. 5. 1. Próspero y Miranda / Lear y Cordelia

El padre y su hija se contemplan, siempre, perplejos, *perdidos*. Te traigo ahora un ejemplo doble de su *perdición* y *desvío*:

El Mago mira a su pequeña. Tiene tres años. Está jugando con la arena, en la playa. No hay nadie más en la isla maravillosa (Ariel, duendecillo sin sexo, no cuenta; Calibán, monstruoso, no puede ser que cuente). Próspero es feliz, casi. Miranda es feliz, feliz, feliz.

Cordelia, de generala de los franceses, buscaba a su padre. Lo imagina, porque se lo han pintado así, ido, <<cantando, / Con una corona de fumiterra rancia y malas hierbas, / Bardana, cicuta, ortigas, flor del cuco, / Cizaña y otras plantas perezosas que crecen / En nuestros campos de pan>> (IV, IV, 2 – 6). Lear, de dios de las verduras, se parece a Ofelia, tarada, mirándose en los fondos movedizos del río. Cordelia le manda una centuria detrás. <<Ay, padre de mi corazón, / Son tus asuntos los que me ocupan ahora>> (IV, IV, 23 – 24). <<It is thy business that I go about…>> Lo encontraron. Ahora dormía. Como en un cuento de hadas dicho al revés, Cordelia, procurando su <<restauración>>, para <<repararlo>>, besó al rey viejo, antiguo (IV, VII, 26 – 29). <<Señor, ¿me conocéis?>> (IV, VII, 48)

Lear: …No os riáis de mí,
Pero, como que soy hombre, me parece que esta dama
Es mi hija Cordelia.

Cordelia: Y lo soy, señor, lo soy.

(IV, VII, 68 – 70)

El <<pobre viejo bobo>> (IV, VII, 60) la conoció muy tarde. Francia perdió, y mandaban a la cárcel a Lear y a Cordelia. Ya se tuteaban. <<¿Te tengo?>> (V, III, 21) Dice, y abraza a su hija, que se desmayaba. <<Have I caught thee?>> No llores, ven.

Ahorcaron a Cordelia en las mazmorras. Su padre la cogió en brazos. <<¡Aullad, aullad, aullad, aullad!>>

Lear: …Ay, ya no vendrás más.
Nunca, nunca, nunca, nunca, nunca.
Por favor, desabrochad este botón. Gracias, señor.
Oh, oh, oh, oh.
¿Veis esto? ¡Miradla: mirad, sus labios,
Mirad ahí, mirad ahí! *(Muere)*

(V, III, 255; 306 - 310)

Para Lear, cuerdo, curado, la celda donde lo condenan con su hija es la isla blanca de los benditos: allí soñaba pasar su resto. Cuando le quitan también eso se le rompen el corazón y la palabra. La tragedia de *El rey Lear* lo es porque el señor (fue también dios) de los britanos y su hija no podían decirse, ni saber, su especie de amor.

Náufragos, prisioneros…La isla encantada de Próspero y Miranda es un poco como la mazmorra donde encierran a Lear con Cordelia. Un bravo nuevo mundo (el mismo del principio de los tiempos) habitado, nada más, por papá y la niña de sus ojos. Un paraíso que no puede durar, delicadísimo.

Han pasado doce años. Miranda no mira a su padre. Próspero tampoco mira a su hija. Escribe en su Libro, ¿qué? *La*

Tempestad. Para que lo saquemos, con nuestra fe poética, de su cárcel de amor.

XXI. 5. 2. Marina y Pericles

Parió con marejada Thaisa y se acabó. Sale Licórida, su comadrona, con la criatura, y se la ofrece a su padre (*Pericles*, III, I, 15 – 22):

Licórida: He aquí una cosita demasiado pequeña para un lugar como éste.
Si entendiera su suerte se moriría, y yo, me parece,
No haré menos. Coged en brazos este pedazo
De vuestra reina muerta.
Pericles: ¿Cómo? ¿Qué dices, Licórida?
Licórida: Paciencia, mi buen señor, no vayáis a asistir a la tormenta.
Esto es todo lo que queda, con vida, de vuestra señora,
Una hijita: portaos, por ella,
Como un hombre, y buscad consuelo.

Pericles se quejó:

--Tu natividad ha sido reñida:
Conjurados, el fuego, el aire, las aguas, la tierra y el cielo
Te han arrancado con mucho ruido del vientre de tu madre. ¡Pobre pulgarcita!
Acabas de empezar, y ya has perdido más de lo que pudieras
Pagar de portazgo con todo lo que encontrases aquí.
¡Desde ahora, que los dioses te miren con sus mejores ojos!

(*Pericles*, III, I, 32 - 37)

El sino de <<esta nueva marinera>> (<<this fresh-new seafarer>> [III, I, 41]), a la que su padre dará el nombre de Marina, es el de todas las hijas. <<Here is a thing too young for such a place, / Who, if it had conceit, would die…>> (III, I, 15 – 16) La *hija*, <<pobre pulgarcita>> (<<poor inch of nature!>> [III, I, 34]), ha perdido ya, desde su principio, más de lo que podría pagar, como derechos de paso, con todo lo que junte aquí en su *vida*: <<Even at the first thy loss is more than can / Thy portage quit, with all thou canst find here>> (III, I, 35 – 36).

Junto a la mala estrella de las *hijas*, considera la perplejidad del *padre* (<<How? how, Lychorida?>> [II, I, 18]) cuando recibe en sus brazos aquel "pedazo" de su esposa, "una hijita" (<<a little daughter>> [III; I, 21]). Es que desde ahora, "por ella" (<<for the sake of it>>) tendrá que ser "un hombre" (<<manly>>) (III, I, 21 – 22).

Bibliografía

Lista de abreviaturas

Aut.	REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1990), *Diccionario de Autoridades (AUT)*, Madrid, Gredos, ed. facsímil.
COV.	COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1995), *Tesoro de la lengua castellana, o española*, edición de Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Madrid, Editorial Castalia, Nueva Biblioteca de erudición crítica.
HCLE Deyermond 1	DEYERMOND, Alan (1979), ed., ., *Historia y Crítica de la Literatura Española, 1: Edad Media*, Barcelona, Crítica.
HCLE Egido 3/1	EGIDO, Aurora (1992), ed., *Historia y Crítica de la Literatura Española, 3/1: Siglos de Oro: Barroco*: Primer Suplemento, Barcelona, Crítica.
HCLE López Estrada 2	*LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1980), ed.,* Historia y Crítica de la

Literatura Española, 2: Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona, Crítica.*

HCLE López Estrada 2/1 — LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1991), ed., *Historia y Crítica de la Literatura Española, 2/1: Siglos de Oro: Renacimiento*: Primer Suplemento, Barcelona, Crítica.

HCLE Wardropper 3 — WARDROPPER, Bruce W. (1983), ed., *Historia y Crítica de la Literatura Española, 3: Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica.

HTE Huerta Calvo I — HUERTA CALVO, Javier (2003), dir., Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, coords., *Historia del teatro español, I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos.

O. E. D. — (1999) *Oxford English Dictionary*, 2ª ed., CD-ROM, Oxford, Oxford U. Press.

Obras básicas de referencia

- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1991), *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder.
- COROMINAS, Joan (1980), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos.
- CORRIPIO, Fernando (1985), *Diccionario de ideas afines*, Barcelona, Herder.
- (1984) *Diccionario ilustrado latino-español / español-latino*, Barcelona, Biblograf, 18ª ed.
- (1944) *Diccionario Alemán-Español / Español-Alemán*, Barcelona, Hymsa.
- (1982) *Diccionario Alemán-Español / Español-Alemán*, Barcelona, Biblograf.
- GRAVES, Robert (1992), *Los mitos griegos*, trad. Luis Echávarri, revisión Lucía Graves, Madrid, Alianza Ed., 2 vols.
- GRAVES, Robert, y PATAI, Raphael (2000), *Los mitos hebreos*, trad. Javier Sánchez García-Gutiérrez, Madrid, Alianza Editorial.
- GRIMAL, Pierre (1990), *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, trad. Francisco Payarols, Barcelona, Paidós.
- MARTÍNEZ KLEISER, Luis (1989), ed., *Refranero general ideológico español*, ed. facsímil, 3ª reimpresión, Madrid, Hernando.
- MOLINER, María (1986), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- *New Encyclopaedia Britannica*, 15th ed. 1989.
- NOËL, J.E.M. (1987), *Diccionario de Mitología Universal*, trad. B.G.P., Barcelona, Edicomunicación.
- *Nueva Biblia de Jerusalén* (1993), dirigida por José Ángel Ubieta, Desclée de Brouwer, Bilbao.
- ONIONS, C. T. (ed.), (1983), *The Oxford Dictionary of English Etimology* (1966), Oxford, Oxford University Press.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992), *Diccionario de la lengua*, 21ª ed, Madrid, Espasa Calpe.
- SECO, Manuel, ANDRÉS, Olimpia y RAMOS, Gabino (1999), *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar.
  - (2004), *Diccionario fraseológico documentado del español actual: Locuciones y modismos españoles*, Madrid, Aguilar Lexicografía.
- SEGURA MUNGUÍA, Santiago (2003), *Nuevo diccionario etimológico Latín-Español y de las voces derivadas*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- (1971) *Webster's Seventh New Collegiate Dictionary*. Springfield, Massachusetts, G. & C. Merriman Co.

Obras citadas

- ABRAMS, M. H., ed. (1986), *The Norton Anthology of English Literature*, 5th edition, vol. 1, Nueva York y Londres, W. W. Norton & Company.
- AGUSTÍN, San (1958), *La Ciudad de Dios*, edición bilingüe de Fr. José Morán, O. S. A.. En *Obras de San Agustín*, Tomo XVI – XVII, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- ALEMÁN, Mateo (1992), *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, Tomo I.
- ALFONSO PINTO, Fátima (ed.), (1999), ANÓN., *Las mocedades de Rodrigo*. En BAILEY, 1999: 183 – 216).
- ALONSO, Dámaso (1971), *Oscura noticia / Hombre y Dios*, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral.
- ALTHUSSER, Louis, <<Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado (Notas para una investigación)>> (1978), trad. Albert Roies Qui. En *Escritos*, Barcelona, Laia.
- ALVAR, Carlos (1991), <<Introducción>>. En ALVAR y ALVAR (eds.), (1991).
- ALVAR, Carlos y ALVAR, Manuel (eds.), (1991), *Épica medieval española*, Madrid, Cátedra.
- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María (2003). <<Desde los orígenes hasta el siglo XV>>. En *HTE Huerta Calvo I*, cap. I.3. (108 – 135).
- AMADES, Joan (1982), *Folklore de Catalunya: Rondallística: Rondalles*, Barcelona, Editorial Selecta.
- ANÓN. (1988), *Poema de Gilgamesh*, traducido y anotado por Federico Lara Peinado, Madrid, Editorial Tecnos.
- ANÓN. (1991), *Las mocedades de Rodrigo*, ALVAR, Carlos y ALVAR, Manuel, ed., *Épica medieval española*, Madrid, Cátedra.
- ANÓN. (1992), *La reina de Saba*, según el texto y la traducción del dr. J. C. Mardrus, en versión de Esteve Serra, Palma de Mallorca, Lunas.
- ANÓN. (1993), *Auto llamado Clarindo*. En PÉREZ PRIEGO (ed.), (1993).

- ANÓN. (1993), *Cantar de Mio Cid*, ed., Alberto Montaner, Estudio Preliminar Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
- ANÓN. (1994), *English Fairy Tales*, illust. Arthur Rackham, Kent, Wordsworth Classics.
- ANÓN. (1994), *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas.
- ANÓN. (1995), *The Mabinogion*, ed. y trad. al inglés Gwyn Jones y Thomas Jones, Londres, Vermont, Everyman.
- ANÓN. (1999), *Las mocedades de Rodrigo*, ed., ALFONSO PINTO, Fátima. En BAILEY (ed.), (1999: 183 – 216).
- ANÓN. (1999), *Libro de Apolonio*, ed. Dolores Corbella, Madrid, Cátedra.
- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María (2003). <<Desde los orígenes hasta el siglo XV>>. En *HTE Huerta Calvo I*, cap. I.3. (108 – 135).
- APARICIO MAYDEU, Javier (2003). <<Calderón de la Barca>>. En *HTE Huerta Calvo I*, cap. I.35 (1097 – 1147).
- APOLODORO (1987), *Biblioteca mitológica*, ed. y trad. José Calderón Felices, Madrid, Akal Clásica.
- APOLONIO DE RODAS (1986), *Las argonáuticas*, ed. y trad. Máximo Brioso Sánchez, Madrid, Cátedra.
- APPIGNANESI, Lisa y FORRESTER, John (1992), *Freud's Women*, Nueva York, Basic Books.
- APULEYO, Lucio (1993), *El asno de oro*, trad. Diego López de Cartegana, 1513, introd. Carlos Cargía Gual, Madrid, Alianza Editorial.
- ARATA, Stefano (1996), prólogo y ed. de CASTRO (1996).
- *Argonáuticas órficas* (1987). En PORFIRIO, *Vida de Pitágoras*; *Argonáuticas órficas*; *Himnos órficos*. Ed. y trad. Miguel Periago Lorente, Madrid, Gredos, Biblioteca Clásica, nº 104.
- ARCIPRESTE DE HITA, Juan Ruiz (1996), *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas.
    - (1978), ed. Lidia Pons Griera, Estudio Preliminar, Joaquín Rafel Fontanals, Barcelona, Bruguera.

- (1990), ed. G. B. Gybbon-Monypenny, Madrid, Clásicos Castalia, 1990.

- ARELLANO, Ignacio (1992). <<Las convenciones de la comedia de capa y espada>>. En *HCLE Egido 3/1* (165 – 171).
- ARELLANO, Ignacio, GARCÍA RUIZ, Víctor y VITSE, Marc (eds.), (1994), *Del horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos*, Kassel, Edition Reichenberg.
- ARLANTINO (1998), El, *Poema de Fernán González*, ed., Juan Victorio, Madrid, Cátedra.
- ARMIÑO, Mauro (ed.), (1998), MOLIÈRE (1998).
- ARMISTEAD, Samuel G. (1999), <<Las *Mocedades de Rodrigo* y el Romancero>>. En BAILEY (ed.), (1999: 16 – 36).
  - (1994) <<Estudio preliminar>>. En DÍAZ MAS (ed.), (1994).
- ASENSI, Manuel (1990), ed., *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco / Libros.
  - (1990b), <<Estudio introductorio: crítica límite / el límite de la crítica (teaoría literaria y deconstrucción)>>. En ASENSI (1990: 9 – 78).
- ASTRANA MARÍN, Luis (1949), *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Instituto Editorial Reus, Tomo II.
  - (1953), Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra, Madrid, Instituto Editorial Reus, Tomo VI.
- AUBREY, John (1965), *Minutes of the Life of Mr John Milton*. En DARBISHIRE (1965: 1 – 15).
- AZORÍN (José Martínez Ruiz) (1997), *La voluntad*, ed. María Martínez del Portal, Madrid, Cátedra.
- BADINTER, Elisabeth (1993), *XY. La identidad masculina*, Madrid, Alianza Editorial.
- BAJTIN, Mijail (1985), *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI.
  - (1986) *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, México, Breviarios, Fondo de Cultura Económica.

- BAILEY, Matthew (ed.), (1999), *Las* Mocedades de Rodrigo*: estudios críticos, manuscrito y edición*, Londres, King's College London Centre for Late Antique & Medieval Studies.
  - (1999) <<Vestigios del *Cantar de Fernán González* en las *Mocedades de Rodrigo*>>. En BAILEY (ed.), (1999: 89 – 97).
- BALMARY, Marie (1982), *Psychoanalyzing Psychoanalysis: Freud and the Hidden Fault of the Father*, trad. al inglés e introducción (<<Freud's Phantom>>) de Ned Lukacher, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins U. Press.
- BANCES CANDAMO, Francisco Antonio de (1970), *Theatro de los theatros*, ed. W. Duncan Moir, Londres, Támesis Books.
- BARRIE, James Matthew (1991), *Peter Pan in Kensington Gardens* / *Peter and Wendy*, edición e introducción de Peter Hollindale, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, The World's Classics.
  - (1943) *The Plays*, edición de A. E. Wilson, Londres, Hodder and Stoughton.
- BARTHES, Roland (1977), *Image, Music and Text*, ed. y trad. al inglés Stephen Heath, Londres, Fontana Press.
  - (1993), *Mythologies*, ed. y trad. al inglés Annette Lavers, Londres, Vintage.
- BASILE, Giambattista (2002)*, Lo cunto de lo cunti*, ed. Michele Rak, Milán, Garzanti.
- BELINSKY, Jorge (1997), <<Arquitectura de un mito moderno>>. En TUBERT (ed.), (1997: 63 – 93).
- BELTRÁN SERRA, Joaquín (1994a), <<Introducción>>. En VIVES (1994a).
- BENHABIB, Seyla (1992), <<Una revisión del debate sobre las mujeres y la teoría moral>>. En *Isegoría: revista de filosofía moral y política*, <<Feminismo y ética>>, C.S.I.C, 6 nov. 1992.
- BENÍTEZ CLAROS, Rafael (ed.), (1969), *Verdores del Parnaso*, Madrid, CSIC, Instituto <<Miguel de Cervantes>>, Biblioteca de antiguos libros hispánicos, Serie A, vol. XXX.

- BERGMAN, Hannah E. (ed.), (1984), *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España (Siglo XVII)*, Madrid, Castalia.
- BERIAIN, Josetxo (1994), <<Modernidad y sistemas de creencias>>. En VATTIMO, MARDONES, URDANIBIA, et alt. (1994: 131 – 135).
- BERNAL, Carme (1994b), <<Introducción>>. En VIVES (1994b).
- BLASCO, Javier (2001), <<Estudio Preliminar>>. En CERVANTES (2001: vii – xxxix).
- BLECUA, Alberto (1996), <<Introducción>> y ed., ARCIPRESTE DE HITA (1996).
- BLESA, Túa (2001), ed. PANERO (2001).
- BLOOM, Harold (ed.), (1988), *William Shakespeare's The Tempest. Modern Critical Interpretations*, Nueva York y Filadelfia, Chelsea House Publishers.
- BOCCACCIO, Giovanni (1964), *Decamerón*, trad. Luis Obiols, Barcelona, Maucci, 1964.
- BOOSE, Lynda E., y FLOWERS, Betty S. (eds.), (1989), *Daughters and Fathers*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press.
- BOOSE, Lynda E. y FLOWERS, Betty S. (1989), <<Introduction>>. En BOOSE y FLOWERS, eds. (1989: 1 – 14).
- BOOSE, Lynda E. (1989), <<The Father's House and the Daughter in It: The Structures of Western Culture's Daughter-Father Relationship>>. En BOOSE y FLOWERS, eds. (1989: 19 – 74).
- BORGES, Jorge Luis (1980), *Prosa completa*, 2 vols. Barcelona, Bruguera.
  - <<La Biblioteca de Babel>>. En Borges (1980: I, 455 – 462).
  - <<El Libro de Arena>>. En Borges (1980: II, 531 – 535).
- BREGER, Louis (2001), *Freud, el genio y sus sombras*, trad. Mercè Diago y Abel Debritto, Barcelona, Javier Vergara.
- BREMOND, Claude (2003), <<Concepto y tema>>, trad. Gisela Abad García, rev. Cristina Naupert. En NAUPERT (2003: 166 – 180).

- BRONFEN, Elisabeth (1998), *The Knotted Subject: Hysteria and Its Discontents*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press.
  - (1996) *Over Her Dead Body: Death, femininity and the aesthetic*, Manchester, Manchester University Press.
- BROOKE, Dinah (1976), *Games of Love and Death*, Cape. En OWEN (1985: 193).
- BUSTOS, Eduardo de (2000), *La metáfora: ensayos transdisciplinares*, Madrid, Dondo de Cultura Económica, UNED.
- BULLOUGH, Geoffrey (ed.), (1975), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. VIII, Londres, Routledge & Kegan Paul / Nueva York, Columbia University Press.
- BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York y Londres, Routledge.
  - (1993) *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Nueva York, Routledge.
  - (2001a) *El grito de Antígona*, trad. Esther Oliver, Barcelona, El Roure.
  - (2001b) *Mecanismos psíquicos del poder: Teorías sobre la sujeción*, trad. Jacqueline Cruz, Valencia, Ediciones Cátedra / Universitat de València / Instituto de la Mujer.
- CABANILLES, Antònia (1988), <<Comparatismo e intertextualidad>>, *Eutopías. Teorías/Historia/Discurso*, vol. 3, núm. 2-3, otoño 1987 – invierno 1988, pp. 79 – 90.
- CALDERÓN, Manuel (1996), <<Prólogo>> a VICENTE (1996).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1989), *La dama duende* y *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, ed., introducción y notas Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, Barcelona, Planeta / Autores Hispánicos.
  - (1962), *La dama duende* y *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, ed., introducción y notas Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe.

    - (1970), *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*, ed. y prólogo Francisco Ruiz Ramón, Estella, Biblioteca Básica Salvat.
    - (1990), *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid, Castalia.
    - (1997), *El gran teatro del mundo* y *El gran mercado del mundo*, ed. Eugenio Frutos Cortés, Madrid, Cátedra.
- CAMPANELLA, Tomaso (1996), *La Ciudad del Sol*, trad. Agustín Mateos. En Ímaz, ed. (1996: 141 – 231).
- CANAVAGGIO, Jean (1997), *Cervantes*, Madrid, Espasa Biografías.
- CANET, José Luis (2003), <<Lope de Rueda y el teatro profano>>. En *HTE Huerta Calvo I*, cap. I.15 (431 – 474).
- CAÑEDO Fernández, Jesús (ed.), (1970), *Vergel de entremeses…*, Madrid, CSIC, Instituto <<Miguel de Cervantes>>, Biblioteca de antiguos libros hispánicos, Serie A, vol. XXXI.
- CARO BAROJA, Julio (1989), *Ritos y mitos equívocos*, Madrid, Istmo, Col. Fundamentos 100.
    - (1991), *De los arquetipos y leyendas*, Madrid, Istmo, Col. Fundamentos 113.
    - (1992), *Vidas Mágicas e Inquisición*, 2 vols., Madrid, Istmo, Colección Fundamentos.
- CARREIRA, Antonio, CID, Jesús Antonio, GUTIÉRREZ ESTEVE, Manuel y RUBIO, Rogelio (eds.), (1978), *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, C.I.S.
- CARROLL, Lewis (1981), *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*, ed. Martin Gardner, Suffolk, Penguin.
- CASO, Ángeles, COMPANY, Flavia, ARTEAGA, Almudena de, *et al.* (1999), *Hijas y padres*, Barcelona, Martínez Roca.
- CASETTI, Francesco (1980), *Introducción a la semiótica*, trad. Lorenzo Vilches, Barcelona, ed. Fontanella.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1985), *Las harpías de Madrid*, ed. e introd. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia.

- (2004), *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, ed. e introd. María Soledad Arredondo, Barcelona, Debolsillo.

- CASTRO, Américo (1972), *Teresa la Santa, Gracián y los separatismos, con otros ensayos*, Madrid / Barcelona, Alfaguara.
  - (1972), <<La mística y humana feminidad de Teresa la Santa>>. En CASTRO (1972: 37 – 89).
- CASTRO, Guillén de (1996), *Las mocedades del Cid*, ed. y Prólogo de Stefano Arata, Estudio Preliminar de Aurora Egido, Barcelona, Crítica.
  - (1984) *Las mocedades del Cid*, ed. e Introducción Luciano García Lorenzo, Madrid, Cátedra.
- CASTRO Lingl, Vera (1999), <<El papel de la mujer en las *Mocedades de Rodrigo*>>. En BAILEY (ed.), (1999: 69 – 88).
- CELA, Camilo José (1982), *Diccionario del erotismo*, 2 vol., Barcelona, Grijalbo, Narrativa 80.
- CERVANTES Saavedra, Miguel de (1967), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Ediciones Castilla.
  - (1984a), *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, facsímil de la primera edición, Madrid, Edición de la Real Academia Española.
  - (1984b), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed., Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Clásicos Castalia.
  - (1987), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Vicente Gaos, 3 vols., Madrid, Gredos.
  - (1995a), *Numancia*, ed., Robert Marrast, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas.
  - (1995b), *La Galatea*, eds., Francisco Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas.
  - (1996), *El trato de Argel*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial.
  - (1997), *Viaje del Parnaso*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial.

    - (2001), *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Estudio Preliminar de Javier Blasco, Barcelona, Crítica, Biblioteca Clásica.
- CHAITIN, Gilbert (1998), <<Otredad. La literatura comparada y la diferencia>>. En VEGA y CARBONELL (1998: 145 – 160).
- CHAUCER, Geoffrey (1977), *The Canterbury Tales*, Londres, Penguin Books.
- CHICHARRO, Dámaso (1982), <<Introducción>> a TERESA DE JESÚS (1982).
- CHITTENDEN, Jean S. (1987), <<Daughters and their Fathers in Tirso's *Comedias*>>, Revista Estudios (129 – 135).
- CLAVERÍA, Carlos (1995), Introducción y edición de PÉREZ DE MOYA (1995).
- CLEMENCÍN, Diego (1967), *Comentarios al* <<*Quijote*>>. En CERVANTES (1967: 977 – 1977).
- COLAIZZI, Giulia (1997a), <<Entre mito y habla: Literatura, cuerpo y deseo en la construcción del sujeto moderno>>. En *Dones i literatura: present i futur* (Col.loqui Paraula de Dona II), Institut Català de la Dona.
    - (1997b) <<Género y tecnología(s): de la voz femenina a la estilización del cuerpo>>, en *Revista de Occidente*, Nº 190, Marzo 1997, pp. 104 - 119.
- CORBELLA, Dolores (1999), <<Introducción>> y ed. ANÓN. *Libro de Apolonio* (1999).
- CORNEILLE, Pierre (1963), *Oeuvres complètes*, ed. André Stegmann, París, Éditions du Seuil.
    - (1986) *El Cid*, ed. Ana Seguela, trad., Carlos R. De Dampierre, Madrid, Cátedra.
- CORTÁZAR, Julio (2001), *Rayuela*, Biblioteca El Mundo.
- COTARELO y Mori, Emilio (ed.), (2000), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas (desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII)*. Edición facsímil, con un estudio preliminar e índices de José Luis Suarez y Abraham Madroñal, Granada, Universidad de Granada.
- CUEVA, Juan de la (1991), *El infamador* y *Los siete infantes de Lara*, ed. José Cebrián, Madrid, Austral / Espasa-Calpe.

- CULLER, Jonathan (1998), *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1989), *Las mocedades de Ulises*, Barcelona, Destinolibro.
- DAMIANO, Bruno M., y ALLEGRA, Giovanni (eds.) (1975), DELICADO (1975).
- DARBISHIRE, Helen (1965), ed., *The Early Lives of Milton*, Nueva York, Barnes and Noble.
- DELICADO, Francisco (1975), *Retrato de la loçana andaluza*, ed., Bruno M. Damiano y Giovanni Allegra, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, S. A.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1998), *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*, trad. Francisco Monge, Barcelona / Buenos Aires / México, Paidós.
- DEYERMOND, Alan, (1979), ed., ., *Historia y Crítica de la Literatura Española, 1: Edad Media*, Barcelona, Crítica.
  - (1980), <<El teatro medieval>>. En *HCLE Deyermond 1* (451 – 484).
  - (1999), <<La autoría de las *Mocedades de Rodrigo*: un replanteamiento>>. En BAILEY (ed.), (1999: 1 – 15).
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.), (1993), *Romancero*, Madrid, Taurus.
- DÍAZ-MAS, Paloma (ed.), (1994), Estudio Preliminar, Samuel G. Armistead, *Romancero*, Barcelona, Crítica.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (ed.), (1984), *El Romancero viejo*, Madrid, Cátedra.
- DÍEZ MACHO, Alejandro (dir.), (1983), *Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. II, Madrid, Ediciones Cristiandad.
  - (dir.), (1984), *Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. IV, Madrid, Ediciones Cristiandad.
  - (ed.), (1983) *Libro de los Jubileos*, trad. F. Corriente y A. Piñero. En DÍEZ MACHO (dir.), (1983: 67 – 196).
  - (1983) Ed., *Antigüedades Bíblicas (Pseudo-Filón)*, trad. A. de la Fuente Hernández. En DÍEZ MACHO (dir.), (1983: 197 – 318).

    - (1984) Ed., *Libro 1 de Henoc (etiópico y griego)*, trad. F. Corriente y A. Piñero, en DÍEZ MACHO (1984: 13 – 146).
    - (1984) Ed., *Fragmentos Arameos de Henoc*, trad. E. Martínez Borobio En DÍEZ MACHO (dir.), (1984: 295 – 328).
- DIXON-KENNEDY, Mike (1995), *Arthurian Myth and Legend: An A_Z of People and Places*, Londres, Blandford.
- DOMÉNECH RICO, Fernando (2003), <<El teatro escrito por mujeres>>. En *HTE Huerta Calvo I*, cap. I.39 (1243 – 1259).
- DOR, Joël (1995), *Introducción a la lectura de Lacan: El inconsciente estructurado como lenguaje*, trad. Margarita Mizraji, Barcelona, Gedisa.
- DREHER, Diane Elizabeth (1986), *Domination & Defiance: Fathers and Daughters in Shakespeare*, Lexington, Kentucky University Press.
- DUBY, Georges, y PERROT, Michelle (eds.), (2000) *Historia de las mujeres (1. La Antigüedad)*, trad. Marco Antonio Galmarini, Madrid, Taurus minor.
- DUCHARTRE, Pierre Louis (1966), *The Italian Comedy: The Improvisation Scenarios Lives Attributes Portraits and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia dell' Arte*, trad. del francés al inglés por Randolph T. Weaver, con un Nuevo Suplemento Pictórico reproducido del "Recueil Fossard" y "Compositions de rh'etorique", Nueva York, Dover Publications, Inc.
- DURÁN, Agustín (1945), ed., *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, 2 vols., Madrid, Biblioteca de Autores Castellanos.
- DURKHEIM, Émile (1996), <<La prohibición del incesto y sus orígenes>>, *L'Année sociologique*, vol. I, 1896-1897), ed. y trad. de Alberto López Bargados, en Émile Durkheim, *Clasificaciones primitivas (y otros ensayos de antropología positiva)*, ed. Manuel Delgado Ruiz y Alberto López Bargados, Barcelona, Ariel.
- DYER, Nacy Joe (ed.), (1995), *El* Mio Cid *del taller alfonsí: versión en prosa en la* Primera Crónica General *y en la*

Crónica de veinte reyes, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta – Hispanic Monographs.
- ECO, Umberto (1990), *Semiótica y filosofía del lenguaje*, trad. R. P., Barcelona, Lumen.
- EFRÉN de la Madre de Dios y OTILIO del Niño Jesús (1951), <<Tiempo y vida de Santa Teresa>>, en TERESA DE JESÚS (1951: I, 129 – 585).
- EGIDO, Aurora, EGIDO, (1992), ed., *Historia y Crítica de la Literatura Española, 3/1: Siglos de Oro: Barroco*: Primer Suplemento, Barcelona, Crítica.
  - (1996), <<Estudio Preliminar>>. En Castro (1996).
- EIXIMENIS, Francesc (1981), *Lo libre de les dones*, ed. Frank Naccarato, bajo la dirección de Joan Coromines, revisada por Curt Wittlin y Antoni Comas. Introducción y apéndices de Curt Wittlin. Departament de Filologia Catalana, Universitat de Barcelona. Barcelona, Curial Edicions Catalanes, Biblioteca Torres Amat. 2 vols.
- ELIA, Paola (ed.), (2002), *El "Pequeño Cancionero"* (Ms. 3788 BNM), La Coruña, Toxosoutos.
- ENCINA, Juan del (2001), *Teatro*, ed. Alberto del Río, Estudio Preliminar Miguel Ángel Pérez Priego, Barcelona, Crítica.
- ENGELS, Federico (1996), *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, trad. ACL, Madrid, Ed. Fundamentos.
- ERASMO (2003), *Adagios*, trad. José Campos, Valencia, XXXV Aniversario Librería Viridiana.
- ESCOBAR, Juan de (1973), *Historia y Romancero del Cid* (Lisboa, 1605), ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia.
- ESQUILO (1993), *Tragedias completas*, ed. y trad. José Alsina Clota, Madrid, Cátedra.
- ESTEBAN MATEO, León (1994), *Hombre-Mujer en Vives: Itinerario para la Reflexión*, Valencia, Ajuntament de València, Colecció J. L. Vives.
- ESTRADA, Francisco, y LÓPEZ GARCÍA-BERDOY, María Teresa (1995), <<Introducción>>. En CERVANTES (1995b: 11 – 112).

- EURÍPIDES (1990), *Cuatro tragedias y un drama satírico: Medea, Troyanas, Helena, Bacantes, Cíclope*, ed. y trad. Antonio Melero Bellido, Madrid, Akal.
  - (2005), *Tragedias (II): Las Suplicantes*, *Electra*, *Heracles*, *Las Troyanas*, *Ifigenia entre los Tauros*, *Ión*, ed. y trad. Juan Miguel Labiano, Madrid, Cátedra.
  - (2005), *Tragedias (III): Helena, Las fenicias, Orestes, Las bacantes, Ifigenia en Áulide, Reso*, ed. y trad. Juan Miguel Labiano, Madrid, Cátedra.
- EWBANK, Inga-Stina (1994), <<The Trumph of Time>>. En MUIR (1994: 98 – 115).
- FERNÁNDEZ, Lucas (2002), *Farsas y Églogas*, Tomo I, <<Profanas>>, ed. Juan Miguel Valero Moreno, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso (1980), *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Agustín del Saz, Barcelona, Juventud.
- FERRONE, Siro (1985 [vol. 1] y 1986 [vol. 2]), *Commedie dell'Arte*, 2 vols., Milán, Mursia.
- FIEDLER, Leslie A. (1994), <<Caliban as the American Indian>>. En PALMER (1994: 167 – 175).
- FLETCHER, Richard (1989), *El Cid*, trad., Javier Sánchez García-Gutiérrez, Madrid, Nerea.
- FORBES, F. William (1987), <<Tirso and the Feminine>>, Revista Estudios, 1987, pp. 111 – 115.
- FOUCAULT, Michel (1998), *Historia de la sexualidad*, vol. 1, <<La voluntad de saber>>, Madrid, Siglo veintiuno.
- FRANCIS, Alán (1978), *Picaresca, decadencia, historia*, Madrid, Gredos.
- FRASER, Russell (1992), *Shakespeare: The Later Years*, Nueva York, Columbia University Press.
- FRAZER, Sir George James (1963), *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, abridged edition, Nueva York, The Macmillan Company.
  - (1993), *El folklore en el Antiguo Testamento*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- FREUD, Sigmund,

- [1993] *Epistolario*, ed. y notas, Ernst L. Freud, trad. del inglés, Joaquín Merino Pérez, Tomo I, 1873 – 1883, Buenos Aires, Orbis, 1993.
- [1997a] *Correspondencia*, introd., ed., y notas, Nicolás Caparrós, Tomo II, 1887 – 1908, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- [1997b] *Correspondencia*, introd, ed., y notas, Nicolás Caparrós, Tomo III, 1909 – 1914, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- [1999] *Correspondencia*, introd., ed., y notas, Nicolás Caparrós, Tomo IV, 1914 – 1925, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- [2002] *Correspondencia*, introd, ed., y notas, Nicolás Caparrós, Tomo V, 1926 – 1939, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- [1950] *Los orígenes del psicoanálisis (cartas a Wilhelm Fliess, manuscritos y notas de los años 1887 a 1902)*, ed. Marie Bonaparte, Anna Freud y Ernst Kris, en Sigmund Freud, *Obras Completas*, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, ed. Jacobo Numhauser Tognola, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, vol. 9, ensayo nº 204.

- [1892 – 1893] *Un caso de curación hipnótica y algunas observaciones sobre la génesis de síntomas histéricos por <<voluntad contraria>>* (1892 – 1893), en Sigmund Freud, *Obras Completas*, trad. Luis López Ballesteros y de Torres, ed. Jacobo Numhauser Tognola, Buenos Aires, Orbis, 1993, vol. 1, ensayo IV.
- [1893] *Charcot* (agosto 1893), en Sigmund Freud, *Obras Completas*, trad. Luis López Ballesteros y de Torres, ed. Jacobo Numhauser Tognola, Buenos Aires, Orbis, 1993, vol. 1, ensayo V.
- [1894] *La neurastenia y la neurosis de angustina*. En Sigmund Freud, *Obras Completas*, trad. Luis López Ballesteros y de Torres, ed. Jacobo Numhauser Tognola, Buenos Aires, Orbis, 1993, Vol. 2, ensayo IX.
- [1895] *Estudios sobre la histeria*, en Sigmund Freud, *Obras Completas*, trad. Luis López Ballesteros y de Torres, ed. Jacobo Numhauser Tognola, Buenos Aires, Orbis, 1993, vol. 1, ensayo VI.
- [1896a] *La herencia y la etiología de las neurosis*, en Sigmund Freud, *Obras Completas*, trad. Luis López Ballesteros y de Torres, ed. Jacobo Numhauser Tognola, Buenos Aires, Orbis, 1993, Vol. 2, ensayo XII.
- [1896b] *Nuevas observaciones sobre la neuropsicosis de defensa*, en Sigmund Freud, *Obras Completas*, trad. Luis López Ballesteros y de Torres, ed. Jacobo Numhauser Tognola, Buenos Aires, Orbis, 1993, Vol. 2, ensayo XIII.
- [1896c] *La etiología de la histeria*, en Sigmund Freud, *Obras Completas*, trad. Luis López Ballesteros y de Torres, ed. Jacobo Numhauser Tognola, Buenos Aires, Orbis, 1993, Vol. 2, ensayo XIV.
- [1898] *La sexualidad en la etiología de las neurosis*, en Sigmund Freud, *Obras Completas*, trad. Luis López Ballesteros y de Torres, ed. Jacobo Numhauser Tognola, Buenos Aires, Orbis, 1993, Vol. 2, ensayo XV.
- [1898 – 1904] *La psicopatología de la vida cotidiana*, en Sigmund Freud, *Obras Completas*, trad. Luis López Ballesteros y de Torres, ed. Jacobo Numhauser Tognola, Buenos Aires, Orbis, 1993, vol. 4, ensayo XX.

- [1899] <<Los recuerdos encubridores>>, en Sigmund Freud, *Obras Completas*, trad. Luis López Ballesteros y de Torres, ed. Jacobo Numhauser Tognola, Buenos Aires, Orbis, 1993, vol. 2, ensayo XVI.
- [1900a] *La interpretación de los sueños*, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Alianza Editorial, 2001, vol. 1.
- [1900b] *La interpretación de los sueños*, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Alianza Editorial, 1999, vol. 2.
- [1900c] *La interpretación de los sueños*, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Alianza Editorial, 1988, vol. 3.
- [1901] *Análisis fragmentario de una histeria* ('caso Dora'), en Sigmund Freud, *Obras Completas*, trad. Luis López Ballesteros y de Torres, ed. Jacobo Numhauser Tognola, vol. 5, XXI, Buenos Aires, Orbis, 1993.
- [1905] *Mis opiniones acerca del rol de la sexualidad en la etiología de la neurosis*, en Sigmund Freud, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, trad. Luis López Ballesteros y de Torres, ed. Jacobo Numhauser Tognola, vol. 4, ensayo XXVII.
- [1913] *Tótem y Tabú*, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Alianza, 1992.
- [1914] *Historia del movimiento psicoanalítico*, en Sigmund Freud, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, vol. 5. trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, ed. Jacobo Numhauser Tognola.
- [1919] <<*Pegan a un niño*>>. *Aportación al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales*, en Sigmund Freud, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, ed. Jacobo Numhauser Tognola, vol. 7, ensayo CVII.
- [1919 – 1920] *Más allá del principio del placer*, en Sigmund Freud, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, ed. Jacobo Numhauser Tognola, vol. 7, ensayo CX.

- [1920 – 1921] *Psicología de las masas y análisis del yo*, en Sigmund Freud, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001 (2ª ed.), trad. Luis López-Basllesteros y de Torres, ed. Jacobo Numhauser Tognola, vol. 7, ensayo CXIII.
- [1924] *Autobiografía*, en Sigmund Freud, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001 (2ª ed.), trad. Luis López-Basllesteros y de Torres, ed. Jacobo Numhauser Tognola, vol. 7, ensayo CXXXI.
- [1925] *Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica*, en Sigmund Freud, *Obras Completas*, trad. Luis López-Basllesteros y de Torres, ed. Jacobo Numhauser Tognola, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, vol. 8, ensayo CL.
- [1931] *Sobre la sexualidad femenina*, en Sigmund Freud, *Obras Completas*, trad. Luis López-Basllesteros y de Torres, ed. Jacobo Numhauser Tognola, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, vol. 8, ensayo CLXII.
- [1938] *Compendio del psicoanálisis*. En FREUD, Sigmund, *Obras Completas*, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, ed. Jacobo Numhauser Tognola, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, vol. 9, CXCVI, pp. 3379 – 3418.

- FROULA, Christine (1989), <<The Daughter's Seduction: Sexual Violence and Literary History>>. En BOOSE y FLOWERS (eds.,) (1989: 111 – 135).
- FRUTOS CORTÉS, Eugenio (1997), <<Introducción>> a CALDERÓN DE LA BARCA (1997: 9 – 37).
- GAARDER, Jostein (1995), <<En todos nosotros habita un comodín>>. Conferencia pronunciada en Madrid el 27 de marzo de 1995. Trad. Elisa Lucena. En *El Paseante*, nº triple, 23-25, décimo aniversario, "El arte en el fin de siglo".
- GAJERI, Elena (2002), <<Los estudios sobre mujeres y los estudios de género>>. En GNISCI (2002a: 441 – 486).
- GALLOP, Jane (1989), <<The Father's Seduction>>. En BOOSE y FLOWERS (eds.), (1989: 97 – 110).
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1983). <<Los debates sobre la licitud del teatro>>. En *HCLE Wardropper 3* (276 – 283).

- GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel (1999), <<El Cid. El personaje en su historia>>. En *Historia 16*, nº 278, Madrid, Junio 1999, pp. 8 – 20.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel (2003). <<Transmisión y recepción de la obra teatral en el siglo XVI>>. En *HTE Huerta Calvo I*, cap. I.18 (527 – 548).
- GARCÍA GUAL, Carlos (1993), <<Introducción>>. En APULEYO (1993: 7 – 53).
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge (2001), <<Prólogo>>. En CERVANTES (2001: xli – cx).
- GARCÍA LORCA, Federico (1971), *Romancero gitano / Yerma*, Estella, Alianza Editorial.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1984), <<Introducción>> y ed. CASTRO (1984).
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2004), *Memoria de mis putas tristes*, Barcelona, Mondadori, "Biblioteca García Márquez".
- GEORGOUDI, Stella (2000), <<Bachofen: el matriarcado y el mundo antiguo: reflexiones sobre la creación de un mito>>. En DUBY y PERROT (eds.), (2000: 533 – 551).
- GERLI, Michael (1998), <<Introducción>>. En MARTÍNEZ DE TOLEDO (1998).
- GIBBON-MONYPENNY, G. B. (1990), <<Introducción biográfica y crítica>> y ed., ARCIPRESTE DE HITA (1990).
- GILBERT, Sandra M. (1989), <<Life's Empty Pack: Notes toward a Literary Daughteronomy>>. En BOOSE y FLOWERS (1989: 256 – 277).
- GNISCI, Armando (2002a), ed., *Introducción a la literatura comparada*, trad. y adaptación bibliográfica Luigi Giuliani, Barcelona, Crítica.
  - (2002b), <<Prólogo: la literatura comparada>> En GNISCI (2002a: 9 – 21).
- GÓMEZ MORENO, Ángel (2003). <<La teoría teatral en la Edad Media>>. En *HTE Huerta Calvo I*, cap. I.2. (85 – 108).
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1999), <<Las 'Mocedades' cronísticas>>. En BAILEY (ed.), (1999: 137 – 161).
- GONZÁLEZ DE CHÁVEZ FERNÁNDEZ, María Asunción (1999), *Hombres y mujeres: subjetividad, salud y género*.

Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- GOWER, John (1975), *Confessio Amantis*. En BULLOUGH (1975, vol. VIII).
- GRIMM, Jacob, y GRIMM, Wilhelm (1989), *The Complete Illustrated Stories of the Brothers Grimm* (Sobre la edición de 1853, *Grimm's Household Stories*, George Routledge & Sons LTD), Londres, Chancellor Press.
  - (1989), *Briar Rose*. En GRIMM y GRIMM (1989).
- GUILLÉN, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica.
- GUTIÉRREZ ESTEVE, Manuel (1978), <<El sentido de cuatro romances de incesto>>. En CARREIRA, CID, GUTIÉRREZ ESTEVE y RUBIO (eds.), (1978: 551 – 579).
- HARAWAY, Donna J. (1995), *Manifiesto para Cyborgs*, Valencia, Centro de Semiótica y teoría del espectáculo, Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica, *Eutopías*, 2ª época, vol. 86, 1995.
- HARRIS, Olivia (1985), <<Heavenly Father>>. En OWEN (1985: 46 – 60).
- HERMENEGILDO, Alfredo (1980). <<La tragedia española en el último tercio del siglo XVI>>. En *HCLE López Estrada 2* (582 – 586).
  - (2003) <<La tragedia: de Pérez de Oliva a Juan de la Cueva>>. En *HTE Huerta Calvo I*, cap. I.16 (475 – 499).
- HERODOTO de Halicarnaso (1976), *Los nueve libros de la historia*, trad. y ed. P. Bartolomé Pou, notas prologales de Emiliano M. Aguilera, Barcelona, Iberia, 2 vols.
- HESÍODO (1993), *Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Certamen*, introd, trad. y notas Adelaida y María Ángeles Martín Sánchez, Madrid, Alianza Editorial.
- HIGINO (1997), *Fábulas*, trad. Santiago Rubio Fernaz, Madrid, Ediciones Clásicas.
- HITA, Arcipreste de (1977), *El libro de buen amor*, estudio preliminar Joaquín Rafel Fontanals, ed. Lidia Pons Griera, Barcelona, Bruguera.
- HOENIGER, F. D. (1994), <<Introduction> y ed., SHAKESPEARE, William, *Pericles*.

- HOMERO (1971), *La Ilíada* y *La Odisea*, trad. Luis Segala Estalella, Barcelona, Círculo de Lectores.
- HOOK, David, y LONG, Antonia (1999), <<Reflexiones sobre la estructura de las *Mocedades de Rodrigo*. En BAILEY (ed.), (1999: 53 – 67).
- HUERTA CALVO, Javier (2003), dir., Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, coords., *Historia del teatro español, I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos.
  - (2003) <<Teoría y formas dramáticas en el siglo XVI>>. En *HTE Huerta Calvo I*, cap. I.10 (303 – 316).
- HUETE, Jaime de (1992), *Tesorina*. En PÉREZ PRIEGO (ed.), (1992).
- HUGHES, Ted (1993), *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, Londres, Faber and Faber.
- ÍMAZ, eugenio, ed. (1996), *Utopías del Renacimiento: Moro. Campanella. Bacon.*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica.
- ISABEL DE VILLENA, Sor (1916), *Vita Christi*, ed. e introd., R. Miquel y Planas, Barcelona, Biblioteca Catalana.
  - (1995) *Vita Christi*, selección y ed. Albert-Guillem Hauf i Valls, Barcelona, Edicions 62.
- JAURALDE POU, Pablo, (1983), <<El teatro en el siglo XVII>>. En *HCLE Wardropper 3* (203 – 227).
  - (ed.), (2001), *La novela picaresca: Lazarillo de Tormes*; Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*; Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*; Francisco López de Úbeda, *La pícara Justina; La vida y hechos de Estebanillo González*. Madrid, Espasa (Biblioteca Universal).
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1978), *Leyenda (1896 – 1956)*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Cupsa Editorial, Colección Goliárdica.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ (1996), Sor, *Obras completas*, prólogo y ed. Francisco Monterde. México, Porrúa.
  - (1996) *Festejo de Los empeños de una casa*. En JUANA INÉS DE LA CRUZ (1996: 627 – 704).

- KARDABUS, Ibn al- (1986), *Historia de al-Andalus*, ed. y trad. Felipe Maíllo, Akal, Madrid.
- KERKHOF, Maxim P.A.M., y GÓMEZ MORENO, Ángel (2003), Introd., ed., y notas SANTILLANA (2003).
- KERMODE, Frank (2001), *Shakespeare's Language*, Londres, Penguin.
- KLAPISCH-ZUBER, Christiane (1992), dir., *Historia de las mujeres. Vol. 2, La Edad Media.* Madrid, Taurus.
- KRAMER, Samuel Noah (1972), *Summerian Mythology: A Study of Spiritual and Literary Achievement in the Third Millennium B. C.*, Pennsylvania University Press.
- LACAN, Jacques (1999a), *Las formaciones del inconsciente. El seminario (1957 – 1958). Libro V*, ed. Jacques-Alain Miller, trad. Enric Berenguer, Buenos Aires / Barcelona / México, Paidós.
  - (1999b) *Encore. On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge. The Seminar (1972 – 1973). Book XX*, ed. Jacques-Alain Miller, ed. y trad. al inglés Bruce Fink, Nueva York y Lodres, W. W. Norton & Company.
  - (2003), *La familia*, prólogo Óscar Masotta, trad. Víctor Fishman, Buenos Aires, Editorial Argonauta, Biblioteca de Psicoanálisis.
- LACOU-LABARTHE, Philippe (1990), <<La fábula (Literatura y Filosofía)>>, trad. Jacinta Negueruela y Manuel Asensi. En ASENSI, ed. (1990: 135 – 154).
- LAPESA, Rafael (1957), *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula.
  - (1979), <<Las serranillas del Marqués de Santillana>>. En *HCLE Deyermond 1* (320 – 325).
- LAROQUE, François (1993), *Shakespeare: Court, Crowd and Playhouse*, trad. al inglés Alexandra Campbell, Londres, Thames and Hudson.
- LAURETIS, Teresa de (1984), *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press.
  - (1987) <<The Technology of Gender>>, en *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 1 - 31.

- LAURETTE, Pierre (1998), <<La literatura comparada y sus fantasmas teóricos: reflexiones metateóricas>>. En VEGA y CARBONELL (1998: 120 – 133).
- LENS TUERO, Jesús, y CAMPOS DAROCA, Javier. Eds. (2000), *Utopías del mundo antiguo*, Madrid, Alianza Editorial, Clásicos de Grecia y Roma.
- LESSING, Doris (1985), <<What Good Times We All Had Then>>. En OWEN (1985: 65 – 74).
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1998), *Las estructuras elementales del parentesco*, trad. Marie Therèse Cevasco, Barcelona /Buenos Aires / México, Paidós.
- LIBERAL, Antonino (2003), *Metamorfosis*, ed. José Ramón del Canto Nieto, Madrid, Akal.
- LOPE DE RUEDA (1986), *Las cuatro comedias*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Taurus.
  - (1973), *Los engañados* y *Medora*, ed., Fernando González Ollé. Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castalia.
  - (1968), *Comedia Eufemia*, *Comedia Armelina* y *El Deleitoso*, ed. Jesús Moreno Villa, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castalia.
- LOPE DE VEGA (1989), *Colección de las obras sueltas, assí en prosa, como en verso, de d. Frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan*, Tomo XVIII, Madrid, 1778. Edición facsímil, Madrid, Editorial Arco Libros.
  - (1991), *Obras selectas*, 3 vol., ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, México, Aguilar.
  - (1991), *El villano en su rincón*. En LOPE DE VEGA (1991: I, 1171 – 1207).
  - (1991), *El acero de Madrid*. En LOPE DE VEGA (1991: I, 961 – 997).
  - (1991), *El marqués de las Navas*. En LOPE DE VEGA (1991: I, 857 – 883).
  - (1991), *El galán de la Membrilla*. En LOPE DE VEGA (1991: III, 879 – 917).
  - (1991), *La dama boba*. En LOPE DE VEGA (1991: I, 1099 – 1135).
  - (1991), *Las famosas asturianas*. En LOPE DE VEGA (1991: I, 335 – 367).

- (1991), *Arte Nuevo de hacer comedias*. En LOPE DE VEGA (1991: II, 1005 – 1011).
- (1991), *El alcalde de Zalamea*. En LOPE DE VEGA (1991: III, 1407 – 1434).
- (1991), *El mejor alcalde, el rey*. En LOPE DE VEGA (1991: I, 471 – 500).
- (1991), *Fuenteovejuna*. En LOPE DE VEGA (1991: I, 825 – 855).
- (1991), *Los guanches de Tenerife y conquista de Canaria*. En LOPE DE VEGA (1991: III, 1267 – 1300).
- (1991), *La Buena Guarda* o *La encomienda bien guardada*. En LOPE DE VEGA (1991: III, 461 – 495).
- (1991), *La Serrana de la Vera*, ed. de Federico Carlos Sáinz de Robles, Obras Selectas, Tomo III, México D.F., Aguilar.

- *LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1980), ed.,* Historia y Crítica de la Literatura Española, 2: Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona, Crítica.*
- (1991), ed., *Historia y Crítica de la Literatura Española, 2/1: Siglos de Oro: Renacimiento*: Primer Suplemento, Barcelona, Crítica.
- LÓPEZ MORALES, Humberto (2003), <<Juan del Encina y Lucas Fernández>>. En *HTE Huerta Calvo I* (169 – 195).
- LUIS DE LEÓN, Fray (1999), *La perfecta casada*; *Cantar de los cantares*; *Poesías originales*, intr. y notas Joaquín Antonio Peñalosa, México, Porrúa.
  - (1953) *La perfecta casada*; *El cantar de cantares de Salomón*, prólogo de fray Félix García, Madrid, Aguilar.
  - (1934) *La perfecta casada*, ed. Ramón Miqueu y Planas, Barcelona, Ediciones Hymsa.
- LUKACHER, Ned (1982), <<Translator's Introduction: Freud's Phantom>>. En Balmary (1982: ix – xxiii).
- LYOTARD, Jean-François (1986), *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, trad. Mariano Antolín Rato, Madrid, Cátedra.

- MADROÑAL DURÁN, Abraham y URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2003), <<Introducción>> [a la Tercera Parte: Siglo XVII]. En *HTE Huerta Calvo I* (611 – 628).
- MAFFESOLI, Michel (1994), <<La socialidad en la posmodernidad>>. En VATTIMO, MARDONES, URDANIBIA, et alt. (1994: 103 – 110).
- MAÍLLO, Felipe (ed.), (1986) KARDABUS (1986).
- MAITLAND, Sara (1985), <<Two for the Price of One>>. En OWEN (1985:18 – 28).
- MALDONADO, Felipe C. R. (ed.), (1966), *Romancero del Cid*, Madrid, Taurus.
- MARAÑÓN, Gregorio (1971), *Obras completas*, vol. VII, ed. Alfredo Juderías, Madrid, Espasa-Calpe.
  - (1972), *Obras completas*, vol. III, ed. Alfredo Juderías, Madrid, Espasa-Calpe.
  - (1972), *Obras completas*, vol. VIII, ed. Alfredo Juderías, Madrid, Espasa-Calpe.
  - (1971) <<Don Juan: ensayos sobre el origen de su leyenda>>. En MARAÑÓN, *O. C.* (vol. VII: 179 – 250).
  - (1972) *Ensayos sobre la vida sexual*. En MARAÑÓN, *O. C.* (vol. VIII: 247 – 364).
  - (1972), <<Psicopatología del donjuanismo.>> En MARAÑÓN, *O. C.* (vol. III: 75 – 93).
  - (1972), <<Don Quijote, don Juan y Fausto>>. En MARAÑÓN, *O. C.* (vol. III: 955 – 963).
- MARAVALL, José Antonio (1980), *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- MARDONES, José María (1994). En VATTIMO, MARDONES, URDANIBIA, et alt. (1994: 21 – 40).
- MARSHALL, Paule (1982), *Brown Girl, Brownstones*, Virago. En OWEN (1985: 75).
- MARTÍN-SANTOS, Luis (2001), *Tiempo de silencio*, Biblioteca El Mundo.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso (1998), *Arcipreste de Talavera* o *Corbacho*, ed. e introd. Michael Gerli, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas).

- MASOTTA, Óscar (1993) [1976], *Ensayos lacanianos*, Barcelona, Anagrama.
- MASTEN, Jeffrey (1997), *Textual Intercourse: Collaboration, Authorship, and Sexualities in Renaissance Drama*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1949), *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Santander, Aldus S.A. de Artes Gráficas.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1947), *La España del Cid*. *Obras completas*, tomo VI. Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols.
  - (1957), *Estudios Literarios*, Madrid, Austral, Espasa-Calpe.
  - (1957) <<La primitiva poesía lírica española>>. En MENÉNDEZ PIDAL (1957: 197 – 269).
  - (1959) *La epopeya castellana a través de la literatura española*, 2ª ed., Madrid, Espasa-Calpe.
  - (1972), *Los romances de América*, Madrid, Austral / Espasa-Calpe.
  - (1973), *Floresta de leyendas heroicas españolas: Rodrigo, el último godo*. 3 vols. Madrid, Ed. La Lectura, Colección Clásicos Castellanos.
  - (ed.), (1977), *Primera Crónica General*, 2 vols., Madrid, Gredos.
- MERLIN, Hélène (1997), <<El "yo" entre el padre y el rey en el teatro de Corneille>>. ". En TUBERT (ed.), (1997: 137 – 161).
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1951), ed., *Dramáticos Contemporáneos de Lope de Vega*, tomo primero. Biblioteca de Autores Españoles, tomo 43. Atlas, Madrid.
- MICHELIN [Guía] (1995), *Bretagne*, París.
- MIDDLEBROOK, Diane Wood (1991), *Anne Sexton: A Biography*, Boston, A Peter Davidson Book, Houghton Mifflin Company.
- MIDDLEBROOK, Diane Wood, y GEORGE, Diana Hume (1991), <<Introduction>>. En MIDDLEBROOK (1991: xi – xxvi).
  - (2000), <<Introduction>>. En SEXTON (2000).

- MILLER, J. Hillis (1990), <<El crítico como anfitrión>>, trad. María José Gimeno y Manuel Asensi. En ASENSI (1990: 157 – 170).
- MILTON, John (1986), *Samson Agonistes*. En ABRAMS, M. H., ed. (1986: 1591 - 1634).
  - *Paradise Lost*. En ABRAMS, M. H., ed. (1986: 1447 - 1590).
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin (1998), *Don Juan* y *El avaro*, ed. y trad. Mauro Armiño, Madrid, Austral.
- MOMO, Arnaldo (2000), <<Introduccione>>. En Padovan y Penso.
- MONTANER, Albert (1993), ed. e introd., ANÓN., *Cantar de Mio Cid*.
- MONTGOMERY, Thomas (1999), <<Las *Mocedades de Rodrigo* y el *Táin Bó Cúalinge*>>. En BAILEY (ed.), (1999: 37 – 52).
- MORETO y CABAÑA, Agustín (1950), *Comedias escogidas*. Ed. Luis Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, B.A.E. Atlas.
  - (1950), *El desdén con el desdén*. En MORETO y CABAÑA (1950: 1 – 19).
  - *El lindo don Diego*. En MORETO y CABAÑA (1950: 351 – 372).
- MOSSIKER, Frances (1996), *Pocahontas: The Life and the Legend*, Nueva York, Da Capo Press.
- MUIR, Kenneth (ed.), (1994), *Shakespeare:* The Winter's Tale*. A Selection of Critical Esssays*, Casebook Series, Londres, Macmillan.
- NATAS, Francisco de las (1992), *Tidea*. En PÉREZ PRIEGO (ed.), (1992).
- NAUPERT, Cristina (2001), *La tematología comparatista: entre teoría y práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Arco Libros.
- (2003), ed., *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco Libros.
- NAVARRO, Emilia (1993), <<Manual Control: 'Regulatory Fictions' and their Discontents>>. En *Cervantes: Bulletin of*

the Cervantes Society of America, 13 – II – 1993, pp. 17 – 35.

- OLEZA, Joan (1981), <<La propuesta teatral del primer Lope>>, *Cuadernos de Filología* III, 1-2, 1981.
  - (1994), <<Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias>>. En ARELLANO/GARCÍA RUIZ/VITSE (eds.), (1994: 235 – 250).
- OLSON, Elder (1978), *Teoría de la comedia*, Barcelona/Caracas/México, Ariel.
- ORTEGA Y GASSET, José (1960), *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Revista de Occidente.
- OVIDIO Nasón, Publio (1992), *Tristes*, *Pónticas*, intr., trad., y notas José González Vázquez, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, Nº 165.
  - (1993), *Metamorfosis*, ed. y trad. Federico Sainz de Robles, Mdrid, Austral / Espasa-Calpe.
  - (2001), *Fastos*, ed. y trad. Bartolomé Segura Ramos, Madrid, Gredos.
- OWEN, Ursula (1985), ed., *Fathers: Reflections by Daughters*, Nueva York, Pantheon Books.
- PACHECO, Francisco (1953), *Libro de descripción de los verdaderos retratos de ilustres y memorables varones: El maestro fray Luis de León* (Sevilla, 1599). En LEÓN, Fray Luis (1953: 9 – 16).
- PADOVAN, Raffaello y PENSO, Andrea (2000), *La Repubblica delle Maschere*, introd. Arnaldo Momo, Ilustr. Giorgio Barletta, Mestre, Venecia, Corbo e Fiori Editori.
- PADOVAN, Raffaello (2000), <<Maschera e Maschere>>. En PADOVAN y PENSO (2000: 9 – 112).
- PALMER, D. J. (ed.), (1994), *Shakespeare:* The Tempest, MacMillan, Hong Kong.
- PANERO, Leopoldo María (2001), *Poesía completa (1970 – 2000)*, ed. Túa Blesa, Madrid, Visor Libros.
- PAREDES, Raymund A. (1989), <<The Evolution of Daughter-Father Relationships in Mexican-American Culture.>> En BOOSE y FLOWERS (eds.), (1989: 136 – 156).

- PARKER, Alexander A. (1980). <<Dimensiones del Renacimiento español>>. En *HCLE López Estrada 2* (54 – 70).
  - (1983) <<Una interpretación del teatro español del siglo XVII>>. En *HCLE Wardropper 3* (259 – 265).
- PASCUAL, Emilio (1997), <<Apéndice>>. En PERRAULT (1997).
- PAUSANIAS (1994), *Descripción de Grecia*, Libros I – II, Intr. Trad. Y notas María Cruz Herrero Ingelmo, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, Nº 196.
  - (1994), *Descripción de Grecia* (Libros III – VI), ed., introd. y notas María Cruz Herrero Ingelmo, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.
  - (1995), *Descripción de Grecia*, Libros VIII – X, trad. y notas María Cruz Herrero Ingelmo, Madrid, Planeta DeAgostini, Biblioteca Clásica Gredos.
- PENSO, Andrea (2000), <<Antologia con schede e tavole delle maschere: Schede>>. En PADOVAN y PENSO (2000: 113 - 217).
- PEÑALOSA, Joaquín Antonio (1999), <<Introducción>>. En Fray Luis de León (1999).
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1953), <<Ensayo Liminar a Gregorio Marañón.>> En MARAÑÓN (1953, vol. VIII: 261 – 265).
- PÉREZ DE MOYA, Juan (1995), *Philosofía secreta*, ed. Carlos Clevería, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1983), <<Estudio Preliminar>> y ed. SANTILLANA (1983).
  - (ed.), (1993), *Cuatro comedias celestinescas*, serie <<Textos teatrales hispánicos del siglo XVI>>, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València.
- PERKINS, David (1993), *Is Literary History Possible?*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press.
- PERRAULT, Charles (1999), <<Grisélidis>>, en *Cuentos completos de Charles Perrault*, trad. y notas de Joëlle Eyheramonno y Emilio Pascual, Madrid, Anaya.

    - (1997), *Cuentos completos de Charles Perrault*, trad. y notas, Joëlle Eyheramonno y Emilio Pascual, Madrid, Anaya.
    - (1997), *Piel de Asno*. En PERRAULT (1997).
    - (1999 – 2001), *Peau d'Ane*, 1694. En la página www.anthologie.org, <<Poésie sur la Toile, 1999 – 2001, Anthologie francophone>>.
- PHILLIPS, Edward (1965), *The Life of Mr. John Milton*. En DARBISHIRE (1965: 49 – 82).
- PHILLIPS, John (1965), *The Life of Mr. John Milton*. En DARBISHIRE (1965: 17 - 34).
- PICÓ, Josep (1985), <<Proceso a la Razón>>. En *Debats*, nº 14, dic. 1985 (38 – 41), Institució Alfons el Magnànim, Institució Valencia d'Estudi i Investigació.
- PLATÓN (2003), *La República o el Estado*, ed. y trad. Enrique Palau, Barcelona, Omega.
- PLAUTO (1995), *Comedias I*, ed. y trad. José Román Bravo, Madrid, Cátedra.
- PLUTARCO (2003), *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, X. Ed. y trad. Mariano Valverde Sánchez, Helena Rodríguez Somolinos y Carlos Alcalde Martín, Madrid, Gredos.
- PORFIRIO (1987), *Vida de Pitágoras*; *Argonáuticas órficas*; *Himnos órficos*. Ed. y trad. Miguel Periago Lorente, Madrid, Gredos, Biblioteca Clásica, nº 104.
- PORGE, Erik (2001), *Jacques Lacan, un psicoanalista: Recorrido de una enseñanza*, trad. Antonio Milán, Madrid, Síntesis.
    - (2004) *Les noms du père chez Jacques Lacan: ponctuations et problematiques*, Ramonville Saint-Agne, Érès, Point Hors Ligne.
- PROFETI, Maria Grazia (2003). <<Lope de Vega>>. En *HTE Huerta Calvo I*, cap. I.26 (783 – 825).
- QUEVEDO, Francisco de (1969), *La vida del Buscón llamado don Pablos*, ed. Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Biblioteca Básica Salvat.

- QUINT, David (1983), *Origin and Originality in Renaissance Literature: Versions of the Source*, New Haven, Yale University Press.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis (1968), *Entremeses*, ed. Hannah E. Bergman, Salamanca/Madrid/Barcelona/Caracas, Anaya.
- RAFEL FONTANALS, Joaquín (1978), <<Estudio preliminar>> de ARCIPRESTE DE HITA (1978).
- RANK, Otto (1992), *The Incest Theme in Literature & Legend: Fundamentals of a Psychology of Literary Creation*, trad. al inglés, Gregory C. Richter, introd. Peter L. Rudnytsky, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press.
- REATO, Danilo (1988), *Le Maschere Veneziane*, Venecia, Arsenale Editrice.
- RECKERT, Stephen (1996), <<Estudio Preliminar>>. En VICENTE, Gil, *Teatro castellano*, ed. Manuel Calderón, Estudio Preliminar Stephen Reckert, Barcelona, Crítica.
- REVERTE BERNAL, Concepción (2003). <<Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro en la América hispana>>. En *HTE Huerta Calvo I*, cap. I.40 (1261 – 1287).
- REY HAZAS, Antonio, y SEVILLA ARROYO, Florencio (1989), <<Introducción>> a CALDERÓN DE LA BARCA (1989).
- REY HAZAS, Antonio (1986), <<Introducción>> y ed., *Picaresca femenina*: Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *La hija de Celestina*; Alonso de Castillo Solórzano, *La niña de los embustes*… Barcelona, Plaza & Janés.
- REYES PEÑA, Mercedes de los (1980). <<El teatro prelopesco>>. En *HCLE López Estrada 2* (540 – 552).
  - (1991) <<El teatro prelopesco>>. En *HCLE López Estrada 2/1* (266 – 280).
- RICHARDSON, Jonathan (1965), *Explanatory Notes and Remarks on Milton's Paradise Lost, with the Life of the Author, and a Discourse on the Poem*. En DARBISHIRE (1965: 199 – 330).
- RICO, Francisco (1993), <<Estudio Preliminar al *Poema del Cid*>>. En ANÓN., *Cantar de Mio Cid*.

- RILEY, E. C. (2000), *Introducción al* <<*Quijote*>>, trad. Enrique Torner Montoya, Barcelona, Crítica.
- RIVERA, María-Milagros (1992), << El cuerpo femenino y la "querella de las mujeres" (Corona de Aragón, siglo XV)>>. En Kaplisch-Zuber, eds. (1992: 592 – 606).
- RODRÍGUEZ, Casilda y CACHAFEIRO, Ana (1996), *La represión del deseo materno y la génesis del estado de sumisión inconsciente*, Madrid, Nossa y Jara ("Madre Tierra").
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1998), *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, <<Introducción>>. En ESCOBAR (ed.), (1973).
- ROIG, Jaume (1994), *Espill o Llibre de les Dones*, Pról. Joaquim Bergés, ed. Marina Gustà, Barcelona, Edicions 62.
- ROJAS Villandrando, Agustín de (1995), *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Ressot, Madrid, Castalia.
- ROJAS, Fernando de (1993), *La Celestina; Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed., Peter E. Russell, Madrid, Clásicos Castalia.
- ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de (1995), *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Ressot, Madrid, Castalia.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de (1952), *Comedias escogidas*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas, B.A.E., Tomo 54.
  - (1952) *Entre bobos anda el juego*. En ROJAS ZORRILLA (1952: 17 – 38).
  - (1952), *Obligados y ofendidos y gorrón de Salamanca*. En ROJAS ZORRILLA (1952: 61 – 82).
- ROMERA CASTILLO, José (1986), <<Introducción>> y ed., TIMONEDA (1986).
- ROUDINESCO, Élisabeth (1995), *Jacques Lacan: Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, trad., Tomás Segovia, Barcelona, Anagrama.
- RUBIN, Gayle (1986), <<El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo>>, en *Nueva Antropología*, Vol. VIII, Nº 30, pp. 95 – 145, México, Nov. 1986.

Traducción del artículo de RUBIN, Gayle (1975): "The traffic in women: Notes on the 'Political Economy' of sex", en R. Reiter (ed.): *Toward an Anthropology of Women*. Nueva York, Monthly Review Press, pp. 157-210.

- RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita (1990), *El Libro de Buen Amor*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, Madrid, Clásicos Castalia.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (1990), *Obras completas*, Tomo II, ed. Alva V. Ebersole, Valencia, Albatros Hispanófila.
  - (1990) *La prueba de las promesas*. En RUIZ DE ALARCÓN (1990).
  - (1990) *El examen de maridos*. En RUIZ DE ALARCÓN (1990).
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1996), *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra.
- RUSSELL, Peter E. (1993), <<Introducción>> a ROJAS (1993).
- SALOMON, Noël (1983). <<Los significados de la comedia>>. En *HCLE Wardropper 3* (337 – 340).
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (2003)- <<*La Celestina*>>. En *HTE Huerta Calvo I*, cap. I.4.1. (137 – 167).
- SANCHIS SINESTERRA, José (1981), <<La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro>>, *III Jornadas de Teatro Clásico Español, Almagro, 1980*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 95 – 130.
- SANTILLANA, Marqués de (Íñigo López de Mendoza) (1983), *Poesías completas*, (Tomo I), ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Alhambra.
  - (1994), *Serranillas, canciones y decires*, ed. Ciriaco Ibáñez, España, Orbis-Fabbri.
  - (2003), *Poesías completas*, ed. Maxim P.A.M. Kerkhof y Ángel Gómez Moreno, Madrid, Clásicos Castalia.
- SAVATER, Fernando (1994), <<El pesimismo ilustrado>>. En VATTIMO, MARDONES, URDANIBIA, et alt. (1994: 111 – 130).
- SCALA, Flaminio (1967), *Scenarios of the Commedia dell'Arte* (*Il teatro delle favole rappresentative*, 1611), trad. al inglés y ed. Henry F. Salerno, Introd. Kenneth McKee,

Nueva York y Londres, New York University Press, University of London Press Limited.
- SCHNEIDER, Monique (1997), <<La paternidad como encrucijada>>. En TUBERT (ed.), (1997: 95 – 114).
- SEGUELA, Ana (1986), <<Introducción>> y ed. CORNEILLE (1986).
- SEVILLA ARROYO, Florencio, y REY HAZAS, Antonio (1996), <<Introducción>>. En CERVANTES (1996: i – xl).
  - <<Introducción>>. En CERVANTES (1997: i – xliv).
- SEXTON, Anne (2000), *Selected poems*, ed. e introd. Diane Wood Middlebrook y Diana Hume George, Boston / Nueva York, Mariner Books, Houghton Mifflin Company.
  - (1999) *The Complete Poems*, Boston / Nueva York, Mariner Books, Houghton Mifflin Company.
  - (1977) *A Self-Portrait in Letters*, ed., Linda Gray Sexton y Lois Ames, Boston, Houghton Mifflin Company.
  - (2001), *Transformations*, intr. Kurt Vonnegut, Jr., Boston / Nueva York, A Mariner Books, Houghton Mifflin Company.
- SHAKESPEARE, William,
  - (s. f.) *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
  - (s. f.) *The First Part of King Henry VI* (1589 – 1592). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
  - (1985) *The Second Part of King Henry VI* (1589 - 1592), ed. Andrew S. Cairncross, Londres y Nueva York, Methuen, Arden.
  - (s. f.) *The Third Part of King Henry VI* (1589 – 1592). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
  - (1998), *The Poems*, ed. E. T. Prince, Walton-on-Thames, Surrey, The Arden Edition, Thomas Nelson and Sons Ltd.
  - (1998) *Venus and Adonis* (1592). En *The Poems*, F. T. Prince, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Methuen, Arden.

- (s. f.) *The Comedy of Errors* (1592 – 1593). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
- (1998) *The Rape of Lucrece* (1593-94). En *The Poems*, F. T. Prince, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Methuen, Arden.
- (s. f.) *Titus Andronicus* (1593-94). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
- (1989) *The Taming of the Shrew* (1593-94), ed. Brian Morris, Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
- (s. f.) *The Two Gentlemen of Verona* (1594 – 1595). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
- (s. f.) *Love's Labour's Lost* (1594-95). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
- (2002) *Romeo and Juliet* (1594-95), Brian Gibbons, ed., Londres, Arden.
- (s. f.) *Richard the Second* (1595 – 1596). En *The Complete Works of William Shakespeare*, ed. W. J. Craig, Oxford, Tha Clarendon Press.
- (1997) *A Midsummer Night's Dream* (1595 - 96), ed. Harold F. Brooks, Walton-on-Thames, Surrey, Arden.
- (1998), *The Merchant of Venice* (1596 – 1597), ed. John Russell Brown, Walton-on-Thames, Surrey, The Arden Shakespeare.
- (s. f.) *First Part of King Henry IV* (1597 – 1598). En *The Complete Works of William Shakespeare*, ed. W. J. Craig, Oxford, The Clarendon Press.
- (s. f.) *Second Part of King Henry IV* (1597 – 1598). En *The Complete Works of William Shakespeare*, ed. W. J. Craig, Oxford, The Clarendon Press.
- (s. f.) *Julius Caesar* (1599 – 1600). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
- (1986) *As You Like It* (1599-1600), Agnes Latham, ed., Londres, Methuen, Arden.

- *Hamlet* (2003) [1600 – 1601], ed. Harold Jenkins, Londres, The Arden Shakespeare, Second Series, Methuen & Co. Ltd.
- (1989) *Twelfth Night* (1601-02), J. M Lothian y T. W. Craik, eds., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
- (1998) *Troilus and Cressida* (1601-02), David Bevington, ed, Walton-on-Thames, Surrey, Arden.
- (1997) *Othello* (1604-05), A. J. Honigmann, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Arden.
- (1997) *King Lear* (1605-06), R. A. Foakes, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Arden.
- (s. f.) *Macbeth* (1605-06). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
- (1986) *Antony and Cleopatra* (1606-07), M. R. Ridley, ed., Londres y Nueva York, Methuen, Arden, 1986.
- *Timon of Athens* (1607-08). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
- (1994) *Pericles* (1608-09), F. D. Hoeniger, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
- (1994) *Cymbeline* (1609-10), J. M. Nosworthy, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
- (1996) *The Winter's Tale* (1610-11), J. H. Pafford, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
- (1994) *The Tempest* (1611-12), Frank Kermode, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
- (1994) *Henry VIII* (1612-13), R. A. Foakes, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.

- SINCLAIR, May (1980), *Life and Death of Harriet Frean*, Virago. En OWEN (1985: 164).
- SINOPOLI, Franca (2002), <<La historia comparada de la literatura>>. En GNISCI (2002: 23 – 69).
- SIRERA, Josep Lluís (2003). <<Los prelopistas valencianos>>. En *HTE Huerta Calvo I*, cap. I.17 (501 – 525).

- SÓFOCLES (1991), *Tragedias completas*, ed. y trad. José Vara Donado, Madrid, Cátedra.
- SPILLERS, Hortense J. (1989), <<"The Permanent Obliquity of an In[pha]llibly Straight:" In the Time of the Daughters and the Fathers>>. En BOOSE y FLOWERS (eds.) (1989: 157 – 176).
- STEGGINK, Otger (1986), <<Introducción>> a TERESA DE JESÚS (1986).
- TERESA DE JESÚS (1951), *Obras completas*, 3 vol., ed., Fray Efrén de la Madre de Dios y fray Otilio del Niño Jesús, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
  - (1982), *Libro de la vida*, ed. e introd. Dámaso Chicharro, Madrid, Cátedra.
  - (1986), *Libro de la vida*, ed. e introd. Otger Steggink, Madrid, Castalia.
- TESSARI, Roberto (1981), *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milán, Mursia.
- TIMONEDA, Juan de (1979), *Turiana*, Copia Facsímil, Valencia, Librerías París-Valencia, Colección Biblioteca Valenciana.
  - (1979), *Filomena*. En TIMONEDA (1979).
  - (1979), *Trapacera*. *En* TIMONEDA (1979).
  - (1979), *Floriana*. En TIMONEDA (1979).
  - (1986), *El Patrañuelo*, ed. José Romera Castillo, Madrid, Cátedra.
- TIRSO DE MOLINA (1990), *El vergonzoso en palacio*, ed. Everett Hesse, Madrid, Cátedra.
  - (2000), (atribuida), *El burlador de Sevilla*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas.
- TITO LIVIO (1997), *Historia de Roma desde su fundación*, Libros I – III, Introd. general de Ángel Sierra, ed. y trad. José Antonio Villar Vidal, Madrid, Gredos.
  - (1990) Libros IV – VII, ed. y trad. José Antonio Villar Vidal, Madrid, Gredos.
- TOLAND, John (1965), *The Life of John Milton*. En DARBISHIRE (1965: 83 – 197).

- TORRECILLA DEL OLMO, Francisco (ed.), (1997), *Canciones populares de la tradición medieval*, Madrid, Akal, Nuestros Clásicos 20.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1975), *El Quijote como juego*, Madrid, Punto Omega / Guadarrama.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de (1990), *Comedias: Soldadesca / Tinelaria / Himenea*., ed. D. W. McPheeters, Madrid, Clásicos Castalia.
- TROCCHI, Anna (2002), <<Temas y mitos literarios>>. En GNISCI (2002a: 129 – 169).
- TROUSSON, Raymond (2003), <<Los estudios de temas: cuestiones de método>>, trad. Nuria González Albadalejo, rev. Cristina Naupert. En NAUPERT (2003: 87 – 100).
- TUBERT, Silvia (ed.), (1997), *Figuras del padre*, Madrid, Cátedra.
  - (1999), <<Masculino/Femenino; Maternidad/Paternidad>>. En GONZÁLEZ DE CHÁVEZ FERNÁNDEZ (1999: 53 – 74).
  - (2000), *Sigmund Freud*, Madrid-México-Buenos Aires, Edaf.
- TWINE, Lawrence (1975), *The Patterne of Painefull Aduentures*. En BULLOUGH (1975, vol. VIII).
- UNAMUNO, Miguel de (1952), *Vida de don Quijote y Sancho*, Buenos Aires, Austral / Espasa-Calpe.
- URDANIBIA, Iñaki (1994), <<Lo narrativo en la posmodernidad>>. En VATTIMO, MARDONES, URDANIBIA, et alt. (1994: 41 – 75).
- VALBUENA BRIONES, Ángel (1962), <<Prólogo>> a calderón de la barca (1962).
- VALBUENA PRAT, Ángel (ed.), (1978), *La novela picaresca española, Tomo II*: Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*; Carlos García, *La desordenada codicia*; Alonso de Castillo Solórzano, *La Niña de los Embustes*…, *Aventuras del Bachiller Trapaza*, *La Garduña de Sevilla*…; María de Zayas, *El castigo de la miseria*; Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*; *La vida y hechos de Estebanillo González*; Francisco Santos, *Periquillo el de las Gallineras*;

Torres Villarroel, *Vida de Torres Villarroel, escrita por él mismo*. Madrid, Aguilar.

- VALBUENA PRAT, Ángel y WARDROPPER, Bruce W. (1983), <<"Capa y espada": entre la comedia y la tragedia>>. En *HCLE Wardropper 3* (769 – 777).
- VAQUERO, Mercedes (1999), <<Las *Mocedades de Rodrigo* en el marco de la épica de revuelta española>>. En BAILEY (ed.), (1999: 99 – 136).
- VATTIMO, Gianni, MARDONES, José María, URDANIBIA, Iñaki, et alt. (1994), *En torno a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos.
- VATTIMO, Gianni (1994), <<Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?>>. En VATTIMO, MARDONES, URDANIBIA, et alt. (1994: 9 - 19).
- VEGA, María José, y CARBONELL, Neus (1998), eds., *La literatura comparada: principios y método*, Madrid, Gredos.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (2001), *La serrana de la Vera*, ed. Piedad Bolaños, Madrid, Clásicos Castalia.
- VICENTE, Gil (1996), *Teatro castellano*, ed. Manuel Calderón, Estudio Preliminar Stephen Reckert, Barcelona, Crítica.
  - (1996), *Auto de la Sebila Casandra*. En VICENTE (1996: 81 – 111).
  - (1996), *Tragicomedia de don Duardos*. En VICENTE(1996: 187 – 261).
  - (1996), *Comedia del Viudo*. En VICENTE (1996: 113 – 151).
- VICTORIO, Juan (ed.), (1998), ARLANTINO (1998).
- VILLEMARQUÉ, vizconde Hersart de la (ed.), (1997), *Barzaz Breiz* (*El misterio celta*): *Relatos populares de Bretaña*, traducido al castellano por Jordi Quingles, Barcelona, José J. de Olañeta, ed., Érase una vez…Biblioteca de cuentos maravillosos.
- VIRGILIO Marón, Publio (2003), *Obras completas*, ed. bilingüe, introd, apéndices Pollux Hernúñez, Madrid, Cátedra.
  - (2003), *La Eneida*, trad. Aurelio Espinosa Pólit. En VIRGILIO (2003).

- VITSE, Marc (2003). <<Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII>>. En *HTE Huerta Calvo I*, cap. I.24 (717 – 755).
- VIVES, Juan Luis (1947), *Formación de la mujer cristiana (Institutio feminae christianae)*, en VIVES, Juan Luis, *Obras completas*, VOL. 1, trad. al castellano y ed. Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar.
  - (1994a) *La formación de la mujer cristiana (Institutio feminae christianae)*, trad. al castellano y ed. Joaquín Beltrán Serra. Valencia, Ajuntament de València, Colecció J. L. Vives.
  - (1994b) *Los deberes del marido (De officio mariti)*, trad. al castellano y ed. Carme Bernal, Valencia, Ajuntament de València, Colecció J. L. Vives.
- VORÁGINE, Santiago de la (1990), *La leyenda dorada*, trad. Fray José Manuel Macías, Madrid, Alianza Formas, 2 vols.
  - WARDROPPER, Bruce W., (1978) <<La comedia española del Siglo de Oro>>, en OLSON (1978: 181 – 242).
  - (1983), ed., *Historia y Crítica de la Literatura Española, 3: Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica.
  - (1991). <<Humanismo y teatro nacional en Juan de la Cueva>>. En *HCLE López Estrada 2/1* (586 – 590).
- WILDERS, John (ed.), (1969), *Shakespeare: The Merchant of Venice*, Londres, Macmillan Press LTD, Casebook Series.
- WILKINS, George (1975), *The Painfull Adventures of Pericles, Prince of Tyre*. En BULLOUGH (1975, vol. VIII).
- WITTLIN, Curt (1981), <<Introducción>>. En EIXIMENIS (1981).
- WOOD, Anthony (1965), Extractos de *Fasti Oxonienses*, or *Annals* of the University of Oxford. En DARBISHIRE (1965: 35 - 48).
- ZABALETA, Juan de (1983), *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, Madrid, Castalia.
- ZACARÉS, Amparo (1998), *Filosofía y poesía: El logos recobrado: Excursus filosófico para la reconstrucción de la confianza en la sabiduría poética*, Valencia, Institució

Alfons el Magnànim, Diputació de València, Colección Novatores.
- ZARAGOZA, Cristóbal (1991), *Cervantes: vida y semblanza*, Madrid, Biblioteca Mondadori.
- ZAVALA, Iris M. (1991), *La posmodernidad y Mijail Bajtin: Una poética dialógica*, trad. Epicteto Díaz Navarro, Madrid, Austral / Espasa Calpe.
- ZAYAS y SOTOMAYOR, María de (1994), *La traición en la amistad*, en F. Doménech, ed., *Teatro de mujeres del Barroco*, Madrid, Publicaciones de la Asoc. de Directores de Escena de España.
- ZIMIC, Stanislav (2003). <<Torres Naharro>>. En *HTE Huerta Calvo I*, cap. I.12. (349 – 369).