

# ARTE RETÓRICA Y ANÁLISIS LITERARIO

Lillian von der Walde Moheno  
Marx Arriaga Navarro  
(eds.)



Editorial Grupo Destiempos



**CULTURA**

SECRETARÍA DE CULTURA

DIRECCIÓN GENERAL  
DE BIBLIOTECAS

BIBLIOTECA  
DE MÉXICO



**ARTE RETÓRICA  
Y ANÁLISIS LITERARIO**

COLECCIÓN RETÓRICA, 2



# ARTE RETÓRICA Y ANÁLISIS LITERARIO

Lillian von der Walde Moheno

Marx Arriaga Navarro

Editores

2020



© 2020

ARTE RETÓRICA Y ANÁLISIS LITERARIO  
Lillian von der Walde Moheno  
Marx Arriaga Navarro

Todos los derechos reservados




© 2020





Editorial Grupo Destiempos  
Grupo Destiempos S. de R. L. de C.V.  
Av. Insurgentes 1863 301B (01020)  
Colonia Guadalupe Inn, CDMX  
[www.grupodestiempos.com](http://www.grupodestiempos.com)  
en coedición con:  
Secretaría de Cultura,  
Dirección General de Bibliotecas y  
Biblioteca de México

Primera edición digital: septiembre de 2020  
ISBN: 978-607-9130-50-3  
Primera edición en papel: septiembre de 2020  
ISBN: 978-607-9130-52-7

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida por medio alguno sin el permiso previo de la editorial.

## ÍNDICE

Presentación	11
	
La argumentación de la pasión amorosa en los decires de requerimiento “Por ver que siempre buscáis” y “Ya non sufre mi cuidado” de Juan de Mena	15
<b>MARUCHA CLAUDIA PIÑA PÉREZ</b>	
Onomástica y retórica en la obra burlesca de Francisco de Quevedo	31
<b>ENRIQUE MARTÍNEZ BOGO</b>	
La retórica y la elocuencia como vías de sobrevivencia en <i>La peregrinación sabia</i> de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo	51
<b>YADIRA MUNGUÍA</b>	
“Oigan un silogismo”: astronomía y retórica en dos villancicos de sor Juana Inés de la Cruz	73
<b>LEONARDO SANCHO DOBLES</b>	
Procedimientos de acumulación retórica en el Barroco: racimos de tropos y alegoría y paradoja continuadas	91
<b>ROCÍO OLIVARES ZORRILLA</b>	
	
Gonzalo Correas y su propuesta innovadora para el marcado rítmico en los análisis métricos	121
<b>MARX ARRIAGA NAVARRO</b>	
Retórica, imagen y literatura: el pintor como predicador visual	135
<b>ALEJANDRO TORRES HUITRÓN</b>	
Hacia una lectura retórica de una metapoética ontológica	155
<b>MANUEL ANTONIO MONROY CORREA</b>	
	

El coloquio de Héctor y Andrómaca bajo el análisis de la retórica de la desesperación <b>MARTHA CECILIA JAIME GONZÁLEZ</b>	171
Pragmática lingüística y <i>elocutio</i> : aproximación estilística a “La corona de hierro” de José Carlos Becerra <b>MARÍA DE LOS ÁNGELES ADRIANA AVILA FIGUEROA</b>	183
Los refranes y su uso retórico en la literatura mexicana del siglo XIX <b>NIEVES RODRÍGUEZ VALLE</b>	199
	
Mover las pasiones en una plática doctrinal novohispana <b>FRANCISCO JAVIER CÁRDENAS RAMÍREZ</b>	219
La <i>salutación</i> de un sermón novohispano a la luz de las artes de predicación <b>CECILIA A. CORTÉS ORTIZ</b>	241
Carácter moral y magisterio del juez en discursos religiosos del siglo XVII novohispano <b>MANUEL PÉREZ</b>	259
	
Máscaras y evidencias mediante los usos retóricos en <i>Pedro de Urdemalas</i> de Cervantes <b>YSLA CAMPBELL</b>	277
La <i>inventio</i> de <i>El amor enamorado</i> <b>VÍCTOR ALAN ÁVILA GARNICA</b>	291
La retórica calderoniana en el primer teatro de Agustín de Salazar y Torres <b>ADRIANA BELTRÁN DEL RÍO SOUSA</b>	315
	
El motivo del naufragio en la lírica de Fernando de Herrera <b>YORDI ENRIQUE GUTIÉRREZ BARRETO †</b>	331
Tópicos. Una propuesta de definición para el estudio del funcionamiento retórico de la <i>Femme fatale</i> <b>VERÓNICA HERNÁNDEZ LANDA VALENCIA</b>	345
	



ÍNDICE

Dos panegíricos a Benito Juárez, de 1901 y 1906,  
de Jesús Urueta 367

**BEATRIZ GUTIÉRREZ MUELLER**

Las retóricas del poder y la memoria de las  
dictaduras: una metodología diferente para la li-  
teratura comparada 383

**EDUARDA BARATA**



El uso de la primera persona en la biografía *Juan  
Belmonte, matador de toros*, de Manuel Chaves No-  
gales 403

**ÁLVARO PÉREZ ÁLVAREZ**

Saramago y sus discursos. O de la oralidad como  
proyecto literario 417

**JAVIER MARTÍNEZ VILLARROYA**

*El show de las buenas conciencias*: dispositivo  
popcult, generación & discurso 437

**RODRIGO BAZÁN**





## PRESENTACIÓN

CONSCIENTES DE LA ENORME importancia de la retórica aplicada a la literatura, convocamos al envío de artículos especializados para ser sometidos a consideración de publicación mediante doble dictamen ciego. Así surgió este relevante libro, que muestra las posibilidades analíticas que ofrece la *bene dicendi scientia* para la literatura de diferentes épocas, de diversos géneros. Hemos agrupado el muy heterogéneo material con base en ejes rectores; el primero, la interpretación retórica de textos medievales y áureos; el segundo, es más de carácter teórico; en el tercero reunimos estudios que dan tratamiento a recursos particulares, y en el cuarto se exponen aspectos del discurso religioso novohispano. Un quinto bloque presenta los artículos que abordan obras de dramaturgos de los Siglos de Oro; un sexto conjunta investigaciones que focalizan un determinado tópico literario; en el séptimo incluimos sendos análisis con asuntos que hacen relación a la política, y en el último, aquellas exposiciones que tienen que ver con temáticas de géneros particulares: biografía, discurso oral y lírica popular.

Estamos convencidos de que los trabajos incluidos en este libro, elaborados con la herramienta analítica apropiada y con rigor académico, constituyen valiosas contribuciones a las diversas parcelas del conocimiento literario; se cumple cabalmente, así, el objetivo que nos movió a realizarlo. Esperamos, por otra parte, que habida cuenta la certeza y la utilidad de los artículos, este volumen contribuya al aprendizaje y al empleo de esa preceptiva magnífica que es la retórica.

LOS EDITORES

Lillian von der Walde Moheno

Marx Arriaga Navarro



IMAGEN:  
*Enseñanza en Roma de san Agustín* (1464-1465), fresco de Benozzo Gozzoli.  
Iglesia de San Agustín, San Gimignano, Toscana, Italia



IMAGEN:  
George Glover, *Retórica* (c. 1630).  
The British Museum.



# LA ARGUMENTACIÓN DE LA PASIÓN AMOROSA EN LOS DECIRES DE REQUERIMIENTO “POR VER QUE SIEMPRE BUSCÁIS” Y “YA NON SUFRE MI CUIDADO” DE JUAN DE MENA

MARUCHA CLAUDIA PIÑA PÉREZ

*Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa*

JUAN DE MENA es sin duda, uno de los personajes más importantes y enigmáticos del siglo XV, ha llamado la atención de diversos estudiosos no sólo por la calidad de sus obras sino por la relevancia que tuvo en su propio siglo como parte primordial de la corte de Juan II.<sup>1</sup> De acuerdo con Florence Street y con Francisco de Paula Cañas Gálvez, Mena hizo los primeros estudios en Gramática, Lógica, Retórica, Filosofía y Metafísica en Córdoba y posteriormente fue a Salamanca en donde aprendió latín y realizó el curso usual en Artes. Además, como parte de su educación privilegiada, viajó a Roma en 1427 en donde finalizó su formación (Street 153; Cañas 12-13).<sup>2</sup> El exquisito conocimiento que el poeta cordobés tenía de la retórica ha sido destacado por María Rosa Lida de Malkiel en *El Laberinto de Fortuna*, y la misma estudiosa ha identificado la

---

<sup>1</sup> De acuerdo con Florence Street es posible situar el nacimiento de Mena poco después de las Navidades del año 1411(149); mientras que el fallecimiento del poeta cordobés se remonta al año 1456 tiempo en el que, muere “en Torrelaguna, cerca de Madrid, como consecuencia de una caída de mula, según unos, o a consecuencia de un ‘rabioso dolor de costado’ en opinión de otros” (Cañas 20).

<sup>2</sup> En opinión de Fernando Gómez Redondo, el erudito cordobés ingresó a la corte de Juan II alrededor de 1434, y entre 1442 y 1443 viajó a Florencia bajo la protección del cardenal Juan de Torquemada. De regreso a la corte de Juan II, fue nombrado secretario de cartas latinas y cronista oficial (puesto creado para él) (198).

utilización que el autor hizo de los procedimientos de la *amplificatio*<sup>3</sup> en su obra.

Desde la Antigüedad clásica el concepto de la *amplificatio* englobaba un conjunto de procedimientos utilizados en el desarrollo de un argumento; posteriormente en la Edad Media la instauración de las primeras universidades concedió una vital importancia al estudio del *ars poetria*; y es en este contexto que surgen las *poetria* de los siglos XII y XIII.<sup>4</sup> Godofredo de Vinsauf —autor de la *Poetria nova* y el *Documentum de Modo et Arte Dictandi et Versificandi*— se interesa

---

<sup>3</sup> María Rosa Lida de Malkiel planteó el concepto de *amplificatio* para explicar el estilo de las obras de arte mayor; para la erudita el concepto de *amplificatio rerum* se relaciona con ciertas figuras en particular entre las que se encuentran: la enumeración, la reticencia, el plural por singular, la hipérbole, el ejemplo, la larga imagen, la definición, el asíndeton y la anáfora; mientras que la *amplificatio verborum* se relaciona con los sinónimos, las series, la repetición, el quiasmo, la epanalepsis, la figura etimológica, la lítotes, la perífrasis, la etimología, el superlativo hebreo, la aposición, la oración de relativo y el adjunto participial (*Juan de Mena* 159-230). Carla de Nigris, siguiendo a Lida, plantea que en el *Laberinto* abundan los dos tipos de *amplificatio*, y en la poesía menor es poco frecuente el uso de la *amplificatio rerum* (con excepción de la hipérbole y la comparación) y es en cambio continuo el uso de la *amplificatio verborum* (41); sin embargo, como se mostrará posteriormente con el análisis de los decires menianos, mi propuesta metodológica es que la *amplificatio rerum* y la *amplificatio verborum* son en realidad las dos caras del desarrollo discursivo conocido como *amplificatio*, pues la *amplificatio rerum* se refiere al desarrollo de la *res* que se logra a través de la *variatio* de la forma, *amplificatio verborum*, que es el empleo de diversos procedimientos retóricos.

<sup>4</sup> Como indica Joseph Lluís Martos: “Las *artes poetria* nacen de la difusión de los límites entre gramática y retórica, lo que es obvio puesto que son herederas directas de la gramática tradicional de carácter descriptivo, cuyas bases teóricas eran también la interrelación entre las dos primeras disciplinas del *triuuium*” (“La gramatización” 128); y “se encuentran relacionadas con las gramáticas tradicionales que sí tenían en cuenta la *enarratio poetarum* y añadieron una perspectiva gramatical que cobraba fuerza en el siglo XII: el *ars rithmica*” (Martos, “La crisis poética” 44). Las principales poéticas medievales escritas durante los siglos XII y XIII fueron el *Ars Versificatoria* de Mateo de Vendôme, la *Poetria Nova*, el *Documentum de Modo et Arte Dictandi et Versificandi* de Godofredo de Vinsauf, el *Ars Versificatoria* de Gervasio de Mekley, la *Poetria* de Juan de Garlandia, y el *Laborintus* de Eberarado el Alemán (Murphy 145).



particularmente por la *amplificatio* e indica que el propósito de su estudio de la *amplificatio* es enseñar el arte de alargar o desarrollar la materia que requiere ser ampliada:

*Priusquam procedamus in prosecutione, notandum quod hic docemus artificium tractandi diffuse. Sunt enim artificia duo, quorum alterum est dilatandi et reliquum abbreviandi materiam. Unde, Deo cooperante, sufficienter et evidenter expediemus. Sed quod praemissum est, in primis ostendemus, scilicet tractare diffuse (Vinsauf, “Documentum” 2, 1).*

Además, como explica Godofredo de Vinsauf en la *Poetria Nova*, el desarrollo del discurso se presenta a partir de la *variatio* formal, Vinsauf compara el desarrollo del discurso con los cambios en el vestuario, pues de la misma forma que una misma persona puede cambiar de ropa, la misma *res* puede ser expresada de diversas maneras. Así, a través de esta comparación se establece que pensar en una misma sentencia que asume diversos cambios de vestido es replantear lo dicho con anterioridad cambiando las palabras, buscando que la forma sea variada, mientras el contenido es el mismo:

*[...] Si facis amplum,  
Hoc primo procede gradu: sententia cum sit  
Unica, non uno veniat contenta paratu,  
Sed variet vestes et mutatoria sumat;  
Sub verbis aliis praesumpta resume; reponet  
Pluribus in clausis unum; multiplice forma  
Dissimuletur idem; varius sis et tamen idem.  
 (“Poetria Nova”, vv. 219-225).*

A partir de la propuesta de Vinsauf podemos definir a la *amplificatio* como un conjunto de técnicas destinadas al aprendizaje de ideas de comprensión difícil, a partir de la repetición de un mismo tema, *res*, y la variación formal, *verba*.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> El sentido de la *amplificatio*, como un conjunto de recursos que sirven para alargar el discurso, ha sido observado por diversos estudiosos como Edmond Faral, quien indica que en la Edad Media la *amplificatio* se limita a desarrollar una idea: “les théoriciens du XII et du XIII siècle entendent par là

Los procedimientos de la *amplificatio* ya han sido estudiados por Vicenç Beltran en la poesía de Cancionero del siglo XV. El estudioso identificó el uso de estos recursos particularmente en el decir narrativo de arte mayor:

El procedimiento que ahora nos interesa es la *amplificatio*, concebida no para alargar el discurso literario, como ingenuamente se viene repitiendo incluso por los autores mejor informados, sino para gestar secciones del mismo o, incluso, obras integras. Sus concepciones se han venido aplicando con diversa fortuna a las tradiciones más diversas y no cabe duda de que nos hallamos a menudo ante productos muy influidos por sus concepciones. Sin embargo, la producción del arte mayor se ajusta tanto a las variedades registradas en su aplicación (por ejemplo *personificatio*, *descriptio*, *digressio*, *comparatio*, etc.) que parece a veces pensada para ilustrarlos. Es un tema que espera todavía un investigador paciente, pero provisionalmente podemos situar también esta dependencia en el haber de los elementos constitutivos del decir que proceden de la producción latina y de sus imitaciones y derivaciones romances a lo largo del Medioevo y, muy en particular, en la época inmediatamente anterior a su nacimiento (51).

---

développer, allonger (un sujet)” (“De l’amplification” 61); mientras que Arbusow en el mismo sentido plantea que la *amplificatio* pretendía el desarrollo de una idea en la presentación de un tema dado: “Das MA. aber bezog diese Lehre ganz äußerlich auf den Umfang einer Darlegung und entwickelte eine ausführliche Lehre von den zur Erweiterung und Aufschwellung (oder Verkürzung) eines gegebenen Sujets dienlichen stilistischen Mitteln” (22). Por su parte, Paolo Bagni pone énfasis en que el desarrollo del discurso se genera a través de la variación de los recursos formales, de manera que en las técnicas de la *amplificatio* la ampliación del tema se da a partir de la variación de la forma:

la dottrina dell’ *amplificatio*: qui opera in pienezza la regola della variazione. Il *varius sis et tamen idem*, la *pompa verborum* sono i principi generali dell’ amplificazione: la variazione interviene *tra* il livello materiale e quello verbale; alla materia “una” corrisponde la molteplicità di forme verbali: l’amplificazione è veramente una moltiplicazione di significanti che, in varietà e ricchezza, rivestono la materia (134-135).

Como señaló Beltran, el empleo de los recursos de la *amplificatio* no se limita a la intención de alargar el discurso, sino que es un elemento constitutivo de su producción que se utiliza en función del propósito establecido por la *intentio* autoral. En los decires de requerimiento de Juan de Mena: “Por ver que siempre buscáis” y “Ya non sufre mi cuidado” los procedimientos de la *amplificatio* tienen un propósito cortés, pues son utilizados para argumentar la *petitio*.

El decir “Por ver que siempre buscáis” es un poema breve de seis coplas reales, con rima abaab/cdccd, con excepción del FIN que sólo tiene cuatro versos con rima abab. El poema se encuentra dirigido a la amada y tiene una estructura tripartita: *exordium*, *narratio* y *conclusio*. Es un poema de requerimiento en el que se utiliza la primera copla a manera de *exordium* para indicar que la intención de la escritura del poema es la *descriptio* de los padecimientos del enamorado y, como se verá posteriormente, la *descriptio* tiene la intención de argumentar la veracidad del amor que expresa el enamorado y conseguir así la *captatio benevolentiae* de la amada. Entre las coplas II y V tiene lugar la *narratio* que consiste en la *descriptio* de las vicisitudes del amante lírico, aquí se desarrolla la *res* principal: la devoción del enamorado que se amplifica para apelar al entendimiento de la amada con el propósito de que ella acepte el amor del enamorado y que ha actuado contra la razón al rechazarlo. El amante lírico recuerda que lleva tres años de leal servicio hacia su amada, que la ha loado, la ha recordado en todo momento y que no hay nada más importante que ocupe su pensamiento. En este poema la *petitio* es implícita, pues se infiere de la búsqueda del enamorado por conseguir la piedad de su amada para lograr su amor.

Finalmente, la copla VI, copla FIN, corresponde a la *conclusio*, y en esta estrofa el enamorado recuerda nuevamente que no ha cometido ningún error en el servicio amoroso y pone a Dios como testigo; por lo que concluye que es merecedor del amor de su dama.

La *amplificatio* tiene una función argumentativa porque se busca desarrollar la *res* de la devoción del enamorado lírico, *amplificatio rerum*, con el propósito de conseguir la *petitio* amo-

rosa. Al nivel de la forma, *amplificatio verborum*, el procedimiento principal es la *superlatio* o *hyperbole*<sup>6</sup> que se utiliza para construir la *descriptio*<sup>7</sup> de las vicisitudes del amante lírico y esta *descriptio* también se enriquece con el uso de la *interpretatio* y la *collatio*.<sup>8</sup> A través de la *superlatio* se consigue el

<sup>6</sup> La *superlatio* o *hyperbole* es definida en la *Rhetorica ad Herennium* como un discurso en el que se exagera la verdad, ya sea que se magnifique o se disminuya: “*Superlatio est oratio superans veritatem alicuius augendi minuendive causa. Haec sumitur separatim aut cum comparatione*” (IV, XXXIII, 45). La *superlatio* es utilizada frecuentemente por Juan de Mena en los decires de requerimiento; se usa para acrecentar el sufrimiento del enamorado y la crueldad de la amada.

<sup>7</sup> Edmond Faral menciona que en las poéticas la *descriptio* puede referirse a aspectos diversos como los personajes, los objetos y las escenas (“De l’amplification” 75). Mateo de Vêndome establece que la *descriptio* debe considerar once atributos: “*Sunt igitur attributa personae undecim: nomen, natura, convictus, fortuna, habitus, studium, affectio, consilium, casus, facta, orationes*” (“*Ars Versificatoria*” I, 77); mientras que en la *Poetria Nova*, Vinsauf se limita a establecer que la descripción debe ser entretenida, aunque alargue el discurso:

*Septima succedit praegnans descriptio verbis,  
Ut dilatet opus. Sed, cum sit lata, sit ipsa  
Laeta: pari forma speciosa sit et spatiosa.  
 (“Poetria Nova”, vv. 554-556).*

En los decires de Juan de Mena, la *descriptio* se ciñe fundamentalmente al proceso amoroso, a las cualidades del enamorado y a la belleza de la amada; y como ha indicado Edmond Faral, en la literatura medieval la *descriptio* carece de elementos concretos: “dans toute la littérature du moyen âge, la description ne vise que très rarement à peindre objectivement les personnes et les choses et qu’ elle soit toujours dominée par une intention affective qui oscille entre louange et le critique” (“De l’amplification” 76).

<sup>8</sup> En la *Rhetorica ad Herennium* se especifica de manera clara que la *interpretatio* se refiere a la utilización de sinónimos para repetir el mismo significado: “*Interpretatio est quae non iterans idem redintegrat verborum, sed id commutat quod positum est alio verbo quod idem valeat*” (IV, XXVIII, 38); y Godofredo de Vinsauf le da el mismo significado en la *Poetria Nova*, la *interpretatio* o *expolitio* es reasumir lo antes dicho con otras palabras, repetir una cosa en varias cláusulas:

*[...] nec sermo perambulet in re,  
Sed rem circuiens longis anbagibus ambi  
Quod breviter dicturus eras, et tempora tardes,  
Dans ita crementum verbis; [...]  
(vv. 231-234).*

*incrementum* de la pasión amorosa porque se exagera el sufrimiento del enamorado lírico.

En la copla II inicia la *narratio* y con ella la *descriptio* de las penas del amante lírico, el primer elemento que se describe es el tiempo que el enamorado lleva en el cortejo amoroso sin ser correspondido. Aquí de forma inusual a la tradición, Mena establece un elemento concreto al plantear el tiempo que ha durado el cortejo amoroso, a la fecha tres años:

Contados día por día,  
oy ha tres años o más  
que la grand lealtad mía  
me faze tener porfía  
de amarvos siempre jamás;  
(vv. 11-15).<sup>9</sup>

---

La *collatio*, para Cicerón, es junto con la imagen y el *exemplum* una de las formas de la comparación (Faral, “De l’amplification” 68). Godofredo de Vinsauf señala en la *Poetria Nova* que hay dos tipos de comparación la *occulta* y la *aperta*. En la *aperta* se revelan los vínculos de comparación; mientras que en la *occulta* los vínculos de la comparación no se mencionan:

*Quae fit in occulto, nullo venit indice signo;  
Non venit in vultu proprio, sed dissimulato,  
Et quasi non sit ibi collatio, sed nova quaedam  
Insita mirifice tramssumptio, res ubi caute  
Sic sedet in serie quasi sit de themate nata:*  
(vv. 247-251).

De forma que, como indica Paolo Bagni, la *collatio occulta* es en realidad lo que conocemos como metáfora: “quello nascosto evita tali indici, ed è preferibile proprio perché il termine di paragone appare quasi come naturale svolgimento del discorso, un traslato metaforico che resta all’ interno della serie di cose e eventi della materia” (79). En la *Rhetorica ad Herennium*, la *collatio occulta* es la metáfora, identificada como *translatio*, figura en la que una palabra aplicada a una cosa es transferida a otra, porque la similitud entre ellas justifica la transferencia: “*Translatio est cum verbum in quandam rem transferetur ex alia re, quod propter similitudinem recte videbitur posee transferri*” (IV, XXXIV, 45).

<sup>9</sup> Todas las citas a los decires amorosos de Mena pertenecen a la edición de Carla de Nigris, por lo que de aquí en adelante las llamadas se harán únicamente por los números de versos.

La *superlatio* o *hyperbole* se combina con el uso de la *collatio occulta* en la penúltima copla, pues el autor recurre a la metáfora del servicio amoroso para acentuar la constancia y devoción del enamorado lírico. Además, Mena vuelve a emplear la *superlatio* para insistir en la devoción del enamorado, quien nunca ha tenido nada más importante que su amada:

Pues, si dezís del servir  
que fue en algo menguado,  
ya sabéis que en lo cumplir,  
nunca fue el mi bivir  
en otra cosa gastado;  
(vv. 41-45).

La inclusión del tópico del vasallaje amoroso funciona para recordar a la amada el pacto de reciprocidad que une al siervo de amor con su señor; aspecto que se enlaza con el *exordium* en el que se apelaba al entendimiento de la amada, pues resulta fundamental para el requerimiento el recordar que, de acuerdo con el vínculo del vasallaje amoroso, la amada actúa en contra de la razón al no corresponder al servicio amoroso de un enamorado leal. De forma que, a manera de *conclusio*, el enamorado lírico recurre a la *interpretatio* en el siguiente quinteto y a la *superlatio* con la intención de recordar nuevamente que nunca ha faltado en el cortejo hacia su amada, pues la ha querido más que a sí mismo:

ansí que defecto alguno  
non me niembra que lo vi  
en este caso importuno,  
nin hierro, salvando uno:  
que es amar vos más que a mí.  
(vv. 46-50).

En este poema, en lugar de utilizar la última copla FIN para plantear la *petitio*, el autor la deja implícita y decide reto-

mar la *hyperbole sacra*<sup>10</sup> con el propósito de finalizar el decir y poner a Dios por testigo de que el enamorado lírico nunca ha faltado a sus cualidades amatorias:

FIN  
Osaré jurar a Dios,  
segund so puesto en olvido,  
que en aqueste hierro vos  
nunca me viestes caído.  
(vv. 51-54).

Como vimos el decir “Por ver que siempre buscáis” tiene un propósito cortés. Se amplifica la *res* de la devoción del enamorado, *amplificatio rerum*, con la finalidad de apelar al entendimiento de la amada y hacerla entender que incurre en el error al no aceptar el amor del enamorado; la *res* se amplifica a nivel de la forma, *amplificatio verborum*, principalmente a través de la *superlatio* o *hyperbole* que es el procedimiento primordial que se utiliza para conseguir el *incrementum* de la devoción del enamorado. Además, la *hyperbole sacra* se combina con la *interpretatio* y la *collatio occulta* que se usan para insistir sobre la constancia y fidelidad del amante lírico.

El otro decir de requerimiento que analizaremos es “Ya non sufre mi cuidado”, se trata de un poema de veinte coplas octosilábicas con rima abab/cdcd, que se organizan a partir de un cuarteto y un quinteto con excepción de la copla FIN de cinco versos con rima abaab. Tiene dos interlocutores: la dama y los cortesanos, aunque el interlocutor principal es la amada, y la *apostrophe* a los cortesanos se limita a hacerlos figurar como testigos de la pasión del enamorado frente a su dama. El decir también presenta una estructura tripartita: *exordium*, *narratio* y *conclusio*. El *exordium* abarca las coplas I, II y III, en él se plantea

---

<sup>10</sup> Como señala María Rosa Lida de Malkiel, utilizar el código religioso para enaltecer las cualidades de la amada como obra maestra de Dios tiene su origen en la doctrina religiosa: “Nada más natural en toda religión que concibe el universo como creación de su dios que ensalzar a éste por la belleza e inescrutable perfección de sus obras, buen testimonio son el Libro de Job y los Salmos” (“La dama” 272).

la *captatio benevolentiae* y se introducen las *res* principales: 1) el sufrimiento del enamorado que en este poema también se encuentra ligado a los méritos del enamorado lírico y 2) la crueldad de la amada, relacionada con la defensa de su castidad; las *res* se intercalan a lo largo de la *narratio* y se amplifican con el propósito de argumentar la *petitio* que se expresa en la copla XIV.<sup>11</sup> La *narratio* abarca de las coplas IV a la XIX, en ella se desarrolla la *res* del sufrimiento y desesperanza del enamorado. La vida del amante lírico se encuentra inevitablemente unida a la de su amada, por lo que su dolor al estar lejos de ella es tal que preferiría morir, su única salvación posible es que ella acepte su amor. El amante lírico se confiesa cautivo de su amada y manifiesta su constancia: el enamorado ha sido leal, ha tenido fe en el amor y ha soportado con valor el sufrimiento amoroso; sin embargo, ha provocado la ira de la amada porque su deseo pone en riesgo su castidad; por lo que, en la *petitio* que se expresa en la copla XIV, el enamorado solicita que su amada anteponga la piedad a la castidad y atienda a sus ruegos, a cambio el enamorado promete ser leal y pone como testigo de la veracidad de su amor a los otros miembros de la corte que pueden dar fe de su lealtad. En las coplas XX y XXI se desarrolla la *conclusio*, en la estrofa XX se retoma la *petitio*, y en la XXI, la copla FIN, el enamorado afirma que no importan sus sufrimientos si a cambio consigue obtener el amor de su amada.

Así, el decir tiene un propósito cortés y la *amplificatio* una función argumentativa, pues el desarrollo discursivo busca la obtención de la *petitio* cortés. Al nivel de la forma, el procedimiento principal es la *superlatio* o *hyperbole*, recurso por medio del que se consigue el *incrementum* del sufrimiento del enamorado, y con ello, vencer la resistencia de la amada.

En la copla VI, el autor recurre al uso de la *superlatio*. En esta estrofa se emplea a manera de prueba, pues en los primeros versos de la copla, el enamorado asegura que su dolor

---

<sup>11</sup> Cabe mencionar que, a pesar de que en el decir se desarrollan dos *res*, en el presente trabajo solamente analizaré la *res* sobre el sufrimiento del enamorado.



—nombrado a partir de la *collatio aperta* martirio— es proclamado y conocido por una multitud, al grado que él merecería ser reconocido con una corona:

Ya el universo gentío  
bien dize de mi persona  
el triste martirio mío  
ser digno de gran corona;  
(vv. 46-49).

Y en el quinteto, se apostrofa nuevamente a la amada para hacer énfasis en que su rechazo o falta de fe en el amor del enamorado constituye una injusticia:

y vos, por quien se padescer  
un dolor tan adversario,  
mirat si bien vos parescer  
de quien non vos lo merescer  
que digades lo contrario.  
(vv. 50-54).

La *superlatio* se retoma nuevamente en la copla VII y es utilizada por el autor para introducir otras figuras como la *apostrophe*, la *collatio occulta* de la cárcel de amor y la *collatio occulta* del vasallaje de amor. En el quinteto el enamorado lírico apostrofa a su amada y exagera el estado de sometimiento en el que se encuentra frente a su amada. La vida del amador adquiere sentido sólo con el cautiverio de la pasión amorosa, por eso como consecuencia del rechazo de la amada, él preferiría dejar de vivir, porque la vida pierde sentido sin el amor:

Per vos me plugo la vida,  
por bevir vuestro cativo;  
e por vos non ser servida  
me desplaze porque bivo;  
(vv. 55-58).

A partir del quinteto de la copla XII cesa el desarrollo discursivo en torno a la *amplificatio* del sufrimiento amoroso,

pues el discurso se concentra en la exposición sobre la defensa de la castidad de la amada.

La *superlatio* sobre el padecimiento amoroso se retoma en el quinteto de la copla XIII para insistir en el sufrimiento y sumisión del enamorado antes de plantear la *petitio*. Así, se establece nuevamente que el enamorado vive fiel y doliente por vivir sólo por su amada:

non en son de castigo,  
mas por mí, triste, que sigo  
la mi vida por la vuestra.  
(vv. 115-117).

En el cuarteto de la siguiente copla se plantea la *petitio*, primeramente el enamorado lírico busca la *captatio benevolentiae* de la amada, pues en el cuarteto se alude reiterativamente al poder de la dama, por medio del empleo de la *conduplicatio* y de la figura etimológica.<sup>12</sup> El enamorado solicita a su amada que no abuse de su poder al ser excesivamente rígida con él, tomando en cuenta que ella ya es en sí magnífica:

Poder de gran señorío  
es obrar con no poder:

---

<sup>12</sup> Repetir la misma palabra varias veces para manifestar dolor, amor o indignación: “*Conduplicatio est color quando idem verbum conduplicamus, quod contingit variis ex causis, quando ex dolore, quando ex amore, quando ex indignatione*” (Vinsauf, “*Documentum*”, 2, 26). En la *Rhetorica ad Herennium* se indica como la repetición de una o más palabras con el propósito de amplificar o conseguir la piedad: “*Conduplicatio est cum ratione amplificationis aut commiserationis eiusdem unius aut plurium verborum iterario*” (IV, XXVIII, 38). En los decires de Juan de Mena prácticamente no aparece la *conduplicatio* como tal; sin embargo, Mena sí utiliza con frecuencia la figura etimológica que resulta bastante cercana a la *conduplicatio*. Como indica Mortara Garavelli, la figura etimológica es la repetición de la raíz de una palabra (241). De acuerdo con Faral, la figura etimológica sería una de las formas de la *interpretatio* planteadas por Godofredo de Vinsauf (“*De l’amplification*” 65); sin embargo, como la *interpretatio* implica propiamente la utilización de sinónimos y en la figura etimológica es la raíz de la misma palabra la que se repite, desde mi punto de vista, la figura etimológica estaría más bien relacionada con la *conduplicatio*.

ca el poder ya es poderío  
do no es más fuerza que ser  
(vv. 118-121)

La *res* sobre el sufrimiento del enamorado lírico finaliza en la *conclusio*, copla XX, en la que se da paso a la ilusión del bienestar que se obtendría si el amador fuera correspondido. Así, en esta copla, el autor hace uso del eufemismo “gloria”, para referirse a la dicha en la que se encontraría el enamorado si obtuviera el amor de la amada:

Si en algún tiempo dexado  
ser espero de pasiones,  
gloria avré de aver pasado  
las tantas tribulaciones:  
(vv. 172-175).

La dicha sería tal que las tristezas pasadas carecerían de importancia “reducidas a la memoria”, y el autor recurre nuevamente al tópico de la guerra de amor para agregar el eufemismo “victoria”, y con ello referirse a la entrega sexual de la amada:

que en el tiempo de la gloria  
más es que gloria pensar,  
reduzir a la memoria  
cómo tal bien e victoria  
se cobró por afanar.  
(vv. 176-180).

Y en la última copla FIN, se apostrofa nuevamente a la amada y se hace explícita la *petitio*: solicitar que la amada ya no sea rigurosa y premie las penurias del enamorado lírico con la obtención del galardón, eufemismo a partir del que se hace referencia a la entrega del amada:

FIN  
Ya vuestra ira sobrar  
no quiera mi tanta pena;

mas vuestro galardonar  
quiera de tanto pasar  
guaresçer un Juan de Mena.  
(vv. 181-185).

Como vimos, en el decir “Ya non sufre mi cuidado” la *amplificatio* tiene una función argumentativa porque el desarrollo discursivo persigue un propósito cortés: convencer a la amada de que, debido al sufrimiento de su enamorado, es mayor virtud ser piadosa y otorgar su amor, que defender su castidad; con este propósito se desarrolla la *res* sobre el sufrimiento del enamorado, *amplificatio rerum*. Al nivel de la forma, *amplificatio verborum*, el procedimiento principal es la *superlatio* o *hyperbole* que se emplea para exaltar la pasión amorosa.

En conclusión, en los decires de requerimiento la *amplificatio* cumple una función argumentativa, pues se pretende convencer a la amada de que otorgue su amor; por lo que la *amplificatio* está al servicio de la *petitio*. En el poema “Por ver que siempre buscáis” se busca hacer entender a la amada que, dadas las cualidades del enamorado, ella comete un error al no aceptarlo; y en el decir “Ya non sufre mi cuidado”, se pretende convencer a la dama de que debe aliviar el sufrimiento de su enamorado y anteponer la piedad a la virtud.

## BIBLIOGRAFÍA

- [ANÓNIMO], *Ad C. Herennium: de ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*. T. 1 of *Cicero in twenty eight volumes*. Introd., ed. y trans. Harry Caplan, Cambridge (MA)-London: Harvard University & William Heinemann, 1989.
- ARBUSOW, Leonid, *Colores Rhetorici*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1963.
- BAGNI, Paolo, *La costituzione della poesia nelle artes del XII-XIII secolo*. Bologna: Università degli Studi di Bologna, 1968.
- BELTRAN, Vicenç, “La estructura de los géneros: de Baena a Santillana”. Vicenç Beltran (comp.), *Edad Media Lírica y Cancioneros*. T. I de Francisco Rico (dir.), *Poesía española*.

- Antología crítica*. Col. Visor de Poesía. Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2009, pp. 44-56.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula, “Juan de Mena, secretario de latín y cronista del rey: un letrado de la Cancillería Real al servicio de Juan II y Enrique IV”. Cristina Moya García (ed.), *Juan de Mena de letrado a poeta*. Woodbridge: Tamesis, 2015, pp. 11-21.
- DE NIGRIS, Carla, “Introduzione”. Juan de Mena, *Poesie minori*, ed. Carla de Nigris. Romanica Neapolitana 23. Napoles: Liguori, 1988, pp. 162-286.
- FARAL, Edmond, “Compositions relatives”, “De l’amplification et de l’abréviation” y “L’ornement du style”. *Les arts poétiques du XIIIe et du XIIIe siècle*. Paris: Champion, 1971, pp. 48-54, 61-85 y 86-98.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, *Artes poéticas medievales*. Arcadia de las Letras. Madrid: Laberinto, 2000.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, “La dama como obra maestra de Dios”. *Romance Philology* 28 (1975) pp. 267-324.
- \_\_\_\_\_, *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*. México: El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, 1950.
- MARTOS, Josep Lluís, “Eberardo el alemán y la crisis poética”. *Revista de poética medieval* 11 (2003) pp. 41-52.
- \_\_\_\_\_, “La gramatización de la poética en la Edad Media: crisis y prescripción”. *Romance Philology* 61 (2007) pp. 125-146.
- MENA, Juan de, *Poesie minori*. Ed. Carla de Nigris. Romanica Neapolitana 23. Napoles: Liguori, 1988.
- MORTARA GARAVELLI, Vice, *Manual de retórica*. Trad. María José Vega. Crítica y Estudios Literarios. Madrid: Cátedra, 1991.
- MURPHY, James, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde san Agustín hasta el Renacimiento*. Trad. Guillermo Hirato Vaquero. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- STREET, Florence, “La vida de Juan de Mena”. *Bulletin Hispanique* 55:2 (1953) pp. 149-173.

VENDÔME, Matthieu, “*Ars versificatoria*”. Edmond Faral (ed.), *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*. Paris: Champion, 1971, pp. 109-193.

VINSAUF, Geoffroi de, “*Poetria Nova*” y “*Documentum de Arte Versificandi*”. Edmond Faral (ed.), *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*. Paris: Champion, 1971, pp. 194-261 y pp. 263-320.



## ONOMÁSTICA Y RETÓRICA EN LA OBRA BURLESCA DE FRANCISCO DE QUEVEDO

ENRIQUE MARTÍNEZ BOGO  
*Molloy College (New York)*

CUANDO DECIDÍ el título de mi estudio quizás pequé de pretencioso al seleccionar la onomástica en toda su amplitud en la obra burlesca de Quevedo, también con toda su amplitud; sin especificar entre antroponimia y toponimia, o arriesgando ante la propia ambigüedad del título burlesco. Como no es el momento de discutir las consideraciones sobre lo que es o no onomástica, y lo que se concibe o no como obra burlesca, decidí, teniendo en cuenta que Quevedo ronda el millar de ejemplos de juegos onomásticos burlescos en su obra, acotar el corpus al uso que hace el autor en la prosa burlesca, tratar de presentar una clasificación de este recurso, y analizar específicamente su aplicación en una de sus obras: *Desposorio entre el Casar y la Juventud*.

En el siglo XIX, Stuart Mill presentó la diferencia entre el nombre propio y el nombre común marcando el valor denotativo —de identificación— en el primero, y connotativo en el segundo (34-38). Es obvio que las teorías millianas no funcionan para la onomástica literaria y, quizás tampoco, para la onomástica en general, concebida desde el *Tria nomina* romano hasta el sistema antroponímico actual. Ya Barthes presenta el nombre propio literario como “Le prince des signifiants” (34) y afirma que conlleva connotaciones textuales que dependen también de la tradición en la época que fue escrito.

El recurso de la onomástica no se adapta al esquema del sistema retórico clásico de tropos y figuras y, dentro del sistema oratorio de los *loci*, se encuadra en el *locus a nomine*. Presenta fuentes clásicas que Curtius (420) remonta como juego de palabras y de sentido a Homero, la naturaleza y significado del nombre propio se discute en el *Crátilo* plató-

nico, en una confrontación entre *Physis* (naturaleza) y *Nomos* (cultura), en las palabras de Crátilo y Hermógenes con la participación de Sócrates. También en Antístenes, quien proclama el conocimiento de las cosas a través del nombre, y ya se observan ejemplos burlescos en *Las nubes* de Aristófanes.<sup>1</sup> En el Medioevo, el nombre era una de las características del personaje, y será el Renacimiento la época de mayor esplendor de estos juegos onomásticos circunscritos a diferentes creencias con bases filosóficas y supersticiosas, además de filológicas.<sup>2</sup>

Durante el siglo XVI, en palabras de Chevalier, el apodo o mote era entendido como un acto de ingenio mediante el cual se revelaba o censuraba a un sujeto y constituía un pasatiempo cortesano (70). Las estrategias recursivas de creación de apodos utilizadas fueron las comparaciones ingeniosas y degradantes, y al mismo tiempo, hipérboles, juegos de palabras por disociación, equívocos y paralelismos, entre otros.

Las gramáticas no se centran en el nombre propio literario, donde el nombre es concebido partiendo de unas características previas y consabidas. El nombre propio desde Nebrija es definido como individualizador, como elemento identificador, mientras que el nombre común serviría para designar a “muchos particulares” (Nebrija 176). En general, la gramática se basa principalmente en la ausencia de significado léxico en el nombre propio.

En las retóricas renacentistas ciceronianas, basadas en el *Ars versificatoria* de Vendôme, el nombre propio estaba presente en la *inventio*, dentro de los argumentos relativos a la persona. Baltasar de Céspedes, en el siglo XVII, en su *De arte rethorica*, sigue esta misma división. Andrés Sempere le dedicó espacio al nombre propio en el uso de tropos en su *Methodus oratoria* (1568). Y Pinciano es seguidor del Crátilo: “las letras y

---

<sup>1</sup> Estrepsiádes le quería poner en un principio a su hijo Fidípedes el nombre de Fidónides (nombre que permite el juego pues tiene una raíz etimológica que denota el ahorro). Se podría observar aquí una posible referencia a la obra de Quevedo *Cartas del caballero de la Tenaza*. El comportamiento del protagonista a lo largo de la comedia aristofánica no se aleja mucho del tipo del avaro quevedesco.

<sup>2</sup> Rigolot (1977) estudia estas características al examinar el valor semiótico del nombre propio.



sylabas significan muy grande pedaço, como verá el que leyere a Platón en el Crátilo o De la Buena Razón de los nombres” (II, 129).

De esta forma, la onomástica literaria es una tradición clásica o popular que se convierte en una constante en la literatura del siglo XVII como fuente de comicidad. Como advierte Bajtín, es el recurso más usual en la comicidad popular (416), el sobrenombre elogioso-injuriioso y la ambivalencia carnavalesca que se constituye como una especie de disfraz nominal.<sup>3</sup>

Gracián le dedica el discurso XXXI, “de la agudeza nominal”, en su *Agudeza y arte de ingenio*, señalando la onomástica con valor laudatorio vinculada con otros recursos de agudeza:

Esta especie de concepto suele ser fecundo origen de las otras, porque si bien se advierte, todas se socorren de las voces y de su significación (II, 36-37).

La prosa burlesca de Quevedo se sirve de esta tradición con intención satírica en su prosa breve, en *Los Sueños*, en *El Buscón* y en su poesía o entremeses, llegando a los límites el poder degradador del nombre propio y con una marcada ausencia de ejemplos de carácter positivo. Quevedo lo lleva a un uso agudo, intensificado y desproporcionado tanto en lo verbal como en lo referencial. La sorpresa y la ruptura de las expectativas del lector, al desviarse de la norma y de lo establecido, dejan al descubierto una visión que en muchos casos estaba oculta por trillada y sirve como medio para determinar y contextualizar el texto o para degradar y caricaturizar el personaje, llegando en ocasiones a lo grotesco.

El nombre propio literario además de denotar identidad, da un paso adelante con su connotación. La apariencia engaña y el nombre propio con su agudeza muestra ese engaño. En algunos casos, aparece expreso este desenmascaramiento:

Don Turuleque me llaman:  
imagino que es adrede,

---

<sup>3</sup> Así lo denomina Mata Induráin (115).

porque se zurce muy mal  
el don con el Turuleque  
(POC 761: 1-4)<sup>4</sup>

Se puede intentar una clasificación de las técnicas de onomástica burlesca quevediana, en un intento categorizador, pero normalmente se produce una combinación de varios recursos, con base en el equívoco, la etimología y el lenguaje de germanía. En todos los ejemplos, la agudeza está íntimamente ligada a la relación entre significantes y significados. Teniendo en cuenta este problema, se podrían dividir estas técnicas en ocho categorías:

1. *Significante burlesco, por similitud o repetición gráfica o fónica en interacción con el significado.*

Nombres de sonoridad o grafía rebuscada, remedos del nombre propio o con fuentes de germanía que indican pretensión de clase.<sup>5</sup>

En *La Perinola*, con un remedo del apellido de Juan Pérez de Montalbán, se lo asocia con el banco de los galeotes o con la acepción de “cárcel” que tiene *banco* en germanía (*Montanbanco*):

Caro le cuesta al buen Valdivielso el pagar a Montanbanco el citarle y darle margen de aposento (480).<sup>6</sup>  
Pero ¡oh inmenso Dios!, ¿quién bastará a ponderar el intento con que el doctor Montanbanco amasó este libro Para todos? (482)

---

<sup>4</sup> En este trabajo utilizo la abreviatura POC para referirme a *Poesía original completa*; hago, asimismo, referencia al número del poema y versos.

<sup>5</sup> Hay fonemas que se adscriben a ciertas características burlescas o caricaturizadoras, como es el caso con la vibrante múltiple, la palatal nasal (ñ), la africada palatal sorda (ch) o la palatal lateral (ll).

<sup>6</sup> El corpus que manejaré estará constituido por las obras incluidas en *Prosa festiva completa* (ed. de García-Valdés, 1993). Excluyo del estudio el capítulo de obras de atribución dudosa de esa edición. En el análisis de los diferentes ejemplos, cuando sea posible, seguiré la paginación de *Obras completas en prosa* (dir. Alfonso Rey, 2003-2007).

¿Puédesse creer que un doctor y clérigo y Juan Pérez y Montalbán o Montalbanco (que todo monta) juntase, en callar los amores, a Dios con la dama y con el galán?  
(487)

El autor de *La culta latiniparla* es “Aldrobando Anathema Cantacuzano”. Además de las posibles alusiones que encuentra Fernández Guerra en el siglo XIX (418 n),<sup>7</sup> es notable el uso de la repetición fonética. En este caso, la sonoridad repetida del sonido *an* en nombres y apellidos sirve para reforzar la expresividad de los tres nombres propios,<sup>8</sup> aunque podríamos adentrarnos también en derroteros de interpretación escatológica en la voz *Cantacuzano*.

En el opúsculo *Carta a la rectora del colegio de las vírgenes* se sirve de la disociación del título real del marquesado de Puñenrostro<sup>9</sup> para lograr la frase sustantiva *puño en rostro* (‘apodo del avaro y tacaño’), que califica a la destinataria: la señora rectora.

---

<sup>7</sup> Viénele el Anatema por las execraciones y aterradoras palabras que acompañan la excomunión mayor, y el Cantacuzano (sin tener parentesco alguno con Juan Cantacuceno, usurpador del imperio de Constantinopla, aunque hecho a su semejanza este nombre) vale tanto como aquel que canta estribillos sin ningún sentido de significado, a la manera de cuz, cuz, zarabullí de la veracruz, ridiculizado en *El entremetido, la dueña y el soplón*. E incluso referirse al autor del mismo nombre, M. Cantocuzeni, que acababa de publicar *In canticum canticorum Salomonía expositio* (Roma, 1624). Zappala (34) es de diferente opinión: “Quevedo will reflect this reservation about the Byzantine culture in his *Alguacil endemoniado* —“Más herejes nos ha dado Bizancio que Mahoma”— and in “Aguja de Navegar” where he introduces the Byzantine name Cantacuzenos —“Aldobrandino Anatema Cantacuzano”— as fictional author”.

<sup>8</sup> Véase Alarcos (248), que estudia la expresividad fónica en la lírica de Quevedo. El valor de los rasgos fónicos, que carecen de entidad significativa, puede aumentar el grado de expresividad cuando se tiende voluntariamente a la repetición. La importancia expresiva se consigue cuando la reiteración está vinculada a un bloque de contenido. Este uso se observa en la onomástica del autor del *disparatario*, que se repetirá en la dama culta.

<sup>9</sup> Véase Azaustre (288); el título de conde de Puñenrostro fue concedido en 1523 por Carlos I a Juan Arias Dávila por luchar junto a él en la Guerra de las Comunidades.

2. *Etimologías y falsas etimologías que llevan a la interpretatio nominis humorística mediante alusiones, dilogías o equívocos.*

Pueden ser juegos muy sencillos como para los calvos, Calvino (POC, 527: 5), Calvario (POC, 653:40); para los cornudos: Cabrera, Corneta, Cornado. Así en la *Carta de las calidades de un casamiento* se habla de doña Mucha:

Gorda o flaca, es de advertir que si no puede ser entreverada, la quiero flaca y no gorda, más la quiero alma en cañuto u pellejo en pie, que doña Mucha o cuba en zancos (464-465).

En *La Perinola*, para criticar a los autores afines a Montalbán, juega con el nombre *Niseno*, con una sencilla disociación burlesca, basada en que las tres sílabas del nombre propio aportan significación como dos partículas negativas (*ni / no*) y la forma del verbo *saber*:

uno que llaman *Niseno*; y pues aprobó esto, llámese *Ni-sé*; y el *no* está de repuesto al cabo para remudar el *ni*, y llamarse *No-sé* (487).

Del mismo modo, en *La culta latiniparla*, Quevedo se sirve del juego tradicional con la disociación del nombre propio Noé y la forma verbal “no he”:

Sólo en el pedir han de gastar vuestas mercedes claridad infinita, porque el dar es rudo y no traduce ni gasta otro comento que el de Noé (*La culta latiniparla* 103-104)

También pueden ser juegos muy oscuros y de necesaria explicación, como en el siguiente ejemplo en *Carta a una monja* en el que juega con la dilogía de *don* (‘fórmula de tratamiento’ y ‘bienes’); *Francisco* hace alusión a San Francisco de Asís, y en *Spínola* es el parecido fónico con *espina*, lo que permite relacionarlo con *zarzas*:

No quiero cansalla con esto. Ya habrá sabido como [es] don Francisco de Spínola, el *don* es de pobrezas, y el *Francisco* en llagas, y el *Spínola* en zarzas (258).

3. *Nombres con connotación burlesca histórica, mitológica o paremiológica*

En el “Capítulo de los agüeros” del *Libro de todas las cosas*, se hace una burla de las creencias populares. Para ello, se alude onomásticamente a los *Mendoza*, que tenían fama tradicional de supersticiosos (Jauralde 115 n. 5 y Azaustre 447 n. 54):

Si se te derrama el salero y no eres Mendoza, véngate del agüero y cómetele en los manjares. Y si lo eres, levántate sin comer y ayuna el agüero como si fuera santo (447).

En otro de los ejemplos de *La Perinola* para burlarse de Montalbán, se juega burlescamente con los significados de los extremos, doctor y Montalbán —*montera* y *empuñadura*— para reducir su auténtico nombre a la simpleza de “Juan Pérez”, pues este representaba el prototipo de marido sufrido (García-Valdés 489 n. 69-71):

Una cosa ha hecho bien honrada el Juan Pérez (así se llamaba Pablillos el bobo de la comedia, y por eso se añadió el Montalbán por montera y el doctor por empuñadura) (481).

—No quiero oír más de las comedias de aqueste doctor; sólo pido se llame Juan Pérez de la Encina, y quédese lo Montalbán para Reinaldos (489).

—Si así son las novelas —[...]—, más quiero Peñas que Montan Pérez (489).

En *Pregmática que han de guardar las hermanas comunes*, si-

guiendo con la crítica del hurto de apellidos con linaje<sup>10</sup> aparecen dos nombres propios alusivos: Elvira Mozo, que explica entre paréntesis (“que es la que mandó el sello real de las coto-rreras”) y *Pío Quinto*, donde, irónicamente y en un efecto de antífrasis, se logra el efecto burlesco al hacer alusión al nombre del Papa que prohibió y persiguió la prostitución en el siglo XVI.<sup>11</sup>

#### 4. Vocabulario y antroponomía de germanía

En la *Pregmática que han de guardar las hermanas comunes* el campo léxico de la chanza desarrolla juegos onomásticos con el léxico de germanía vinculados a los firmantes del documento: *Regodeo, carcajada, risa, trápala, barahúnda, bulla, chacota, arbórbola*:<sup>12</sup>

Regente Trápala Trápala. Doctor Barahúnda. / El licenciado Bulla. Doctor Chacota. / Por mandado de sus señorías. / Secretario: Arbórbola (130)

---

<sup>10</sup> “Por el conocimiento y distinción de la cortés equivocación de los nombres que hurtáis —como Silvas, Carvajales, Mendozas y Ramírez y otros—” (126). Rasgo al que alude Quevedo en la *Pregmática del Tiempo* (99).

<sup>11</sup> Inventosch (31 n. 47) notó la referencia irónica, al dar a la prostituta el nombre del Papa.

<sup>12</sup> *trápala*: “ruido de voces o movimiento descompuesto de los pies” (*Aut.*); *barahúnda*: “confusión y ruido grande, estrépito, bulla y notable desorden y mezcla de cosas” (*Aut.*); *bulla*: “ruido causado del concurso de mucha gente en alguna acción o solemnidad” (*Aut.*); *chacota*: “bullas y alegría llena de risa, chanzas, voces y carcajadas” (*Aut.*); *arbórbola* (*arbórbola*): “vocería, algazara, bullicio y ruido” (*Aut.*). La repetición de *trápala* hace referencia a la acepción de “ruido acompasado del trote o galope de un caballo”. Mucho más aventurada sería la dilogía del mismo vocablo: “cárcel” y “ruido de voces o movimiento descompuesto de los pies”. Quevedo se sirve de alguno de estos vocablos en uno de sus bailes.

5. *Flexión del nombre propio: pluralización, diminutivos o uso del artículo.*

En *Papel de las cosas corrientes de la corte* se observa una parodia del mito de Narciso, el cual se identifica con la vanidad y los vanidosos, a través de la flexión en número del nombre propio:

Narcisos ahogados en el agua de su propia estimación  
(379).

Al pluralizar una entidad mitológica: *Narcisos*, se desarrolla una ruptura que lo vulgariza, sirviéndose de una manipulación del efecto del *schema grammatica* retórico.<sup>13</sup>

En la *Pregmática que han de guardar las hermanas comunes*, se critica en dos ítemes la usurpación de nombres de antigüedad y abolengo, para esta actitud el autor busca alternativas degradantes con el uso del artículo femenino: la Tronera, la Interesable, la Virgen Loca:

Elvira Mozo (que es la que mandó el sello real de las cotorreras), la Tronera, la Interesable, Pío Quinto, Jergón de Carne, Sangre Lluvia, la Virgen Loca y otras así de gloriosa memoria (126-127)

6. *Utilización de otros tipos de palabras o el nombre común como nombre propio*

El título de *Cartas del Caballero de la Tenaza* presenta al protagonista mediante la onomástica con el nombre común. La denominación de caballero muestra una parodia de las órdenes de la época (Arranz 246) al acompañarla de la voz *tenaza*, que representa la firme sujeción para desprenderse de algo: *hacer tenaza, ser menester tenaza*. Y en *Carta a la rectora del colegio de las vírgenes*, la supuesta hermana del autor de la carta se llama "Embuste".

---

<sup>13</sup> Véase en Guerrero Salazar (143-145) el uso quevediano de la pluralización del nombre propio mitológico. Otros ejemplos en la poesía: *Jasones* (POC, 639: 77) o *Anaxartes* (POC, 778: 84).

En *La culta latiniparla*, *Tal* aparece con el valor individualizador del nombre propio (*doña Tal Latiniparla*), que añade así un matiz despectivo al contraponer el significado de algo no específico, indeterminado o indefinido. Este uso aparece también en la poesía burlesca:

Hilván perpetuo de dislates sin salir de las ocho palabras  
en todas materias, cuando la doña Tal Latiniparla (117).  
Don Tal Despensas y Cocinas (POC, 570: 9-10).

### 7. Uso onomástico de frases, frases hechas y fórmulas coloquiales

La obra *Origen y definición de la necedad* basa en estas fórmulas su agudeza. En el opúsculo se usan personajes alegóricos con perfiles humorísticos. Se describe el origen de la necedad, fruto de la boda entre el *Confiado de sí mismo* y la *Porfia*; este casamiento trajo como consecuencia un paisaje de infinitos necios frente al limitado número de discretos.

El uso de personajes alegóricos se repite en los autores de alguna de las premáticas: *Premática del Tiempo* (el Tiempo), en la *Pregmática de aranceles generales* (la Razón, la Buena Política, Curiosidad y Solicitud, la Diligencia, la Fama) y en las *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros* (el Desengaño). Aunque no es un recurso muy usual en la obra de Quevedo, se observan otros ejemplos en *El mundo por de dentro* y en *La Hora de todos*.

Como hemos visto anteriormente, cuando tratamos el uso del artículo femenino con el nombre propio, en la *Pregmática que han de guardar las hermanas comunes*<sup>14</sup> también se observan frases sustantivas como nombres propios: Jergón de Carne, Sangre Lluvia o la Virgen Loca:

Elvira Mozo (que es la que mandó el sello real de las  
cotorreras), la Tronera, la Interesable, Pío Quinto, Jergón

---

<sup>14</sup> Por el conocimiento y distinción de la cortés equivocación de los nombres que hurtáis —como Silvas, Carvajales, Mendozas y Ramírez y otros— (126). Rasgo al que alude Quevedo en la *Premática del Tiempo* (99).



de Carne, Sangre Lluvia, la Virgen Loca y otras así de gloriosa memoria (126-127).

#### 8. Neologismos en función de nombre propio

En un ejemplo de *La Perinola* se forma un neologismo con la sustantivación del acusativo de relación con un nombre latino y el interfijo -i- (también de posible origen latino y que recuerda al genitivo latino) antes de un adjetivo, en el que el segundo elemento predica una característica del primero. El autor del *Para Todos* se califica como mal ladrón de obras con el nombre *Homini-caco*:

A éste, pues, llaman Hominicaco, por lo chico y por los hurtos, porque se averiguó que aruñó una comedia entera a Villaizán" (473)

Este recurso consistente en unir en una sola palabra el esquema *sust. + adj.* o *adj + adj.* es una constante en la obra de Quevedo: *hembrilatina, cultiniparla, calvicasada, caricuaresma, bolsicuerdo, putidoncella.*

En otro ejemplo, el *Libro de todas las cosas* fue compuesto por el maestro "Malsabidillo", burla basada en el uso del neologismo onomástico al crear un nombre por derivación partiendo de *sabido*: "la persona que sabe mucho" (*Aut.*), al que se le añade el prefijo *Mal-* y el sufijo diminutivo *-illo*, que refuerzan el carácter despectivo del nombre. Se añade en el ejemplo el diminutivo en viejecitas se repite el juego denigratorio con el diminutivo:

Compuesto por el docto y experimentado en todas materias, el único maestro Malsabidillo. Dirigido a la curiosidad de los entremetidos, a la turbamulta de los habladores y a la sonsaca de las viejecitas (435)

El juego onomástico al comienzo de las obras aparece en *Cartas del caballero de la Tenaza*:

para que así merezcan el nombre de cofrades de la Tenaza de Nihildemus o Nequedemus, que hasta ahora se decía Nicodemus por el poco conocimiento desta materia. Y sea su nombre de todo enamorado Avaromatías (llámese como se llamare, aunque no se llame Matías) (225).

Quevedo crea las formas latinas *Nihildemus* y *Nequedemus*. En *Nihildemus* hay una combinación de la paronomasia y la disociación. En *Nequedemus* una referencia a *Nicodemus*,<sup>15</sup> el senador que ayudó a Cristo en la cruz arrancándole los clavos con unas tenazas, que sirve para relacionarlo con el nombre del protagonista del opúsculo. En ellas se combina el subjuntivo del verbo *dare* latino con las negaciones *nihil* y *neque* antepuestas ('no dar nada').

La acepción distinta de los significantes en castellano y en latín o griego también permite la formación del neologismo. Así ocurre en esta misma obra con *AvariMatías*: *Matías* es nombre propio castellano; en griego es el participio de *aoristo* del verbo *aprender*, con lo que la palabra designaría por asociación 'aprender a ser avaro' (Schwartz 40). Por otra parte, la identificación de *Avari-Matías* como nombre "de todo enamorado" muestra una clara alusión al poeta Macías *El Enamorado*.<sup>16</sup>

En *Carta al Marqués de Velada*, la onomástica burlesca sirve para caricaturizar a Gaspar de Bonifaz, uno de los encargados de la caballeriza durante un viaje, al crear el neologismo *Bonimanta* tomando como base *Marimanta*: "fantasma o figura espantosa, que se finge para poner miedo a los niños" (*Aut.*). Se usa el nombre propio original para después crear un neologismo cómico por disociación:

Cenamos lo que pudimos escapar de Bonifaz. Fuime a acostar, y hallé que Bonifaz me había llevado una fra-

---

<sup>15</sup> *Correas* define la frase *las tenazas de Nicodemus*: "usan de esta semejanza en cosas dificultosas de sacar".

<sup>16</sup> Quevedo repite estas agudezas en la obra poética. En el poema "volvió a replicar don Francisco" se lee: "Tenaza de Nicodemus / no fue con vos comparable, / ni el propio Abarimatías / ni el propio Francisco Abari" (*POC* 680: 65-68).

zada, y no faltó quien me socorriese con otra. [...] “¡Que viene la Bonimanta!” (384-385)

Seguidamente, analizaré la onomástica burlesca en la obra *Desposorio entre el Casar y la Juventud*, que se convierte en el principal recurso como instrumento para la construcción de agudezas y para reiterar la censura del matrimonio y otros motivos típicos de crítica de la mujer y sus costumbres, e incluso de la falta de dignidad de la naturaleza humana. El opúsculo está cimentado sobre un género jocosos del siglo XVI muy popular a principios del XVII, la genealogía burlesca. Otro género al que también se vincula son las alegorías chistosas sobre la necesidad.

La obra ofrece una genealogía alegórica fruto de la boda entre el *Casar* y la *Juventud*, matrimonio y descendencia que muestran el casamiento como un acto inconsciente y digno de arrepentimiento. La agudeza se centra en el mote —o uso del nombre común como propio— y diferentes conceptos abstractos, verbos y locuciones o clichés pertenecientes al lenguaje coloquial que también funcionarían como nombres propios.

La boda del *Casar* conlleva la muerte de la *Juventud*. La agudeza se produce por la combinación de onomástica y acciones, pues el matrimonio trae consigo, proverbialmente, el fin del tesoro de la juventud. A lo largo de esta breve alegoría fallecen otros personajes con nombres que tienen características positivas: *Contento* y *Sentimiento*, muertes lógicas causadas también por las negativas consecuencias de la unión conyugal.

Dos verbos sirven para denominar a los dos representantes del género masculino en los matrimonios que narra el opúsculo: *Casar* y *Arrepentir*:

El Casar se desposó con la Juventud, y de este matrimonio tuvieron dos hijos, que nacieron de un vientre: al primero llamaron Contento y al segundo Arrepentir, y murió la madre de este parto (425).

La burla de la Corte, como motivo secundario, parte de *Cumplimiento*, significativo personaje que abandona a *Viudez* para adentrarse en la vida cortesana y servir al *Rey de Engaños*,

otro personaje caracterizado onomásticamente. La ambigüedad de la última oración del pasaje anterior "que sirviese al Rey de Engaños" no es de fácil comprensión. Es posible que encierre una nueva crítica de la Corte, pues *Cumplimiento* se muda a palacio para servir a *Rey de Engaños*; habría, por lo tanto, una referencia a dos vicios cortesanos proverbiales: la adulación (*Cumplimiento*) y la mentira (*Rey de Engaños*).<sup>17</sup> La censura de la hipocresía y falsedad cortesanas se muestra a través del valor dilógico de *cumplimiento*: "acción obsequiosa que se hace a alguno, en consecuencia del respeto o benevolencia que se tiene con él" (*Aut.*) y "la acción afectada y fingida, para cumplir con la apariencia" (*Aut.*):<sup>18</sup>

Pero durole poco la afición, porque se llevaron luego a Cumplimiento a palacio para que sirviese al Rey de Engaños (425).

A esto se podría añadir la etimología jocosa por disociación de *cumplimiento*, que podría sugerir un juego de palabras: *cumplir-mentir*.

No falta tampoco la burla de la mujer ostentosa. Las mujeres que acompañan a *doña Viudez* y *Soledad* en la "junta de dones", en una nueva alusión a la simulación de falsos dones que es motivo repetido en la obra de Quevedo, son *Mirar de lado*, *Descubrir la mano* y *Pláticas escusadas*.<sup>19</sup> Las acciones rela-

---

<sup>17</sup> García-Valdés (351 n. 12) anota la idea de que *Cumplimiento* sirva de engaños al Rey en referencia a esa falsedad de los cortesanos. Sin embargo, *Rey* podría no referirse a un monarca sino al personaje "principal" entre los que engañaban. Por otra parte, la presentación de *Engaños* con letra mayúscula inicial —en la edición de García-Valdés (351) aparece en minúscula— puede sugerir que se trate de un nuevo juego onomástico que mostraría en un mismo nivel a *Cumplimiento* y al nuevo personaje *Engaños*.

<sup>18</sup> "Pero durole poco la afición, porque se llevaron luego a Cumplimiento a palacio para que sirviese al Rey de Engaños" (425).

<sup>19</sup> Un ejemplo de este motivo, entre otros, aparece en las premáticas: "habiendo advertido la multitud de dones que hay en nuestros reinos y repúblicas, y considerando el cáncer pernicioso que es y cómo se va extendiendo, pues hasta el aire ha venido a tenerle y llamarse don-aire, y mirando que imitan el pecado original en no escaparse de él nadie sino

cionadas con el movimiento de los ojos (*Mirar de lado*), de las manos (*Descubrir la mano*) y la charlatanería (*Pláticas escusadas*) son motivos constantes para censurar la coquetería de las damas en la literatura burlesca:

Quedose Soledad con su señora doña Viudez y la acompañó una tarde que fueron a una junta de dones, y encontró con tres amigas, con cuya conversación se divirtió de manera, que, cuando su ama doña Viudez se quiso volver a casa, no la pudo acompañar la Soledad. Estas tres amigas se llamaban; *Mirar de lado*, *Descubrir la mano* y *Pláticas escusadas* (426).

Tras la decepción con *doña Viudez*, *Arrepentir* se enamora, se amanceba y tiene hijos con una ramera ponderada con un epíteto y la frase preposicional (*pública y de todos*) llamada, irónicamente, *Esperanza*:

el cual, despechado por esto, dio en un gran desbarro, que fue enamorarse de una ramera pública y de todos llamada doña *Esperanza* (426-427).

La enumeración de los doce nombres de los hijos basa también la agudeza en la relación de frases hechas y formas coloquiales que llevan al extremo el nombre propio para mostrar el vínculo de todos ellos con su padre *Arrepentir*, que prosiguen las penalidades y desgracias asociadas con el matrimonio:

Al primero llamaron *Sufrir* y llevar la carga; al segundo, *Mal infierno* quien con vos me juntó; al tercero, *Dios me dé paciencia*; al cuarto, *Dios me saque de con vos*; al quinto, *Si yo me viera libre*; al sexto, *Loco estaba yo*; al séptimo, *Esta y no más*; al octavo, *Juzqué que era miel y era acíbar*; al noveno, *¿Qué trajisteis vos?*; al décimo, *Otras se gozan y yo padezco*; al oncenno, *¿Quién me lo*

---

es Jesucristo y su Madre, mandamos recoger los dones, dando término de tres días” (*Pregmática de Aranceles Generales* 183).

dijera a mí?; al duodécimo, Más vale capuz que toca (427).

Concluye el opúsculo con la descripción de un pleito en el que las peticiones de *Arrepentir* reciben la primera negativa de *Penseque*, único personaje con un nombre creado expresamente para funcionar como propio.<sup>20</sup>

★ ★ ★

En conclusión, los nombres propios, al ser asignados por el autor a un personaje o a una obra en cuestión, se pueden convertir en instrumentos metafóricos en su misma enunciación; especialmente porque casi en ningún caso, o posiblemente nunca, son dados de forma arbitraria. La degradación del personaje puede comenzar en el mismo desvelamiento significativo del nombre propio.

Al mismo tiempo, en el juego onomástico pueden darse nuevos sentidos en el proceso también creativo del lector. La contraposición y doble lectura es provocada por la agudeza del lector y, a su vez, por la mala fe del mismo, pues únicamente la lectura recta es responsabilidad directa del autor.

La interpretación burlesca o irónica fuerza el descubrimiento mediante la competencia y complicidad de un lector que en la época posiblemente no sería de tanta exigencia como en la actualidad. Y ante ciertas onomásticas oscuras, pueden aparecer algunas interpretaciones, ciertamente provocadas por Quevedo, pero producidas por una exégesis de los lectores que depende de múltiples factores.

---

<sup>20</sup> Véase García Huetos (10-11) para el uso de este tipo de nombres en la paremiología castellana.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ALARCOS LLORACH, Emilio, "Expresividad fónica en la lírica de Quevedo". *Actas de la II Academia Literaria Renacentista. Homenaje a Quevedo*. Dir. Víctor García de la Concha. Salamanca: Universidad, 1982, pp. 245-260.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*. Pamplona, Madrid, Frankfurt: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert Verlag, 2003.
- [ARISTÓFANES]. *Aristophanes*. Trans. Jeffrey Henderson, Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- ARRANZ LAGO, David Felipe, "Prontuario para frustrar embelecados: Usos lingüísticos carnavalescos, en las «Cartas del Caballero de la Tenaza» de Francisco de Quevedo". *La Perinola* 9 (2005), pp. 243-56.
- Aut.* Ver *Diccionario de Autoridades*.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio (ed.), *Francisco de Quevedo, Obras completas en prosa*. Madrid: Castalia, 2007.
- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona: Barral, 1974.
- BARTHES, Roland, "Analyse textuelle du'n conte d'E. Poe". Claude Chabrol, *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris: Larousse, 1973.
- CHABROL, Claude, *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris: Larousse, 1973.
- CHEVALIER, Maxime, "Motejados y personajes. Sátira y novela". *Rostros y máscaras: Personajes y temas de Quevedo. Actas del seminario celebrado en la Casa de Velázquez (Madrid), febrero de 1999*. Ed. Ignacio Arellano y Jean Canavaggio. Pamplona: EUNSA, 1999, pp. 69-74.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Ed. Louis Combet. Madrid: Castalia, 2000.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*. Trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Diccionario de Autoridades*. Madrid: Gredos, 1990 [Madrid: Real Academia Española, 1726-1739].

- GARCÍA HUETOS, María Luisa, “Los nombres propios en la paremiología latina y castellana”. *Revista de la Universidad de Madrid* 19 (1970) pp. 7-24.
- GARCÍA-VALDÉS, Celsa Carmen (ed.), *Prosa festiva completa*. Madrid: Cátedra, 1993.
- GUERRERO SALAZAR, Susana, *La parodia quevediana de los mitos. Mecanismos léxicos*. Málaga: Universidad, 2002.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de, *Obras de Quevedo*. Ed. Aureliano Fernández Guerra y Orbe. BAE XXIII y XLVIII. Madrid: Rivadeneyra, 1852 [Madrid: Atlas, 1946] y 1859 [Madrid: Atlas, 1951].
- Quevedo y Villegas, Francisco de. *Obras completas de Don Francisco de Quevedo Villegas*, edición de Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, Sevilla: Impr. de E. Rasco, 1907.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de, *Obras completas en prosa*. Dir. Alfonso Rey. Madrid: Castalia, 1: 2003, 2: 2007.
- \_\_\_\_\_, *Poesía original completa*, edición de J. M. Blecua. Barcelona: Planeta, 1981.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia, 1987.
- GUERRERO SALAZAR, Susana, *La parodia quevediana de los mitos. Mecanismos léxicos*. Málaga: Universidad, 2002.
- IVENTOSCH, Herman, “Onomastic Invention in the *Buscón*”. *Hispanic Review* 29 (1961) pp. 15-32.
- JAURALDE POU, Pablo, *Obras festivas*. Madrid: Castalia, 1981.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophia Antigua Poetica*. Ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953.
- MATA INDURÁIN, Carlos, “La comedia burlesca del Siglo de Oro o las máscaras del Carnaval”. *Bulletin of the Comediantes*. 65: 2 (2013) pp. 115-128.
- MILL, John Stuart, *A system of logic, ratiocinative and inductive: being a connected view of the principles of evidence, and methods of scientific investigation*. London: J.W. Parker, 1843.



NEBRIJA, Antonio de, *Gramática de la lengua castellana*. Ed. Antonio Quilis. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 1989.

RIGOLOT, François, *Poétique et onomastique: l'exemple de la Renaissance*. Genève: Librairie Droz, 1977.

SCHWARTZ, Lía, *Quevedo, discurso y representación*. Pamplona: EUNSA, 1987.

ZAPPALA, Michael, *Lucian of Samosata in the Two Hesperias: an essay in literary and cultural translation*. Potomac: Scripta Humanistica, 1990.





# LA RETÓRICA Y LA ELOCUENCIA COMO VÍAS DE SOBREVIVENCIA EN *LA PEREGRINACIÓN SABIA* DE ALONSO JERÓNIMO DE SALAS BARBADILLO

YADIRA MUNGUÍA  
*Universidad Panamericana (Jalisco)*

## ALGUNAS PALABRAS ACERCA DE SALAS BARBADILLO

SALAS BARBADILLO permaneció escondido en los recovecos de la historia literaria por varios siglos,<sup>1</sup> sus novelas fueron pasando de novedad editorial a curiosidad de anticuarios. Pero aunque la historia literaria le jugó una mala pasada, según Armine Manukyan sí fue “personalidad activa y bastante reconocida para su época [...] y muchos de ellos, además de ser amigos suyos, supieron apreciar su producción literaria” (2011: 279).

Sobre todo, la cercanía más papable es la que establece con Miguel de Cervantes, es indudable la admiración que sienten el uno por el otro. Cervantes le compone versos y alaba su ingenio, uno de los pocos reconocimientos de sus contemporáneos;<sup>2</sup> Salas por su parte, imita sus personajes, son varias

---

<sup>1</sup> Acerca de nuestro autor menciona García Santo-Tomás:

Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581-1635), del que apenas se ha escrito en las últimas décadas. Los eclipses sucesivos de la historia literaria han situado a esta figura en un lugar poco menos que marginal, una suerte de perene semiocultación de la cual apenas nos han llegado noticias; olvidada tras su muerte y relegada poco menos que al olvido en los siglos XVII y XVIII, su obra pareció disfrutar de un breve resurgir editorial a fines del siglo XIX y principio del XX, para pasar de nuevo a las tinieblas de lo no-canónico hasta la década de los setenta en que gozó de un renacer de poca duración (2008: 19).

<sup>2</sup> Recordemos que Don Miguel de Cervantes en *Viaje del Parnaso*, escribe un par de líneas acerca de su amigo: “Este sí que podrás tener en precio / que es Alonso de Salas Barbadillo, / a quien me inclino y sin medida

las obras de Barbadillo en las cuales es obvia la influencia. En la obra que nos ocupa, tenemos uno de estos ejemplos claros, bajo la figura de Florisel de Hircania, en donde identificamos perfectamente los rasgos esenciales de Don Quijote.<sup>3</sup>

Jerónimo nació en el seno de una familia acomodada que le permitía una vida desahogada. Su padre, Diego de Salas, solicitador de negocios en la Nueva España, supo administrar los bienes, que si no demasiados, si eran suficientes para dotar a la familia de una vida cómoda. Sin embargo, el talento negociador del padre no lo heredó el hijo, en los primeros años del XVII, muerto ya su padre, Alonso Jerónimo se dedicó a la tertulia y la bohemia; mismos años en los que fue desterrado dos veces.<sup>4</sup>

La ruina económica trajo la fortuna literaria, pues la familia tuvo que mudarse a un barrio popular, pero en el que vivían varios literatos de la época. Es a partir de entonces que Salas usa la literatura como un medio para tratar de allegarse medios para el sostén de los suyos. Pero, la vasta producción literaria del momento y la multiplicidad de poetas y escritores en la misma dificultad pecuniaria, hacía complicado obtener el necesario favor de un mecenas, nos dice al respecto Isabel Enciso:

El artista o escritor de fines del XVI y comienzos del XVII *necesitaba* entrar al servicio de un noble influyente para poder adquirir reconocimiento. Las luchas cortesanas y la pugna por conseguir el favor regio atraerían no solo a la aristocracia, sino a los hombres de cultura (48).

Pero al mismo tiempo que los mecenas facilitaban la producción de su obra se “creaba una cierta dependencia en la labor

---

aprecio” (10v). Sin duda, una evidencia de la cercanía y amistad entre ambos.

<sup>3</sup> Tenemos otros ejemplos en que Salas usa la figura de Don Quijote para sus propias obras, como nos lo menciona Manukyan: “Otras obras salacianas como *El necio bien afortunado*, *El gallardo Escarramán*, *Estafeta del Dios Momo* y *Coronas del Parnaso y platos de las musas*” (2011: 281).

<sup>4</sup> Los datos biográficos incluidos en este apartado están tomados de García Santo-Tomás (2008).

creativa” (Enciso 48) su éxito quedaba ligado a ellos y en su literatura se observaba la importante cantidad de dedicatorias, poemas laudatorios y obras por encargo. Los problemas vivenciales y económicos nunca desaparecieron, el favor de los nobles tampoco fue significativo y su fama literaria, a pesar de su evidente talento, fue mermada por sus contemporáneos (García Santo-Tomás 2008: 57-60).

La obra de Salas es extensa y variada. Narrador ingenioso, sobresale en sus novelas con marco, donde es más evidente su talento; en ellas confluyen todos los géneros, desde el cuento hasta el drama, pasando por la poesía. Sus temáticas, influenciadas por los otros autores áureos navegan por lo general entre la picaresca y la sátira, dejándonos ver de forma común, retratos graciosos de sus compañeros de pluma. Su obra más conocida y celebrada es *La hija de la Celestina*, publicada en 1612; en ella nos muestra una segunda parte de la original de Fernando de Rojas.<sup>5</sup>

Es hasta finales del siglo XIX y más aún en el siglo XX, que surge un nuevo interés sobre este escritor, destacan: Edwin B. Place, Emilio Cortarelo, Fritz Holle y Eustaquio Fernández de Navarrete. En los últimos años encontramos un crecimiento considerable en la investigación acerca de Barbadillo, debemos destacar los estudios de Enrique García Santo-Tomás, Emile Arnaud y Armine Manukyan entre otros.<sup>6</sup>

Entre 1620 y 1630 Salas Barbadillo escribe y publica más obras, debido a que su situación económica y de salud empeora; es entendible ante esta situación, que Salas consideraba que la publicación de sus libros y la dedicatoria de estos le traerían beneficios monetarios, que nunca llegó a ver. Estas

---

<sup>5</sup> Destacan también *La sabia flora marisabidilla* (1621), *El necio bien afortunado* (1621), *El caballero puntual* (1614), *Corrección de vicios* (1615), *Don Diego de noche* (1620), *La casa del placer honesto* (1620), *La estafeta del Dios Momo*, novela de gran calidad, donde podemos observar un Salas maduro literariamente, y *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas*.

<sup>6</sup> Para mayor información acerca del estado de la cuestión en torno a Salas Barbadillo y la descripción de sus obras, ver *Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII* (García Santo-Tomás 2008: 23).

circunstancias vivenciales podrían explicar en parte la variedad interna de sus obras, no sólo por un plan literario en tono de otros autores de su generación que también escribían misceláneas, sino también como una forma de reunir una mayor cantidad de obras para su publicación.

Después de varios años de gestiones, *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas* fue aprobada y tasada a mediados de 1635, pocos días antes de la muerte del autor, por la Hermandad de Libreros, quienes apoyan económicamente la publicación. El libro está dividido en dos partes que parecieran no tener nada que ver, sin embargo, la forma de tratamiento y la realidad reflejada en situación alegórica, nos indica las preocupaciones de Salas Barbadillo en ese momento de su vida.

#### LA SOBREVIVENCIA POR MEDIO DE LA PALABRA

*Platos de las Musas* es una serie miscelánea con una dedicación distinta en cada uno de los platos o secciones, en la que se concentran varios géneros literarios. El texto que nos ocupa es el correspondiente al tercer plato, dedicado a Luis Ortiz de Matienzo, hombre destacado en la corte, perteneciente al Consejo de Indias, representante del rey en Italia y persona influyente de caudal respetable. En él confía Salas para que al menos resuelva algunos negocios inconclusos

*La peregrinación sabia*, perteneciente al *Tercer Plato de las Musas*, nos narra las aventuras de dos zorros, padre e hijo, a través de un recorrido por varios pueblos no lejanos de su comarca, correría que ellos consideran como una travesía titánica en la que abarcan buena cantidad de mundo. Salas nos narra una peculiar fábula en prosa en donde mezcla la interacción de animales y personas de forma indistinta, como justificación del género, nos dice que los hechos ocurrieron en tiempos de Esopo, circunstancia que nos vuelve la historia atemporal y con un empalme entre tiempos, espacios, culturas y costumbres. También marca dicho periodo como una era de la elocuencia pues “cualquier zorra podía ser un Demóstenes” (Salas Barbadillo 1635: 59).

La retórica y la elocuencia vista desde este punto con Salas, no son un privilegio, sino un mecanismo que puede usarse para el mal. Dice el autor lo siguiente: “yo he visto elocuencia tan furiosa, horrible y turbulenta que más parecía bacanal, espíritu que inspiración y aliento del venerable Apolo” (1635: 59). El talento en la palabra por tanto sirve, cual mercenario, al mejor postor de quien lo usa, en este caso un zorro cuyas intenciones nunca, o casi nunca, tienen fines edificantes para otros, sino el provecho propio.

El relato inicia en Córdoba, de donde era originario un matrimonio de zorros. La madre muere al dar a luz y el padre se queda solo en la crianza. El funeral de la esposa es un punto interesante a comentar respecto de la elocuencia, pues el zorro la utiliza para mostrar un fingido pesar por la muerte de la mujer; se burla de la falsedad de los pésames.

El pequeño zorro, según Salas, dio muestras de forma muy temprana en un temperamento digno de su estirpe, pues el infante se mostraba exageradamente travieso y con una capacidad innata para la mentira, capacidades deseables en cualquier pequeño zorro. Tantos eran sus talentos que sus allegados lo consideraban como la “gloria de la nación” (1635: 60), razón por la cual el zorro padre decide terminar con la adecuada educación de su hijo haciendo una peregrinación por el mundo, viaje, en el que pudiera aprender el arte del engaño y del aprovechamiento del otro. Lo que más sorprende del pequeño zorro es el dominio de la mentira, sin que ésta parezca serlo.

Ambos zorros salen de noche, como un acto de sea acorde con el tipo de aprendizaje que el padre quiere para el hijo, es decir, una educación basada en la oscuridad engañosa, además, dice Salas, la noche se asocia con la maldad, la cual siempre es disfrutable por los zorros. La primera aventura es con dos gatos, descritos como hermosos y fuertes. Los gatos jueces de justicia van a poner en orden a un grupo de ratones que habían estado robando en una tienda y se hacen acompañar de los zorros; los primeros con la intención de divertirse a su costa y los segundos para ver que sacaban de provecho. Los gatos mal entienden la elocuencia de los zorros, pues no

sospechan que lejos de divertirse con sus ingeniosas palabras, los zorros harán uso de la persuasión para sacar ventaja de ellos. Dice Salas que, aunque se dan un caluroso saludo, sus intenciones son todo lo contrario.

Ya en la tienda son mantenidos por el dueño para que finalmente se deshagan de los pequeños ladrones. La intrusión de los ratones queda casi solucionada por los gatos, quienes se los comen en virtud de la justicia, no sin antes dejar uno o dos para asegurarse del siguiente empleo. El tendero se arrepiente sonoramente del resultado del trabajo, pues mientras duró el ajusticiamiento, tanto gatos como zorros estuvieron viviendo a su costa, haciendo mayor gasto en la manutención que las cantidades robadas por los ratones.

Después del abuso de gatos y zorros sobre el hombre, parten a refugiarse a una casa, donde los gatos roban carne y los zorros comen gallinas. El punto interesante en esta situación es que zorro padre hace sentir culpables a los gatos acusándolos del grave pecado de su robo y ocultando el asesinato de las gallinas.

El zorro padre hace uso de un discurso moral falso, en el cual reprende a los gatos por el acto atroz del robo de la despensa de la casa que les servía de refugio. Este discurso que parece justo y moral tiene la finalidad contraria, pues busca esconder por medio de ingeniosas palabras el crimen propio.

Oh Júpiter —exclamaba—. ¿Así pagan éstos el hospedaje que ha recibido debajo de estos inocentes techos [...] ¡No permitas que sea yo cómplice de sus torpezas, no lo permitas, oh gran padre de los dioses, no lo permitas, pues mientras ellos ensuciaren sus manos por dar satisfacción a sus malvados vientres yo aparto mis ojos de la maldad y me voy a buscar mi mejor provecho! (1635: 62).

Parten todos de la posada antes de ser descubiertos de sus crímenes, pero en el camino se encuentran con unos bravos perros, quienes por medio de las argucias del zorro terminan dando severa pelea a los gatos, pues pacta un falso duelo del que los felinos no estaban al tanto. El zorro hace uso de su



elocuencia lisonjando de forma exagerada a los canes, despreciando y dando falso testimonio de los gatos para ellos salvarse del peligro del ataque. Por medio de la palabra, el zorro es capaz de enardecer los ánimos y convencer de algo que sabía era falso. Narra Salas: “el zorrazo padre en quien prevalecía una astucia ingeniosa, ya que no podía valerse de los pies, acudió al sagrado de la elocuencia y, sin perder el ánimo, con semblante risueño, dijo a los perros estas emperreadas lisonjas, al tiempo que intentaban acometerle” (1635: 64).

Los zorros obviamente se presentan ante los gatos después del altercado, como ignorantes del suceso y ofrecen su ayuda para curar sus heridas. La finalidad de todo ese mal entendido no era otra cosa sino la diversión de los zorros a costa de las desgracias ajenas. El protagonista se ufana de sus engaños y de cómo a través de ellos logra todo lo que se propone: “Hijo, abre los ojos al ingenio y aprende de mi industria y artificio, que valen más que la fuerza” (1635: 65). Para el zorro, la razón, la justicia y la fuerza, son menores y fáciles de manipular por el ingenio; la elocuencia puede usarse entonces como arma.

Después de una noche intranquila en la que se curaron de heridas e indigestiones, gatos y zorros se despiden finalmente bajo no muy buenos términos, ya que los zorros acusan a los gatos de obstinados y alejados de la doctrina. Nuestros protagonistas siguen su camino por Andalucía, donde encuentran a una serpiente que se proponía asaltar una madriguera de conejos.

El zorro padre sabe muy bien que con la serpiente su talento retórico no funcionará por ser animal inteligente y astuto, como ellos mismos. Su consejo al hijo es que en el caso de serpientes siempre se debe ser cauteloso. Con el fin de quitarle sus presas, el zorro padre arma una treta para que los hombres del pueblo maten a la serpiente y puedan, de esta manera quedarse con el botín y el tiempo suficiente para disfrutarlo con calma. Sin embargo, los humanos descubren el engaño y los zorros se ven orillados a huir antes de ser atrapados por los aldeanos. Los zorros se detienen de tanto en

tanto para injuriar a los hombres, a quienes acusan de traición, el zorro padre hace gala de su astucia, pues esos discursos eran parte de una estrategia tanto de abuso como de sobrevivencia:

Cansado estarás, simplecillo, pero con este cansancio has comprado el ocio y la comida. Parecerate inútil el haber corrido tanto, más tu breve experiencia no se extiende al conocimiento de mi larga industria. Con aquel ardid ingenioso, aunque caro, van los rústicos tan rendidos que, para restaurarse se entregaran luego al vino y al sueño, y nosotros quedaremos dueños absolutos de esta población de conejos; entre, entre, y sin miedo, a gozar de los despojos adquiridos en buena guerra (1635: 71).

Nuestros protagonistas siguen hacia el norte de España donde se encuentran con un singular personaje, un enorme perro con apariencia feroz, que además parecía no estar del todo cuerdo. Este personaje encabeza uno de los pasajes más interesantes de la fábula de *La peregrinación sabia*, pues en él se representa a guerreros legendarios, caballeros andantes clásicos del género y una representación satírica del personaje de Don Quijote de la Mancha, con lo cual estaríamos frente a un juego de doble sátira, pues se burla de un personaje que a su vez se burla de los caballeros andantes que también representa.

El personaje de Salas llamado Don Florisel de Hircania, sintetiza varios caballeros andantes: Felizmart de Hircania, Florisel de Niquea y por supuesto Don Quijote, además de hacer descender al personaje desde una dinastía cercana a Alejandro Magno. El perro es una figura que merece el respeto de los zorros, por lo menos mientras está con vida. Don Florisel, al quedarse sin la ayuda de un escudero invita a los protagonistas a servirle y acompañarlo en sus aventuras. Las intenciones de Don Florisel son siempre ayudar al desvalido y necesitado, aun cuando se arriesgue a sí mismo. Don Florisel es de nobleza evidente, tanto en su ascendencia como en su comportamiento. Su estirpe de perros guerreros respalda su imagen fiera, pero también la perspectiva que tiene de sí mismo como agente del bien y encargado de impartir justicia.

Este es uno de los pasajes en los que Salas hace gala del conocimiento que tiene de la obra cervantina y de sus dimensiones morales. Esta copia de elementos puede tomarse como un acto lúdico, pero también como una forma de homenajear a su amigo. La forma en la que se expresa Don Florisel es muy parecida a la de Don Quijote: “Yo soy Don Florisel de Hircania, un perro caballero andante, que ando buscando aventuras en desagravio a los pequeños y castigo a los soberbios y tiranos” (1635: 72). El uso de la palabra, y no sólo de la fuerza es esencial para el perro caballero, de modo que cuando una falla hace uso de la otra. Una diferencia importante entre Don Quijote y Don Florisel consiste en que el segundo realmente posee el físico necesario para enfrentarse cuerpo a cuerpo.

La primera aventura de los tres personajes es el enfrentamiento del perro caballero a un par de mastines que se querían enfrentar a un lobo, lo que le parecía injusticia al héroe es que el enfrentamiento fuera desigual en número, por lo que exigía que sólo un perro fuese quien se batiera en duelo con el lobo. Los mastines desoyen el mandato, contestan que no tenía que seguir ninguna regla de caballería, su insolencia es pagada con la muerte y la posesión de una choza a la que Don Florisel llama castillo y toma como inicio de un señorío.

La actitud del zorro frente a Don Florisel es diferente a la que toma con otros personajes, lo respeta y sabiéndolo fuera de sus cabales, trata de persuadirlo, empresa infructuosa ante la cual decide abandonarlo. En este pasaje de la fábula es que el zorro, quien funge el papel de cuerdo al tratar de hacer ver al caballero el error en el que está, lo conmina a la prudencia y ecuanimidad:

Las temeridades no son hazañas, y es locura y no valor acometer empresas imposibles; la victoria de este día es bastante a haceros glorioso en todo el orbe; contentaos con lo que hoy habéis hecho y dejad algo para el día de mañana, que según está el mundo lleno de peligros y casos inopinados, jamás le faltarán ocasiones al ejercicio de vuestro valor (1635: 74).

El caballero no toma este consejo, antes bien se ofende ante tal proposición, pues considera contradictorio que alguien de su estirpe y honra de caballero huya como cobarde. Don Florisel pone por encima de su seguridad el valor, a juicio del zorro, mal entendido. En el transcurso de esta charla son atacados por los aldeanos dueños de los mastines ajusticiados por el héroe y se da un enfrentamiento en el que Don Florisel resulta herido.

La herida, lejos de desanimarlo enardece más su ánimo, haciendo gala nuevamente de su estirpe: “Porque, sabed —les decía— que yo soy descendiente de aquel generosísimo perro don Alejandro de Grecia, que habiendo muerto, delante de los ojos del invencible emperador Alejandro Macedón, un león fierísimo, quiso por honrarle, que se llamase su mismo nombre” (1635: 75). Y más adelante afirma que mudó el nombre de Grecia de sus antepasados por la gloria de haber matado a un tigre llamado Héctor de Hircania, el cual consideraba un guerrero inigualable, de modo que por seguir las reglas de la caballería decidió llevar parte de su nombre. Es evidente que se hace un paralelismo con Aquiles y Héctor. El caballero siempre trata de hacer uso de la retórica antes de usar la fuerza, siempre su elocuencia va para buenos fines, pero sus palabras, elegantes y bien intencionadas, nunca tienen el resultado esperado. Este hecho desafortunado, nos da a entender que Salas propone que solo la retórica usada en beneficio propio y en daño de otros tiene efectos favorables a quien la utiliza.

Los zorros admiran a Don Florisel, pero consideran que la bondad y la valentía siempre están sujetas a la fortuna. Los protagonistas deciden dejar al caballero, pero pese a su bien conocida elocuencia, el zorro padre decide no hablar de frente, sino que escribe una carta de despedida, donde lo elogia por su valor, su estirpe y su fuerza, pero lo acusa de poco sensato y se lamenta de lo que hubiesen podido hacer juntos: “Si hubieras querido juntar tu valor con mi consejo, ¿quién tuviera fuerzas bastantes contra Aquiles y Ulises? ¡Oh temeridad, digna de llanto! Ella, después de tantos gloriosos triunfos y hazañas, te dará ignominiosa y miserable muerte” (1635: 76). El zorro se sabe astuto e inteligente como Ulises, pero a Don

Florisel lo compara con Aquiles, ambas cosas, astucia y fuerza, no se dan en un mismo personaje, por lo menos en esta obra.

El héroe vencido y herido de muerte lo único que recuerda es a su amada, a la que quiere volver aunque sea en parte, hace entonces uso de la retórica sutil de la poesía. Los zorros asisten a esos últimos momentos y se lamentan de forma sincera por el destino del caballero, porque dice Salas: “Habláronle con sentimiento, y no fingido, porque la virtud de los grandes ánimos engendra amor aun en los corazones viles” (1635: 78). La valentía, la elevación de ánimo, la nobleza de corazón, el afán de justicia y el uso de la retórica y la elocuencia para fines buenos, no trajo resultados positivos.

Bajo esta perspectiva parece que Salas nos propone que es la astucia sumada a la retórica lo que trae el logro de fines específicos, aun cuando el resultado no sea provechoso sino para el orador. El perro muere y lo que había sido en vida un respeto, se convirtió en abuso una vez muerto, pues no cumplen la palabra dada en lecho de muerte, la cual consistía en hacer de conocimiento de la amada el destino del marido entregando su corazón y tras cristiana sepultura anotar un epitafio dado por el mismo caballero andante. Sin embargo, los zorros traicionan la palabra y haciendo caso omiso de sacar el corazón del cuerpo anotan un epitafio distinto; burlesco y lacerante, que suena, más que gracioso, ofensivo. Al cambiar los zorros la elegancia del epitafio creado por Don Florisel a uno burlesco escrito por ellos, echan por tierra las ansias de historicidad del personaje. Es como si el sacrificio de vida de Aquiles por la gloria heroica quedara en nada por dos villanos, es aquí donde vemos con más nitidez aparecer la ácida sátira de Salas Barbadillo.

La última parte sobresaliente en la fábula es la asistencia accidental que los zorros tienen en una asamblea literaria, retrato sin duda de las comunes en la época áurea y a las cuales solía asistir nuestro autor. Esta célebre secuencia dentro de *La peregrinación sabia*, parece ser un accesorio, pues en nada participan nuestros protagonistas, lo único que hacen es quedar como espectadores de la escena. Es recurrente dentro de la obra de Salas Barbadillo, encontrar un retrato de las academias

literarias de su tiempo, lugar asiduo por infinidad de escritores y poetas, tema que tampoco era ajeno de otros autores áureos.<sup>7</sup>

El describir lo sucedido en las academias se vuelve casi un lugar común en Salas, la ficcionalización focaliza y engrandece a estas instituciones, sobre esto nos menciona Pasqual I Usó que: “es evidente que las academias, aparte de reuniones literarias y gracias a su proliferación, se convirtieron, si no declaradamente en un género literario, sí en un mecanismo bastante reconocible como para ser tomado por principio estructurador de una obra narrativa” (Mas I Usó 56). Un punto interesante que señala Milagros Rodríguez al respecto es que “el recurso de la academia cobra una nueva dimensión cuando la suspensión de los permisos para publicar novelas y comedias obliga a los autores a buscar nuevos cauces para mantener el contacto con sus lectores” (Rodríguez Cáceres 108), aprovechando el tema, junto con la estructura de la novela miscelánea para publicar obras que en otras circunstancias no hubieran podido sacar a la luz.

Los intereses dentro de la academia eran varios, por un lado, el que estas reuniones por lo general eran auspiciadas por algún noble que fungía como mecenas, por otro, las reuniones eran objeto de convivencia entre escritores, lugar de intercambio de ideas, de presentación de obras e incluso ocasión de disputas que rara vez suponían un problema real. Las academias literarias, tanto numerosas como fugaces, fungen un papel importante para el entendimiento de esta etapa literaria; es pues en este espacio, donde mejor se desarrolla la literatura áurea pues “se convierte en un hábitat en el que refugiarse,

---

<sup>7</sup> La variedad de obras que toman como escenario principal una academia es considerable y más aún los episodios que describen alguna reunión literaria, aunque ésta no sea el motivo principal de la obra. Podemos mencionar por ejemplo *El laurel de Apolo*, de Lope de Vega; el *Prado de Valencia*, de Gaspar Mercader; y de Alonso Castillo Solórzano *Huerta de Valencia* y *Lisardo enamorado*. Para ampliar esta información, ver *Academias ficticias valencianas durante el barroco* de Pasqual I Usó (Mas I Usó 1994). Debemos mencionar también, que en las novelas pastoriles como *Arcadia* de Lope, *Los cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina y las *Academias del Jardín* de Jacinto Polo son muestra también de una descripción académica, aun cuando no sea su motivo principal.

complementarse, reconocerse entre iguales” en el que también “se predica el amor a las letras, el ejercicio de la elocuencia, la facultad del ingenio” bajo palabras de Aurora Egido (11).

No debemos entender la academia como sólo una tertulia en la que se comparte tiempo y obra, sino que era un sitio, sí de convivencia, pero con una estructura fija que daba orden y unidad a los trabajos de los participantes aun cuando “de la discusión filosófica (se pasara)<sup>8</sup> al debate pueril y verso ligero” (Egido 11). Las academias, según María José Rodríguez Sánchez:

[...] tenían su inicio cuando el presidente pronunciaba la oración inaugural que, a su vez, daba paso a la intervención del secretario. A continuación se exponían los asuntos sobre los que habían de versar las composiciones de los poetas concurrentes y se concluía en el vejamen de los resultados obtenidos (916).

Sabemos que Salas Barbadillo era asistente asiduo a varias de estas academias, a las cuales vemos retratada en varias de sus novelas como *Pedro de Urdemalas* (Salas Barbadillo 1974), *La casa del placer honesto* (Salas Barbadillo 1927) y claro está en la fábula de *La peregrinación sabia*. No podemos hacer una total identificación de una academia en concreto entre la que asistía Salas, considerando además que “consistían [...] en reuniones de intelectuales que, eventualmente —e incluso, a veces, en una única ocasión—, o con cierta periodicidad y regularidad, se desarrollaban en determinadas casas de algunos nobles que se convertían en mecenas” (Cañas Murillo 6). Sería muy difícil precisar a cuales academias llegó a pertenecer nuestro autor, aunque debemos considerar una multiplicidad de ellas, debido a su interés por lograr un mecenas que ayudara en sus dificultades pecuniarias y en la aceptación social de sus obras.

Así mismo no podemos decir que el reflejo de la academia que nos muestra Salas en sus novelas se refiera a una academia en particular, pero sí se puede considerar que añade elementos y pasajes de la Academia de Madrid, una de las de

---

<sup>8</sup> Se cambió el tiempo verbal del original para hacer concordar con la frase.

más renombre y mayor tiempo de existencia y la cual, al parecer, perteneció Barbadillo.

A la Academia de Madrid<sup>9</sup> asistían los más populares autores de la época; se llegaron a reunir en sus aulas Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Francisco de Quevedo y por supuesto Salas Barbadillo. De hecho se ha tratado de identificar en cada uno de los animales participantes en el episodio dentro de la fábula con personajes literarios en concreto, con lo cual aumentaría la sátira mordaz que hace Salas de los hechos ocurridos en las sesiones académicas.

La elocuencia y la retórica son punto esencial en el desarrollo de este pasaje de la fábula, pues varios académicos tratan de demostrar sus grandes facultades creativas que desatan la admiración de los asistentes, pero también es utilizada como un arma entre ellos mismos, arma para destacar y sobrevivir en el medio literario, a costa de promover el descrédito de los autores que parecieran mejores que ellos. De esa manera, la retórica es usada de manera indiscriminada para lograr beneficios propios a pesar de la desgracia ajena.

Después de que los zorros se disponen a escuchar el desarrollo de la Academia, van llegando los participantes de la misma, todos ellos del reino animal.<sup>10</sup> En este episodio nos

---

<sup>9</sup> Acerca de esta academia Jesús Cañas Murillo nos hace un breve resumen, muy útil para darnos cuenta de la importancia de la misma:

De la Academia de Madrid no conservamos todos los datos que permitan reconstruir su historia de una forma relevante completa. Juana de José, en su día, hizo un buen resumen de su trayectoria conocida. Fue fundada por Diego Gómez de Sandoval, entonces joven Conde de Saldaña e hijo segundo del Duque de Lerma, por el año de 1604. Mantuvo su funcionamiento durante bastantes años, y sabemos que entre los años 1601 y 1608 celebraba sesiones con regularidad (8).

<sup>10</sup> Este fragmento de *La peregrinación sabia*, ha sido comentado debido a la potencial analogía que hace de los animales académicos de escritores reales del Siglo de Oro, es decir, que estaríamos frente a una sátira burlesca en la que Barbadillo aprovecha la máscara de la fábula para decir algunas verdades y ridiculizar a sus contemporáneos. Tomamos aquí el estudio que Romera Navarro hace al respecto: “Salas Barbadillo nos presenta con ingenio en *La peregrinación sabia* una academia simbólica en la que también hay sus contiendas. Los animales de esta fábula esópica pueden ser identificados con varios ingenios que asistían a las



muestra Salas la estructura formal de estas reuniones de artistas, misma que ya comentamos más arriba; así que después de la presentación, se leyó una sátira, de la cual se ofendieron algunos, sintiéndose aludidos. La breve disputa causó la algarabía general de la reunión; “Rieron todos la gracia con carcajadas tan descomunales, que parecía que se anegaba en risa la Academia, y temieron muchos naufragar en las ondas de tan inopinado deleite”; nos narra Salas (1635: 82).

Es obvio que es este pasaje Salas retrata uno de tantos eventos similares ocurridos en las reuniones. Este tipo de disputas, bajo perspectiva de José María Ferri Coll, no es gratuito sino que “debe imbricarse en el seno de una producción poética festiva que tiene el propósito de forzar el ingenio de los concurrentes a las convocatorias académicas para despertar la hilaridad del auditorio” (Ferri Coll 334), además, de que, apunta más abajo, “en el fondo del discurso satírico de la Academia, hallamos la ridiculización del lugar común. Para conseguir este fin, era menester explotar los recursos retóricos y métricos” (334) de los participantes. Como se puede observar, todo lleva al lucimiento retórico y elocuente de los académicos; objetivo que sin duda identificamos en las descripciones de Salas.

Dentro de esta academia ficticia observamos distintos usos de la retórica, mismos que ya habían sido explotados a lo largo de *La peregrinación sabia*; encontramos los siguientes ejemplos:

1. Su utilización como una forma elocuente de divertir a los demás, en el caso de las sátiras que llevan a la risa.

---

academias de Madrid” (496). Los emparejamientos que hace el autor son los siguientes: el tordo con Pedro Torres Rámila; el ruiseñor, Lope de Vega; el perro, Cristóbal Suárez de Figueroa; el gato, Luis Vélez de Guevara; con respecto a los caballos, opina Romera Navarro, posiblemente se refiera a los nobles que fungían de mecenas de las reuniones (496-498).

2. Como arma para enfrentamientos verbales, aunque los disgustos no fueran serios.
3. Para mostrar una elocuencia sublime, de un alto y refinado nivel cultural.
4. Para mover las voluntades de los demás respecto de otro.
5. Para afectar las emociones de los oyentes.
6. Para elevación intelectual y activación de la imaginación.

Según la narración de Salas, después de la escena cómica en la que todos participan, viene una segunda parte de la velada donde todos aportan la lectura de sus obras, un compartir retórico y oral,<sup>11</sup> donde hay un disfrute en el escuchar al otro. La parte central del episodio es en el que habla el águila:

Recitó en prosa, tan elocuente, cuanto inimitables las alabanzas de aquel hermoso monarca de los planetas [...] ¡Con cuánta velocidad, con cuánto arte este docto magistrado de la Retórica se desapareció de este asiento! ¡Apenas la imaginación lo alcanza, aunque lo admira! [...] Mas aquella ave imperial, no contenta con haber avergonzado tantos triunfos con su prodigiosa elegancia, sembró por toda aquella obra admirable tanta doctrina moral, tantos preceptos filosóficos, que los aplausos de erudición y elocuencia corrieron iguales (1635: 83).

Es evidente que la participación del águila emociona a varios de los asistentes, ya que su lenguaje fino y poético compite con la delicadeza y profundidad de lo que dice, es decir, no sólo es un discurso bello, sino que cargado de “doctrina moral y

---

<sup>11</sup> Debemos recordar, junto con Esther Lacadena, que:

Toda actividad de las academias se sustenta en la oralidad, pues la sesión académica, en su totalidad, es una tertulia, una reunión de personas que se juntan habitualmente para hablar, para conversar, para intercambiar conocimientos y opiniones. [...] Ante las nuevas directrices sociales y políticas, intelectuales y literatos precisaban, para no desaparecer, un factor de unión, un espacio físico y metafórico de cohesión en el que afianzarse como clase peculiar (92).

preceptos filosóficos” lo que hace más elevada su participación, pues su retórica es inteligente, elegante, virtuosa y elocuente. Sin duda el ideal a seguir de todos los académicos en cuestión.

No todos los participantes de la tertulia saben reconocer la grandeza ajena, el perro, envidioso de la oralidad del otro, usa en este caso la elocuencia y la retórica con fines engañosos y perversos, en un estilo muy cercano al de los zorros. El perro trata de mermar la importancia del discurso del águila, tratando de mostrarse así mismo más inteligente que el otro, sobre todo con los caballos quienes no ostentan de mucho juicio y son en ese momento, quienes dirigen la academia. Ante esta mala acción del perro, el zorro padre toma una actitud bastante extraña dadas las características del personaje, lo que podríamos interpretar como un pretexto de Salas para expresar sus propias ideas y molestia ante hechos similares dentro de la academia, veamos la explicación que da el zorro a su hijo, quien ya se había convencido de las palabras del perro:

Aquel perro ladrador, a quien con tanta atención te rendías atento, no tiene más sabiduría que una malvada insolencia; su librería es su desvergüenza; en ella aprende injurias y blasfemias que opone a los verdaderos doctos y virtuosos; óyenle aquellos caballos tan rudos como satisfechos, y paréceles que debe de ser grande ingenio el que halla defectos que oponer a las obras de los ingenios grandes, sin tener ellos discurso para examinar si los defectos son aparentes o si caen sobre verdadero fundamento. [...] La hermosura, la valentía, el decoro y ornato de nuestro lenguaje español, a ella se le debemos, a ella ingenuamente se le reconocemos y confesamos. Advertido quedarás con esto de las cautelas de los que se fingen y mienten doctos, siendo ingenuos ignorantísimos y vulgares (1635: 84-85).

Con estos comentarios del zorro padre, termina el episodio referido a la academia literaria, uno de los más importantes en la obra de Salas Barbadillo con referencia a este tipo de instituciones y de los más sobresalientes en *La peregrinación sabia*, con

respecto de la retórica. Sin duda, Salas nos muestra la importancia del lenguaje, además de las formas engañosas en que puede ser usado, aun cuando se le utilice de manera correcta

El final de la fábula no es sobresaliente, sino un final abrupto, tan recurrido por Salas. Después de la serie de aventuras vividas por los personajes centrales y sin un motivo detonador de peso; el zorro padre decide que su hijo ya ha tomado suficiente lección de la vida, que ha aprendido lo necesario para saber engañar y abusar del otro de manera adecuada para su sobrevivencia y desarrollo, entonces decide que es momento de regresar a casa.

#### CONCLUSIONES

La obra de Salas Barbadillo poco recurrida por la crítica literaria actual, constituye un elemento esencial en los eslabones de la obra general del Siglo de Oro. Salas nos pone en evidencia varias circunstancias de su época, poniendo de manifiesto las necesidades, fines y problemáticas que pasaba un autor en la más alta generación literaria de la lengua española. A su vez debemos destacar la descripción, en la fábula de *La peregrinación sabia*, del buen y mal uso de la retórica y la elocuencia, no solo como una forma perspicaz del lenguaje, sino también como una forma de abuso y sobrevivencia. Salas Barbadillo nos muestra de una manera magistral los diversos usos de la retórica, y sus diversos efectos, por un lado, la elocuencia usada en beneficio propio y en daño ajeno, haciendo ver que más que la fuerza tiene poder la palabra; es relevante mencionar, que la mayoría de las ocasiones en las que se usa la retórica para fines egoístas estos llegan a buen fin, no así cuando tienen intenciones edificantes. Los personajes que tratan de ayudar al prójimo o que hacen evidente un manejo elevado de la lengua siempre terminan siendo víctimas. Jerónimo de Salas, digno de su estirpe áurea, nos dota por medio de sus letras, una ejemplificación de la influencia que puede tener el uso de persuasivo de la palabra.

## BIBLIOGRAFÍA

- CAÑAS MURILLO, Jesús, “Corte y academias literarias en la España de Felipe IV”, *Anuario de Estudios Filológicos* 35 (2012) pp. 5-26.
- CAO, Antonio F., “La anticomedia de Salas Barbadillo. Transposición genérica y desplazamiento de la figura mítica”. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2016. (Ed. dig. a partir de *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 799-812.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel, *Viaje del Parnaso*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2001. Consulta en:  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck0716>
- EGIDO, Aurora, “Una introducción a la poesía y a las academias literarias del siglo XVII”. *Estudios humanísticos. Filología* 6 (1984) pp. 9-26.
- ENCISO ALONSO-MUÑUMER, Isabel, “Nobleza y mecenazgo en la época de Cervantes”. *Anales Cervantinos* 40 (2008) pp. 47-61.
- FERRI COLL, José María, “Burlas y chanzas en las academias literarias del Siglo de Oro: los Nocturnos de Valencia”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid 6-11 de julio de 1998*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro. Madrid: Castalia, 2000, t. 1: pp. 327-335.
- GARCÍA SANTO TOMÁS, Enrique, “«Dientes postizos»: Salas Barbadillo y el discurso culiario como crítica”. *Vanderbilt eJournal of Luso-Hispanic Studies* 2 (2005):  
<https://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/luso-hispanic/issue/view/160>
- \_\_\_\_\_, *Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

- LACADENA Y CALERO, Esther, “El discurso oral en las academias del Siglo de Oro”. *Criticón* 41 (1998) pp. 87-102.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique, “Corrección de vicios de Salas Barbadillo y la primera etapa de la novela corta española”. *Lejana. Revista crítica de narrativa breve* 7 (2014) pp. 1-16.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, “Sobre el vejamen de grado en el Siglo de Oro. La Universidad de Toledo”, *Epos. Revista de Filología* 10 (1994) pp. 203-231.
- MANUKYAN, Armine, “El necio bien afortunado de Salas Barbadillo. Rasgos genéricos”. *Foreign Languages in Higher Education* (Universidad Estatal de Erevan, Armenia) 18:1 (2015) pp. 185-191.
- \_\_\_\_\_, “Salas Barbadillo entre sus contemporáneos: sus gustos literarios e influencias”. *Scripta manent. Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*. Ed. Carlos Mata Induráin y Adrián J. Sáez-Pamplona: Universidad de Navarra, 2012, pp. 279-295.
- MAS I USÓ, Pasqual, “Academias ficticias valencianas durante el Barroco”. *Criticón* 61 (1994) pp. 47-56.
- OSUNA, Inmaculada, “Aproximación a las Academias granadinas del siglo XVII”. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 1401-1409.
- PIQUERAS FLORES, Manuel, “Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y las colecciones de metaficciones áureas”. *Estudios de Literatura* 7 (2016) pp. 794-811.
- REY HAZAS, Antonio, “Sobre Quevedo y Cervantes”. *La Perinola* 12 (2008) pp. 201-229.
- RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, “Las academias como fiesta social del Barroco: su reflejo en Antonio Enríquez Gómez”. *Hipogrifo* 1:1 (2013) pp. 105-119.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José, “La academia literaria como fiesta barroca en tres ejemplos andaluces (1661, 1664 y 1672)”. *Diálogos Hispánicos de Amsterdam. (El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Representaciones y fiestas,*

- ed. Javier Huerta Calvo, Harm der Boer y Fermín Sierra Martínez). 8: 3 (1989) pp. 915-926.
- ROMERA NAVARRO, Miguel, “Querellas y rivalidades en las Academias del siglo XVII”. *Hispanic Review* 9: 4 (1941), pp. 494-499.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo (1927). *La Casa del Placer honesto de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*. Ed. Edwin B. Place. Colorado: The University of Colorado Studies, 1927.
- \_\_\_\_\_, *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas*. Madrid: Imprenta del Reino, 1635. (Biblioteca Nacional de España. Signatura R-4621).
- \_\_\_\_\_, *El sutil cordovés Pedro de Urdemalas y El gallardo Escarramán*. Ed. Marcel Charles Andrade. Madrid: Castalia, 1974.







**“OIGAN UN SILOGISMO”: ASTRONOMÍA Y  
RETÓRICA EN DOS VILLANCICOS DE SOR JUANA  
INÉS DE LA CRUZ**

**LEONARDO SANCHO DOBLES**  
*Universidad de Costa Rica*

*Hoy la Maestra Divina,  
de la Capilla Suprema  
hace ostentación lucida,  
de su singular destreza...  
(Juana Inés de la Cruz)<sup>1</sup>*

CON ELEGANTES, SUTILES, CLAROS, INGENIOSOS, ÚTILES VERSOS...

CUANDO SE PUBLICA por vez primera *Inundación Castálida de la única poetisa musa décima Soror Juana Inés de la Cruz* en Madrid en el año 1689, el editor de la imprenta de Juan García Infanzón indicaba “que en varios metros, idiomas y estilos, fertiliza varios assumptos; con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos para enseñanza, recreo y admiración” con lo cual advertía, desde las páginas liminares del tomo, los principios de la retórica de los cuales echaba mano la poeta de Nueva España en la variedad de estrofas y de temas que manejaba con agudeza, ingenio y gracia para persuadir a la audiencia. A partir del título mismo de la primera publicación de la monja novohispana se ubica su producción poética dentro de las artes del bien decir, la elocuencia y la oratoria y se inserta en la tradición de la retórica clásica.

---

<sup>1</sup> *Villancicos* 1676. (Segundo nocturno. Villancico IV, coplas).

Dentro de universo lírico de sor Juana Inés de la Cruz una valiosa veta la conforma la denominada lírica coral, el conjunto de los villancicos, la cual signica el filón lírico de la poeta que tuvo mayor difusión en su época, por las características del contexto de la enunciación y de la audiencia.

En las páginas sucesivas y a partir del eje trazado por el silogismo, en tanto concepto, estructura de pensamiento y método racional, se ponen en diálogo dos fragmentos de dos de las piezas corales de la poeta novohispana; se trata de dos villancicos dedicados al tema de la Asunción de la Virgen María correspondientes los años 1676 y 1679. En ambas composiciones la pluma de sor Juana Inés de la Cruz establece equivalencias semánticas entre la divinidad, la Retórica y la Astronomía y elabora una imagen particular, a partir del empleo de la *ornatio* en la cual utiliza metáforas, hipérboles y demás figuras, para exaltarla y construir una alegoría de la Asunción y una apoteosis; además, en su carácter didáctico, la Retórica y la Astronomía cumplen la función de referentes teóricos, semánticos y, a la misma vez, teológicos.

#### UN INSTANTE ME ESCUCHEN QUE CANTAR QUIERO

La creación de los villancicos de sor Juana Inés de la Cruz inicia desde el año 1676 y son escritos por encargo para ser cantados en la Catedral Metropolitana de México. En los años sucesivos le serán encomendados para la misma institución religiosa y también para las catedrales de otras ciudades novohispanas; en el transcurso de quince años escribe aproximadamente ciento cincuenta composiciones corales con motivo de la Navidad, la Asunción y la Inmaculada Concepción y para las festividades de san José, san Pedro Apóstol y de san Pedro Nolasco, san Bernardo y de santa Catarina de Alejandría.

En el año 1952, cuando se publica el segundo tomo de las *Obras completas* de la poeta, titulado *Villancicos y letras sacras*, el editor del volumen Alfonso Méndez Plancarte (2001) ofrecía en las páginas preliminares un panorama de la poesía religiosa, en particular del género villancico, su evolución en

la península ibérica y en Nueva España y observaba, además, las características que las piezas corales de sor Juana Inés de la Cruz ponen en juego; al utilizar un calificativo para caracterizar la lírica coral y religiosa de la poeta novohispana el editor manifiesta que se trata de la “Flor más alta” (VII) de todas sus composiciones. Un poco más de tres décadas después el ensayista y poeta mexicano Octavio Paz (1985) afirma que “El valor de los villancicos de sor Juana no es única ni predominantemente histórico, social, filosófico, métrico o literario sino, en el sentido más riguroso de la palabra, poético. Estos poemas nos seducen ora por su gracia fluida, ora por su transparencia irisada y siempre por las razones imponderables de la poesía” (427).

La hermenéutica alrededor de este género lírico en la producción de la poeta coincide en plantear que en su caso se trata del más elaborado y complejo del barroco, tanto en la península ibérica como en la Nueva España:

En cuanto a la calidad poética de los villancicos hay que decir que los críticos literarios sitúan los villancicos de Sor Juana entre los mejores que se han escrito en lengua castellana entre los siglos XVI y XVII, es decir, en el período áureo de la lengua castellana. Algunos alcanzan la perfección total, sea por el tema, la forma métrica, la musicalidad, la riqueza y variedad de imágenes, la unción y temblor religioso, sea por la variedad de formas y tonos, combinando metros y temas cultos con temas y formas populares. Sor Juana echa mano de sus inagotables recursos: los hay en castellano, en portugués, alguno en vascuence, tocotines en náhuatl y muchos en latín; hay jácaras y jacarandinas, hay romances o endechas en lengua afrocastellana de negros de Nueva España, de una delicadeza que conmueve (García 18).

De igual manera que ocurre con los otros conjuntos correspondientes a este género lírico la composición conserva la estructura de ocho villancicos con sus respectivas coplas y estribillos, distribuidos a lo largo de tres Nocturnos, se trata de

un esquema fijo que responde a los ceremoniales religiosos. En un trabajo reciente, Krutitskaya indica que

En la segunda mitad del siglo XVII la forma más común del villancico se transforma en la introducción-estribillo-coplas que se conserva hasta la primera mitad del siglo XVIII. La introducción solía ser de pocas voces, las coplas a solo, mientras que el estribillo era compuesto para todo el coro o para varios coros (164).

Por su parte, una de las primeras estudiosas que fija su atención en los villancicos de la monja novohispana anota que

En cuanto a su contenido, los villancicos pueden haber tenido cierta semejanza con los salmos y las antífonas o con las lecciones y responsorios, de los cuales cada uno de los tres nocturnos de maitines tiene también tres. La hora canónica de laudes sigue, ordinariamente, a maitines, y no hay razón por que dudar que este haya sido el caso, en los maitines solemnes del tiempo de Sor Juana (Sarre 270).

Dentro de todo su universo textual, el conjunto de villancicos compuestos por la monja novohispana representa la veta que mayor difusión tuvo durante su vida por las características del género, las circunstancias de la composición, los espacios y contextos de la enunciación y su carácter eminentemente oral, musical y didáctico.

#### SON LOS SILOGISMOS DEMOSTRACIONES CLARAS

El conjunto coral compuesto con el motivo de la Asunción en el año 1679 lleva un epígrafe común en este tipo de composiciones “Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de Méjico, en honor de María Santísima Madre de Dios, en su Asunción Triunfante, en el año 1679, en que se imprimieron”. En este caso, esta serie de piezas corales se consignan de manera completa en el volumen de *Inundación*

*Castálida* del año 1689, en los folios que van del 240 al 249, y corresponden al conjunto de villancicos de tema mariano en ocasión de los festejos fijos en el calendario litúrgico, la Asunción de la Virgen María, que se celebra el día 15 de agosto, “La Asunción de Nuestra Señora es la fiesta titular de la Catedral Metropolitana de México. Era una celebración doble de primera clase con su octava, por ser la patrona de la iglesia”. (Krutitskaya 261), y como en la mayoría de festividades religiosas en Nueva España se hacía un despliegue espectacular en el que intervenían un considerable número de componentes, además de la música y de la poesía, para poner en escena la teatralidad de la fiesta litúrgica religiosa (Krutitskaya 208-209).

El villancico III del Primero Nocturno, que precede al que establece una equivalencia entre la Virgen María y la Astronomía,<sup>2</sup> plantea que el desplazamiento de la divinidad desde la tierra hacia el cielo ha sido una concatenación de antítesis “De hermosas contradicciones / sube hoy la Reina adornada” (vv. 1-2) para evidenciar el carácter dual y ambiguo de la Virgen misma, quien asciende desde el mundo terrenal en cuerpo y alma, hacia el mundo celestial para alcanzar la vida eterna:

Del Cielo y la Tierra extranjera,  
en ambas partes la extrañan;  
muy mujer para Divina,  
muy celestial para humana  
(vv.9-12).

Este carácter dual que ofrece la misma divinidad desde su propia concepción teológica le brinda amplio espacio a la

---

<sup>2</sup> “En este sentido, la astronomía como disciplina científica aún no se había desligado de la astrología; el pensamiento en torno al cosmos oscilaba entre la fe y la razón, entre la superstición y la prueba; se trata de un momento histórico en el que la astronomía comienza a desligarse del pensamiento supersticioso propio del discurso eclesiástico. Los estudios astronómicos y astrológicos eran considerados como uno solo...” (Sancho 39).

pluma sorjuanina para ofrecer juegos retóricos de analogías, equivalencias, comparaciones, metáforas y alegorías y le permite también llevar a cabo un propósito didáctico:

La Virgen es la más sabia de las criaturas pues nadie como ella estudió tan arduamente la caridad; ella conoció la materia “de Gratia” aun antes de nacer (Inmaculada Concepción); estudió en sí misma el tema de “Incarnatione” y sobre el misterio de la Trinidad ella es la más informada. (De Gratia, de Incarnatione, etc., son partes de la teología dogmática que era materia universitaria) (Tenorio 96).

En el villancico IV del Segundo Nocturno, la imagen de la Virgen María es trocada por la Astronomía, entendida como el estudio del universo y de la estructura el cosmos; Olivares Zorrilla (2015 25) indica que en los estudios sobre la astronomía sor Juana Inés de la Cruz debió seguir los escritos de San Isidoro de Sevilla difundidos en su época. Luego de haber sido entronizada en el *Coelum empireum habitaculum Dei et onmium electorum* la divinidad ejerce su reinado como la madre de Dios, e irradia su energía desde el cosmos hacia la tierra.

La Astrónoma grande,  
en cuya destreza  
son los silogismos  
demostraciones todas y evidencias.

La mejor que sabe  
contar las Estrellas,  
pues que sus influjos  
y sus números tiene de cabeza<sup>3</sup>;

5

---

<sup>3</sup> Méndez Plancarte advierte que se podría tratar de una errata, en la anotación del villancico observa: “Tiene *de cabeza* (o sea vencidos por Ella) esos influjos de las Estrellas: Como triunfadora de las supersticiones, y entre ellas, de la Astrología... O quizá sea una errata, por «tiene *en la cabeza*» aludiendo a su sabiduría infusa y a su «Corona de doce Estrellas»... (Apoc. XII)” (Méndez Plancarte, 2001 391).

La que de las líneas  
tiene más destreza, 10  
pues para medirlas  
tiene el ejemplo en sí de la más recta,

no forma astrolabios,  
pues para más ciertas 15  
cantidad, se sirve  
de los círculos mismos de la Esfera.

Ella hace, en los Signos,  
que Cancro no muerda,  
que el León no ruja 20  
ni el veneno nocivo de Escorpión vierta.

De benigno aspecto  
es Luna serena,  
con que crisis hizo  
de su achaque letal Naturaleza.

De eclipse y menguantes 25  
vive siempre ajena,  
pues de su epiciclo  
ni el Sol se aparta, ni la sombra llega.

Signo fue de Virgen,  
pues entrando en Ella 30  
el Sol de Justicia,  
conservó intacta virginal pureza:

en el cual, conjuntas  
las Naturalezas  
Divina y Humana, 35  
causó en el Cielo la aperción de puertas.

Sus figuras fueron,  
antes de que naciera,  
las Abigaíles,  
las Saras, las Judithas y Rebecas. 40

Hoy las dignidades

goza de Planeta,  
pues su Gaudio y solio,  
exaltación y casa, es una mesma.

Cuya planta, cuando 45  
la eclíptica huella,  
juntándose al Sol,  
se exalta del Dragón en la cabeza<sup>4</sup>,

ya, acabado el curso,  
en su Casa entra: 50  
de donde reparte  
influjos saludables a la tierra.

Entre los versos 3 y 4 de la primera estrofa se establece una relación con el silogismo en tanto concepto “son los silogismos / demostraciones todas y evidencias” pues en el firmamento los astros son muestras de la escritura celestial y divina, por lo tanto en el cosmos se hallan escritas las razones lógicas, las premisas y las consecuencias de un sistema teológico particular.

El villancico describe el viaje cósmico de la Asunción de la Virgen María a través de las esferas celestes de los modelos cosmológicos vigentes en la época, a manera del que José de Jesús María, quien viviera entre 1562 y 1626, en su *Historia de la vida y excelencias de la sacratísima Virgen María Nuestra Señora* (1698) describe pormenorizadamente, entre los capítulos XVI y XXXVIII del Libro V (442-492), el ascenso cósmico, el tránsito estelar, el viaje a través de las esferas celestes y para fundamentar la gloria y la aclamación, la entronización y coronación en el Empíreo de la Virgen María. En dicho tránsito se hace mención a términos y nombres propios de la astronomía y también de la teología para finalmente ubicar a la divinidad en trono donde es exaltada, particularmente por irradiar “influjos

---

<sup>4</sup> “La cola y la cabeza del dragón eran los nombres metafóricos que la astrología daba a los puntos de intersección de la eclíptica con la órbita de la luna. En la astronomía geocéntrica, la eclíptica era la trayectoria del sol alrededor de la tierra, y esos puntos de cruce se llamaban ya entonces nodos” (Olivares, 2015 21).



saludables”; luego de alcanzar la inmortalidad y ascender hasta el Empíreo desde donde la divinidad esparce su energía cósmica, su belleza y bondad, hacia los mortales.

La equiparación de la Virgen María con la “Astrónoma grande” reside en el hecho de que en su Asunción, sus razonamientos y sentencias a manera de “silogismos” han sido diseminados en su tránsito estelar y dibujados en las esferas celestiales, se trata de revelaciones, certezas y milagros cifrados; su maestría para cuantificar y medir lo infinito es comparada con su rectitud y su capacidad de influir en el cosmos; irradia energía positiva de tal manera que el mal y los signos zodiacales más temibles como Cáncer, Leo y Escorpio son doblegados ante su bondad, energía y ecuanimidad; su hijo el Sol la protege de las energías adversas de los eclipses y de la luna menguante; por otra parte, la han precedido mujeres bíblicas como Abigaíl, Sara, Judith y Rebeca quienes se destacaron por sus acciones y, sin embargo, ella siendo virgen tuvo la virtud del milagro de alumbrar al hijo del Sol de la Justicia. Por estas razones, y como consecuencia y conclusiones del propio silogismo retórico, la Virgen María debe habitar junto a su hijo, reinar en el Cielo e irradiar energía positiva hacia la tierra.

#### HACE DE SU PERFECCIÓN AL SILOGISMO GALANTE

El villancico “Asunción, 1676” figura como la primera de las composiciones corales de sor Juana Inés de la Cruz, así lo consigna Alfonso Méndez Plancarte en el volumen correspondiente de las obras completas; en el epígrafe colocado por el editor de la época se indica como es usual “se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de Méjico, en honor de María Santísima Madre de Dios, en su Asunción Triunfante, en el año 1676, en que se imprimieron”. En ocasión de esta festividad religiosa, y al igual que este género de piezas corales, toda la composición conserva la estructura de ocho villancicos con sus respectivas coplas y estribillos, distribuidos a lo largo de tres Nocturnos.

En esta oportunidad la Virgen María ha sido trocada por la Retórica nueva, una diferente analogía en la cual la pluma sorjuanina echa mano de sus destrezas didácticas para establecer vínculos entre la elocuencia y la teología. El “Villancico VII” del conjunto inicia con un estribillo que exhorta a la audiencia para que escuche y le preste interés a la Retórica, la cual es persuasiva y elocuente y se hace acompañar de dos de los pilares de la oratoria clásica occidental, Demóstenes y Cicerón:

La Retórica nueva  
escuchad, Cursantes,  
que con su vista persüade,  
y en su mirar luciente  
tiene cifrado todo lo elocuente,  
pues robando de todos las atenciones,  
con Demóstenes mira y Cicerones  
(vv. 1-7)

Es decir, en este estribillo se plantea la propia *exordio* pues a la alegoría de la Retórica se le debe prestar toda la atención ya que con su vista persuade y en su mirada sabia se encuentran las claves de la elocuencia “y en su mirar luciente / tiene cifrado todo lo elocuente”, la fuerza de la misma alegoría se transmite por medio de la mirada que es brillante, sabia y poderosa, observaba Olivares Zorrilla (2001) que el sentido de la vista está asociado en algunos casos a la Esencia Divina:

Por otra parte, el sentido de la vista está estrechamente vinculado, a través del símbolo, a la Esencia Divina. Para León Hebreo, observa José Luis Orozco, la vista es el más excelente de los sentidos y símbolo de Dios mismo. Esta idea permeó el Siglo de Oro. En palabras de Hebreo: “el ojo es el verdadero simulacro del intelecto divino”. Hugo de San Víctor, basándose en San Agustín, explica la relación entre el mundo visible y el mundo invisible. La materia es sólo un enlace entre la forma invisible de la divinidad y la invisibilidad de nuestra mente y sus

pensamientos, donde dicha forma se imprime. Esto corresponde con la teoría de Hugo de San Víctor, quien establece una simetría entre los diversos “cielos” y nuestros “ojos”: el *oculus carnis* es el del mundo sublunar, donde se perciben las imágenes; el *oculus rationis*, el de la esfera de los conceptos, y el *oculus contemplationis*, el del cielo supremo donde se contempla la creación (490).

El auditorio, en este caso designado con el participio “cursante” (v. 2), representa a quienes aprenden mediante la escucha, quienes asisten a la celebración de la misa y a la festividad religiosa son los aprendices. En este sentido se privilegia el carácter oral del villancico como método didáctico para aprendizaje y para enriquecer el conocimiento de la audiencia.

El argumento se presenta en las coplas sucesivas, organizadas en estrofas de quintillas, en el cual se revela que la alegoría de la Retórica es la misma Virgen María, la cual instruye a quien le preste atención en el *Ars bene dicendi*:

Para quien quiere oír  
o aprender a bien hablar,  
y lo quiere conseguir,  
María sabe enseñar,  
el arte de bien decir  
(vv. 8-12).

Por otra parte, además de erigirse en maestra en las artes de la elocuencia, en la tercera estrofa la voz lírica propone una analogía entre las partes de la estructura del discurso *exordio*, *narratio*, *confirmatio*, y *peroratio*, en este caso epílogo, y se establece una relación de similitud con la Inmaculada Concepción, la vida, la muerte y la Asunción de propia Virgen María, se lleva a un plano de equivalencia a la divinidad con el arte del bien decir, de tal manera la vida de la divinidad posee las mismas partes de una alocución:

Su exordio fue Concepción  
libre de la infausta suerte;

su Vida la narración,  
la confirmación su Muerte,  
su epílogo la Asunción  
(vv. 18-22).

En las siguientes estrofas se menciona uno de los géneros de la retórica, el género judicial, se dejan de lado los géneros deliberativo y el demostrativo, por la razón de que también se alude al “Juez Eterno” (v. 26), el mismo Dios quien ha sido estremecido por la elocuencia de su madre misericordiosa y se inclina hacia la piedad y la compasión “perdona / cuando lo mueve a clemencia” (26-27); además es significativo que la voz lírica establezca un juego de palabras y una analogía entre la “Retórica/Virgen”, el bien decir y la bendecida o *bene dicta*: “¿qué mucho diga bien / quien en todo fue Bendita?” (31-32), la Retórica enseña el arte del bien decir pero a la vez es bendecida, el *Ars bene dicere* se transforma en la Virgen María que es *Bene dicta*, bendita.

El argumento propuesto de la correspondencia entre la Virgen María y el Arte del bien decir se refuerza mediante la mención de elementos propios de la Retórica como la lógica argumentativa, como el “silogismo”, y tropos como la “sinécdoque”, la “antonomasia” y la “metáfora”.

Hace de su perfección  
al silogismo galante  
segura proposición, 35  
y con su Asunción triunfante  
va la eterna complexión.

Si a los tropos la acomodo,  
ha ejercitado en el arte  
el sinécdoque, de modo 40  
que eligió la mejor parte  
y la tomó por el Todo.

Como Reina, es bien acete  
la antonomasia sagrada  
que como a tal le compete; 45  
y hoy al Cielo trasladada,

la metáfora comete.

85

Siendo Virgen, ha nacido  
el Verbo, de ella humanado:  
énfasis tan escondido 50  
y enigma tan intrincado  
que solo Dios lo ha entendido.

Sus figuras peregrinas  
son antiguas mejores  
que las figuras divinas; 55  
que en sus retóricas flores  
nunca se hallaron espinas.

Tan lacónica introduce  
la persuasión, que acomoda 60  
cuando elegante más luce,  
que su Retórica toda  
a sólo un Verbo reduce.

A manera de una traslación del sentido también hace referencia a la metáfora como desplazamiento en el espacio, pues la divinidad se desprende del mundo terrenal y asciende al celestial; por lo tanto, la Asunción de la Virgen María es una operación metafórica cósmica también.

A lo largo de las quintillas del villancico y a manera de silogismo, precisamente, se propone el razonamiento lógico que inicia con una sinécdoque en la primera de las premisas: si la Retórica/Virgen es parte de un todo “de modo / que eligió la mejor parte / y la tomó por el Todo” (vv. 40-43); continúa con una antonomasia en la segunda premisa: y si siendo virgen de ella nace el Verbo/Dios “Siendo Virgen, ha nacido / el Verbo, de ella humanado” (vv. 48-49); entonces se deduce una metáfora: debe ascender al cielo para alcanzar la totalidad “y hoy al Cielo trasladada / la metáfora comete” (vv. 46-47). Precisamente en esto consiste el argumento lógico para glorificar y entronizar a la divinidad, con lo cual también se establece un vínculo simbólico entre la retórica y la teología.

El epílogo precisamente refuerza la metáfora de la Asunción de la Virgen María, pues al ser madre de Verbo debe morar en el cielo y alcanzar la eternidad:

En fin, por ser su oración  
en modo tan singular,  
hoy con muy justa razón  
al Cielo sube a gozar  
la eterna colocación  
(vv. 63-68).

En el caso de este villancico la Retórica, sus géneros, sus partes y elementos han sido una alusión en el plano semántico y también una referencia teórica relevante para la voz lírica, sin embargo al elevarla a una equivalencia o símil con la Virgen María la pluma sorjuanina la convierte también en una metáfora teológica y le otorga otras dimensiones de sentido:

Más aún, también así podremos delinear con mucha mayor precisión el contexto poético en el que ella se desarrolló en la propia Nueva España y lograr una exégesis cada vez más aproximada, más cabal, de su obra. Si es cierto que en el siglo XVII hispánico la opción mística perdió terreno en relación con el siglo anterior, también es verdad que en las órdenes religiosas de la Nueva España, la contemplación de carácter místico tuvo siempre a la cabecera el recordatorio de que el hambre de absoluto sólo tiene dos vías, y que una de ellas es, precisamente, la imaginación poética (Olivares, 2001 943).

En este sentido, conviene ubicar las composiciones corales en el propio contexto de la enunciación, villancicos que son escritos para ser cantados en una celebración religiosa dedicada a la Asunción de la Virgen María en la Catedral de la Nueva España en el apogeo del Barroco aurisecular ante un auditorio conformado por las autoridades virreinales y también por un público iletrado. No obstante, conviene subrayar el carácter didáctico de estas piezas en las cuales sor Juana Inés

de la Cruz hace gala de su conocimiento de la retórica y de las artes de la elocución para presentar una imagen de la Virgen María la cual es docta y es buena instructora, ya que es capaz de transmitir su sabiduría y conocimiento con delicadeza, con lo cual se puede entender el villancico, en tanto género lírico y coral, como el medio y el método más acertado para ilustrar e instruir a la audiencia.

#### CANTAD LA GALA A LA REINA, QUE SUBE LLENA DE GRACIAS

El tema fundamental de los villancicos observados en esta oportunidad es el de la Asunción, en ambas composiciones se hace referencia precisamente al silogismo como una estructura de razonamiento lógico, del cual se vale la voz lírica para justificar la presencia de la divinidad en el Empíreo, y también a la metáfora del desplazamiento desde la tierra hacia el cielo; la Virgen María emprende un viaje que es metafórico, ha obtenido la vida eterna y su lugar en el *Coelum empireum habitaculum Dei et omnium electorum* y ha mudado de sentido hacia el Arte del bien decir y la ciencia que estudia el universo y la estructura cósmica.

El silogismo en tanto concepto, estructura de pensamiento y como consecuencia del razonamiento lógico y de la exposición de las premisas, permite observar en las dos piezas corales consideradas anteriormente las alegorías de la Virgen María como la “Astrónoma grande” y la “Retórica nueva”, la primera es la madre del Sol y la segunda madre del Verbo; por esas razones se justifica la asunción hacia las esfera celestial ya que la madre de Dios debe morar en el Cielo también donde reside su hijo. Dentro de la misma imagen se conjuntan el arte del bien decir con el estudio del universo y de la estructura del cosmos, en un mismo ser representado por la divinidad se unifican el arte, la ciencia y la teología.

Los villancicos celebran la apoteosis mariana que, en su Asunción hacia el Empíreo, ha sido transformada en inmortal y ubicada en un sitio de honor, por tanto debe ser enaltecida, aclamada y festejada, porque en la triada establecida entre Vir-

gen María/Retórica/Astronomía se encuentran también las claves del Bien decir, no solo del *Bene dicere*, sino también del bendecir, la virgen es bendita, *Bene dicta*, y a su vez bendice.

Definitivamente, el editor de *Inundación Castálida* lo anotó con certeza “con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos” pues los villancicos dan cuenta del dominio de sor Juana Inés de la Cruz de las destrezas retóricas, del conocimiento de las leyes astronómicas y de las doctrinas teológicas “para enseñanza, recreo y admiración”.

### BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA, Javier L. C., “Panorama de la obra literaria de sor Juana Inés de la Cruz”. *Ecclesia* 30 (2016) pp. 5-44.
- JOSÉ DE JESÚS MARÍA, *Historia de la vida y excelencias de la sacratísima Virgen María Nuestra Señora*. Barcelona: Imprenta de Joseph Texido, 1698.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor, *Obras completas. Tomo II, Villancicos y letras sacras*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- KRUTITSKAYA, Anastasia, *Villancicos que se cantaron en la Catedral de México (1693-1729)*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, “Estudio liminar”. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. Tomo II, Villancicos y letras sacras*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. VII-LXXVIII, 2001.
- OLIVARES ZORRILLA, Rocío, “Sor Juana y la tradición mística”. *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Tomo IV. Ed. Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso. Hispanic Monographs. New York: Juan de la Cuesta, 2001, pp. 487-494.
- \_\_\_\_\_, “Sobre el quimérico eclipse del *Primero Sueño*: la astronomía de sor Juana”. *Etiópicas* 11 (2015) pp. 1-38.
- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.



SANCHO DOBLES, Leonardo, *La voz otra en Sor Juana Inés de la Cruz. Las contradicciones entre la razón y la pasión*. San José: Universidad de Costa Rica, 2009.

SARRE, Alicia, “El Oficio Divino, fuente de inspiración de los villancicos de Sor Juana”. *Revista Iberoamericana* 16: 32 (1951), pp. 269-283.

TENORIO, Martha Lilia, *Los villancicos de Sor Juana*. México: El Colegio de México, 1999.





# PROCEDIMIENTOS DE ACUMULACIÓN RETÓRICA EN EL BARROCO: RACIMOS DE TROPOS Y ALEGORÍA Y PARADOJA CONTINUADAS

ROCÍO OLIVARES ZORRILLA  
*Universidad Nacional Autónoma de México*

CUANDO FRANCISCO DE QUEVEDO “Agradece, en alegoría continuada, a sus trabajos su desengaño y su escarmiento”, en *El Parnaso español* (58),<sup>1</sup> desgrana en su soneto el tema antiguo de los exvotos al dios del mar que ya se habían encargado, desde Garcilaso hasta los poetas de la antología de Pedro de Espinosa, de transformar en tópico a partir de los modelos clásicos (Davis 32-35). Sin embargo, el recurso a la categoría de “alegoría continuada” en el epígrafe nos dice que ya está establecida una estética de la acumulación alegórica, que Quevedo pone al servicio de su perspectiva neoestoica, pues “Enseña a morir antes, y que la mayor parte de la muerte es la vida”, como reza el epígrafe de otro de sus sonetos.

*Agradece, en alegoría continuada, a sus trabajos  
su desengaño y su escarmiento*

¡Qué bien me parecéis, jarcias y entenas,  
vistiendo de naufragios los altares,  
que son peso glorioso a los pilares  
que esperé ver tras mi destierro apenas!

Símbolo sois de ya rotas cadenas  
que impidieron mi vuelta, en largos mares;  
mas bien podéis, santísimos lugares,  
agradecer mis votos en mis penas.

---

<sup>1</sup> *El Parnaso español y musas castellanas*, “Polymnia”, Musa II. No cito aquí la primera edición: *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, de 1648 (Madrid: Diego Díaz de la Carrera).

No tanto me alegrádes con hojas  
en los robres antiguos, remos graves,  
como colgados en el templo y rotos.

Premiad con mi escarmiento mis congojas;  
usurpe al mar mi nave muchas naves;  
débanme el desengaño los pilotos.

Comienza este en tono irónico: “Qué bien me parecéis, jarcias y antenas, / vistiendo de naufragios los altares...”, aludiendo a su ofrecimiento como náufrago sobreviviente al colgar velas y mástil rotos en el techo templo, ahora cristiano. En efecto, las ofrendas votivas de los que se salvaban del naufragio eran colgadas en el templo del dios o colocadas sobre su techo (34): “que son peso glorioso a los pilares / Que esperé ver tras mi destierro apenas”. Cuando el poeta llama a esos restos “símbolo”, ya roto, de las cadenas que impedían su regreso del mar, los convierte en una alegoría de la navegación fallida y penosa, pero a la vez los llama “escarmiento” de sus penas, duro aprendizaje: vivir es morir, y la divinidad retribuye más las jarcias y antenas, la ofrenda votiva, con la enseñanza de las tribulaciones mismas que con la continuidad de la vida: “Premiad con mi escarmiento mis congojas; / usurpe al mar mi nave muchas naves; / débanme el desengaño los pilotos”. En donde jarcias y antenas, estando rotas, son alegoría de las tribulaciones del mar para el hombre, los robles de alegres hojas que ahora lo solazan, alegoría de los pesados remos con que el navegante, paradójicamente, viaja y está “encadenado” sobre las procelosas aguas. El soneto encierra una reflexión sobre qué es la prisión y qué la libertad. He ahí, justamente, esa transfiguración clarividente a la que apunta la alegoría continuada: Quevedo no agradece el haber sobrevivido, sino el haber estado en peligro de morir, porque eso lo desengaña y lo mejora, así como puede mejorar a los demás.

Sea el epígrafe de este soneto obra del editor del *Parnaso español*, José Antonio González de Salas, o de Quevedo mismo (Tobar 249-352), la reconocida poética de la alegoría conti-

nuada es aquí un cauce que no solo hemos de rastrear en la alegoresis bíblica, como en las parábolas de los evangelios, o en ciertos autores de la Edad Media (pensemos en Dante y en Berceo), sino, como lo señala, C. S. Lewis (371), sobre todo en la elaboración de la figura que en el siglo XVI hicieron tanto Ariosto como sus comentaristas italianos, así como el inglés Edmund Spenser. Y es que en ellos parece haber un viraje hacia una mayor oscuridad que requiere de una acrecida atención del receptor. Volveremos a la noción spenseriana de alegoría continuada más adelante cuando comentemos un capítulo de *El Bernardo*, de Balbuena.

Desde la óptica contemporánea, Northrop Frye (84, 90) señala que en la *Divina commedia* la alegoría trasciende su tradición antigua y medieval y prefiere la multivocidad a la univocidad. A la primera la llama Frye alegoría “ingenua”, que representa una idea, y la distingue de la “alegoría continuada”, a la que define como “estructura de imágenes” más que estructura de ideas. Si volvemos los ojos al Siglo de Oro, veremos que López Pinciano (212) había distinguido en 1596 una “alegoría primera” ejemplificada por Cicerón: “Si los mastines desuellan al ganado, ¿Qué harán los lobos?” Explica el Pinciano en voz de Fadrique: “Adonde ni el mastín significa a mastín, ni lobo significa a lobo, sino que mastín quiere decir el juez y gouernador bueno, y lobo el malo, iniquo y auaro”. Y continúa:

Alegoría segunda y principal es dicha la significación produzida de otra cosa, la qual es secreta y escondida al vulgo y manifiesta sólo a los hombres doctos; desta manera fabularon los philosophos antiguos que del matrimonio de Neptuno y Cibele nacieron los gigantes; ésta es la letra, y la significación della —que por otro nombre es dicha alegoría— es que la tierra junta con el agua produce grandemente: tales son Neptuno y Cibele y que, si no se ayuntan, los frutos de la tierra quedan estériles (213).

A pesar de la sencillez del ejemplo, la alegoría mencionada reúne tres elementos, los cuales se conectan, cada uno, a otros tres elementos en otro plano de significación que llevan, a su vez, a una sola consideración: la fecundidad del mundo depende de la unión del agua y la tierra, y los personajes mitológicos son representaciones de estas realidades. Es innegable el carácter de estructura, lo que no parece tan claro es si se trata de ideas o de imágenes, como argumenta Frye, pues ambas categorías se relacionan estrechamente en el lenguaje figurado. Longxi Zhang, en su estudio sobre la alegoresis en Oriente y Occidente (128), señala que la cuestión es que Frye responde críticamente con su análisis a la teoría romántica del símbolo y la alegoría, que degradaba a la última como mero artificio mecánico y en cambio consideraba el símbolo como la unidad intrínseca de la idea, según Goethe y Schelling interpretan la noción kantiana del símbolo (*Crítica del juicio* 1, XXIII 119-123).<sup>2</sup> Frente a esta consideración de la idea simbólica como superior a la imagen alegórica, Frye, bajo el ejemplo de Walter Benjamin en *El origen del drama barroco alemán* (155), defiende el valor de la alegoría como acceso a una intuición filosófica de la totalidad y se distancia de la heredada noción romántica de alegoría como mero mecanismo imitativo e inferior a la idea sintética y trascendente del símbolo. Si bien miramos, la teoría romántica había retomado en el fondo la jerarquía de la hermenéutica clásica, en cuyos sentidos escalonados la alegoría es inferior a la moralidad y a la anagogía, aunque conduce a ellas. Lo que hicieron fue desplazar la noción de anagogía de la era teológica, dogmática para Kant en su *Crítica del juicio* (2, LXXIII 67 y LXXIV 72),<sup>3</sup> y sustituirla con la de la trascendencia del símbolo, lo que desarrollará detalladamente Hegel en relación con

---

<sup>2</sup> Para Kant, lo bello y lo sublime son aprehensibles solo por la intuición, y el modo simbólico es una especie de intuición basada en una analogía indirecta.

<sup>3</sup> Según Kant, el método dogmático es propio del juicio determinante, mientras que el método crítico lo es del juicio reflexivo. Es decir, el primero no deriva de la experiencia y los fines de la naturaleza solo hallarían, entonces, explicación en la teología.

la alegoría en sus *Lecciones de estética* (57-67)<sup>4</sup> Por su parte, lo que Frye formula en el siglo XX, como vimos, es que la alegoría ingenua o “naive” sí es la representación de una idea, pero considera a la alegoría continuada como una estructura de imágenes y sostiene que su sentido se desprende de la totalidad de la imaginería implicada. Sin embargo, con este planteamiento parece desplazar a su vez la categoría de concepto y su relación con la imagen y el símbolo, dejando ese espacio teórico vacío. Es entonces cuando se hace evidente que hemos de ir y venir constantemente de la semiología contemporánea a la semiosis propiamente barroca y viceversa.

Desde la Antigüedad (Camus 64-65)<sup>5</sup> hasta el Barroco, la alegoría y la anagogía podían conectarse a través de la manipulación retórica. El sentido moral no era el único puente, sino también podía serlo una estructuración isotópica de diversas metáforas y alegorías por semejanza —en términos de Gracián (Discurso IX 377-387)— que conduce a una significación ulterior capaz de abarcar tanto el sentido moral como el anagógico. François Rastier (225-227), por su parte, al definir la categoría de anagogía de la hermenéutica clásica, dice que es la conjunción de isotopías en lo poético y en lo místico: “...sugiere una isotopía jerárquicamente superior en la que otras isotopías se confunden.” Extiende, pues, lo que en otra ocasión propuse (“Avances” 65-66) como una definición contemporánea de la anagogía a la alegoría continuada que accede a sentidos anagógicos.<sup>6</sup> A partir de lo propuesto por Rastier, sería una síntesis

---

<sup>4</sup> Sobre todo hacia el final, cuando Hegel distingue tres “relaciones de la idea con su configuración”: la panteísta (de búsqueda representativa), la clásica y la romántica, siendo esta última la que accede a la perfecta formulación del “ideal” interiorizado del arte, cuya expresión privilegiada es la poética.

<sup>5</sup> En torno a la *Retórica* de Hugo Blair y la *Poética* de Sánchez, Camus menciona, por ejemplo, como alegorías continuadas las fábulas griegas o diversos pasajes de las Sagradas Escrituras, 64-65.

<sup>6</sup> En su tercer capítulo, Tesouro (50-51) define meridianamente esta capacidad de la agudeza: “Agudezas anagógicas, o que tiran a lo alto, son aquellas que metafóricamente significan algún secreto de las cosas celestes y eternas, guiando el entendimiento de los objetos visibles a los

de metáforas, alegorías y conceptos isotópicos. El ejemplo proporcionado por el Pinciano es muy sencillo, pero la realidad es que en piezas teatrales como los autos sacramentales barrocos o en las romanzas de fines del siglo XVI o principios del XVII, como *El Bernardo*, de Balbuena, y aun en las silvas gongorinas, la alegoría continuada muestra diversas formas de estructuración y distintos alcances hermenéuticos según el propósito del autor.

Antes de volver al concepto de alegoría continuada en un contemporáneo de Balbuena, Edmund Spenser, veamos cómo funciona la alegoría en *El Bernardo*. Tomemos por ejemplo el libro decimotercero (*El Bernardo o Victoria* 223v). En su edición de esta obra, Noé Yitrik (*El Bernardo* 25-29) ha observado ya cómo cada uno de los libros que componen *El Bernardo* cuenta con una explicación alegórica que cuelga como lengüeta emblemática al final de cada uno. Sin especular ahora sobre las motivaciones de Balbuena, que bien pueden tener que ver con la vigilancia eclesial sobre todo lo publicado en ese tiempo, el hecho es que el autor constriñe la interpretación del contenido alegórico de su prolijo y extenso relato de las peripecias del protagonista a los sentidos que, como podemos apreciar, corresponden exactamente a la normativa hermenéutica establecida por Tomás de Aquino y Dante desde fines de la Edad Media. Veamos parte por parte y cotejadamente un fragmento de ese pequeño texto:

#### ALEGORÍA

Bernardo, que por ninguna vía quiere dejar el seguimiento de Arcangélica, significa que el ánimo codicioso

---

invisibles y de esta a la otra vida”, y procede a ejemplificarlas con un árbol de la vida con un cordero que sangra y un hombre que lava en la sangre su manto, para significar que son bienaventurados los que lavan sus estolas en la sangre del cordero, porque se fían al árbol de la vida. El procedimiento es similar a lo que expone Quintiliano de la alegoría como resultado de metáforas continuadas, solo que es la semiosis de lo significado, es decir, las relaciones contextuales implicadas, lo que le da el estatuto de agudeza anagógica.



del apetito de venganza con ningún partido ni medio se quieta, ni otra satisfacción tiene por honrosa que aquella que por sí mismo alcanza de quien le ofendió.

En el *Convivio* I, 1 (588-589), Dante asevera sobre el sentido alegórico: “es el que se esconde bajo el manto de estas fábulas, y es una verdad escondida en una bella mentira”. Su ejemplificación coincide puntualmente con la de Balbuena:

Ovidio dice que Orfeo con la cítara amansaba las fieras, y que se le acercaran los árboles y las piedras, lo que quiere decir es que el hombre sabio con el instrumento de su voz amansa y humilla a los corazones crueles, y mueve a voluntad a los que carecen de una vida de ciencia y arte: pues los que no tienen vida racional ninguna son casi como piedras.

Continúa la *Alegoría* de Balbuena, ahora en tesitura anagógica:

El gran vuelo del sabio Malgesí, ya hemos dicho que es figura de la vida contemplativa, que de las cosas visibles inferiores pasa la mira a las celestiales, con la cual llegará la felicidad del nuevo mundo, que es la bienaventuranza prometida al hombre...

Sobre el sentido anagógico dice Dante:

El cuarto sentido se llama anagógico, es decir súper-sentido; y es éste cuando espiritualmente se expone una escritura, la cual bien que todavía es verdadera en el sentido literal, por lo significado trata de las cosas sublimes de la gloria eterna.

Al sabio antiguo Tlascalán, contrapuesto a Malgesí, Balbuena lo explica de manera totalmente acorde al sentido moral como lo define Dante, pues es la alegoría del apetito de riquezas y su obstrucción del afán contemplativo del hombre. Podríamos entonces considerar la alegoría del mirador de la

cueva de Tlascalán que, según Balbuena, “significa la imaginativa, de adonde se via tanta variedad de cosas”, como una alegoría continuada en tanto se desprende de todo lo anterior, pero en realidad, todas las alegorías insertadas por Balbuena al final de cada libro constituyen alegorías continuadas en tanto que todas son convocadas a un sentido totalizador, y su interpretación, como hemos visto, por muy acotada que sea por el propio Balbuena, abarca el sentido anagógico. Gracián llama a este tipo de alegorías *ficciones compuestas* en su Discurso XXXV (590-600, 590) y las considera “agudezas compuestas de arte mayor”, a las que tratará ampliamente en su Discurso LVI como “agudezas compuestas fingidas en especial” (711-719). De los dos géneros en que se divide la agudeza compuesta, las de Balbuena pertenecen al segundo, que es el compuesto por ficción.

En su prefacio epistolar a *The Faerie Queene*, publicada treinta y cuatro años antes de *El Bernardo*, Edmund Spenser dice expresamente a Walter Raleigh que su método es la alegoría continuada (I, 1):<sup>7</sup>

Señor, sabiendo cuan dudosamente pueden construirse todas las alegorías, y este libro mío, al cual he titulado *La reina de las hadas*, siendo una alegoría continua, o concepto oscuro, he pensado conveniente, tanto para evitar opiniones envidiosas o deformaciones, así como para mejor luz sobre su lectura (según vuestra petición), descubrirle a vuestra señoría la intención y significado generales, los cuales he delineado en el curso total de la

---

<sup>7</sup> “Sir, knowing how doubtfully all allegories may be construed, and this booke of mine, which I have entituled the *Faery Queene*, being a continued allegory, or darke conceit, I have thought good, as well for avoyding of gealous opinions and misconstructions, as also for your better light in reading thereof, (being so by you commanded,) to discover unto you the general intention and meaning, which in the whole course thereof I have fashioned, without expressing of any particular purposes or by accidents therein occasioned.” La traducción es mía.

obra sin expresar ahí ningún propósito particular, ni por los accidentes acaecidos en ella.

Alegoría continuada o concepto oscuro pues, en palabras del propio Spenser, es lo que marca el procedimiento seguido por Balbuena. Ahora bien, dicha oscuridad debe atenerse a una gradación sin llegar a ser absolutamente oscura, lo que impediría una lectura fructífera del texto. Rosa Perelmuter, por ejemplo, al estudiar la oscuridad del *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz (20-35), explora en el Pinciano, Jáuregui, Carrillo Sotomayor y Espínosa Medrano la noción de oscuridad en diversos preceptistas españoles de la misma época, estableciendo que el ideal es la perspicuidad, la cual, desde mi punto de vista, no se contrapone al enigma, como pudiera parecer. En realidad, la escisión entre alegoría y enigma la realizó Hegel (*Lecciones* 293)<sup>8</sup> a partir de Kant y otros de sus seguidores, dando pábulo al menosprecio de la alegoría por los románticos.<sup>9</sup> Considerar ambas categorías como separadas u opuestas es precisamente un remanente de la ideología romántica que aún nos envuelve. Siglos atrás, entre las ediciones del *Diccionario* de Antonio de Nebrija, incluidos los

---

<sup>8</sup> “En esta esfera que parte de la universalidad del significado, lo opuesto al enigma es la alegoría. También esta busca ciertamente poner al alcance de la intuición las propiedades determinadas de una representación universal por medio de las propiedades afines de objetos sensiblemente concretos, pero no para el semiencubrimiento y los problemas enigmáticos, sino precisamente con el fin inverso de la más completa claridad, de modo que la exterioridad de que se sirve debe ser de la mayor transparencia posible respecto al significado que en ella debe aparecer”.

<sup>9</sup> Hay que señalar que Hegel sigue creyendo en la invención de Plotino de que los jeroglíficos egipcios son simbolizaciones de arcanos divinos que intentan velar su sentido a los profanos (*Lecciones* 266). Esta invención la perpetuó Ficino en sus comentarios a las *Enéadas* y persistió, como vemos, en la época romántica, condicionando toda la exposición hegeliana de las etapas del arte y su distinción radical entre enigma y alegoría. Es posteriormente cuando se demuestra que los jeroglíficos egipcios, muy por el contrario, son sobre todo representaciones de dinastías, periodizaciones históricas, proezas de combatientes y recuentos de bienes materiales.

suplementos, podemos encontrar la definición de *enigma* como *oscura alegoría* (5v). A diferencia de los románticos, quienes siguen la *Estética* de Hegel en esto, en la época que nos concierne *enigma* y *alegoría* no solo estaban unidos, sino que podían ser sinónimos. En el siglo XIX, Alfredo Adolfo Camus (65), siguiendo más la tradición clásica que la romántica, equiparó la *alegoría continuada* al *enigma*:

El *enigma* es también especie de *alegoría*, en que se representa una cosa por otra, y que de propósito se envuelve bajo circunstancias que lleguen a oscurecerla. Pero si no se intenta formar un *enigma*, es ya falta la demasiada oscuridad de la *alegoría*, porque debe dejarse ver la significación, a pesar de la figura empleada para sombrearla.

Justamente en el arte de velar parcialmente reside la virtud de esta oscuridad conceptuosa que desde el ingenio del escritor apela al ingenio del lector dejando entrever un puente de comunicación. Pero en el caso de Spenser como en el de Balbuena, se dan a conocer explícitamente los sentidos para evitar tergiversaciones, algo muy sintomático del momento cultural en el que vivían ambos. Solo que esa exégesis la encontramos fuera del texto, dejando dentro el encanto seductor del sentido semivelado.

En otros textos barrocos podemos encontrar, como indiqué, diversos comportamientos de la *alegoría continuada*. Para constituirse, una *alegoría continuada* ha de partir ya sea de *alegorías* por semejanza o de simples *metáforas*, siempre y cuando la articulación de éstas conduzca a un sentido ulterior. Si nos atuviésemos a la noción ciceroniana de que la *alegoría* es una sucesión de *metáforas* simplemente, nos veríamos limitados para explicar lo que sucede, por ejemplo, en *El Divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz, donde Narciso es *alegoría* de Cristo, Eco, *alegoría* del Demonio y la ninfa llamada Naturaleza Humana, del hombre. Pero más allá y a partir de todas ellas, se dibuja otro nivel *alegórico* que par-

ticipa a su vez del enigma. Porque, ¿qué significan todas esas alegorías juntas? ¿A dónde nos llevan? El auto todo de sor Juana culmina con la muerte de Narciso y la redención de la Naturaleza Humana pecadora a través de la Gracia (el Bautismo y la Eucaristía), alegorizada a su vez por el reflejo de la fuente de aguas miríficas (la Encarnación), siendo todo esto una estructura conceptual e imaginística a la vez. Por lo tanto, no solo de las metáforas se deriva la alegoría continuada, sino también de otras alegorías.

Otro comportamiento de la alegoría continuada lo encontramos en el *Primero sueño* de sor Juana, donde la alegoría continuada sintetiza en una sola pincelada las metáforas o alegorías de las que parte. Cuando el poema aborda el funcionamiento del cuerpo humano durante el sueño, al tocar el asunto de la función respiratoria dice:

Este, pues, miembro rey y centro vivo  
de espíritus vitales,  
con su asociado respirante fuelle  
—pulmón, que imán del viento es atractivo,  
que en movimientos nunca desiguales  
o comprimiendo ya, o ya dilatando  
**el musculoso, claro arcaduz blando,**  
hace que en el resuelle  
el que le circunscribe fresco ambiente  
que impele ya caliente,  
y él venga su expulsión haciendo activo  
pequeños robos al calor nativo...

(I, 340 vv. 210-211)<sup>10</sup>

En este fragmento se continúa la descripción poética de la función del corazón, *centro vivo de espíritus vitales*, para hablar del pulmón, *respirante fuelle*; dos metáforas cuya conexión es la naturaleza volátil o etérea del ejercicio de ambos elementos. Acto seguido se describe el movimiento del pulmón,

---

<sup>10</sup> Las negritas son mías.

que se *comprime* o *dilata*, pero no solo él, sino también el *musculoso, claro arcaduz blando* por el que resuella el aire fresco, el cual a su vez es expulsado *ya caliente*. En esta descripción está implícita la idea de que el pulmón transmite al aire fresco, que ha *atraído*, el calor aportado por el corazón, pero también se sintetizan con el pulmón otros dos órganos asociados, que son la faringe (*musculosa y blanda*) y la tráquea (*clara, mas no blanda*), ambos, en efecto, con la forma de un *arcaduz*. En solo los versos 213 a 216, sobre todo en este último, sor Juana alude a todo el aparato respiratorio como sistema o unión de partes destinadas al mismo fin, lo que constituye la alegoría continuada. Lo mismo sucede con el aparato digestivo:

Y aquella del calor más competente  
**centrífica oficina,**  
próvida de los miembros **despensera,**  
que avara nunca y siempre diligente,  
ni a la parte prefiere más vecina  
ni olvida a la remota,  
y en ajustado natural cuadrante  
las cantidades nota  
que a cada cuál tocarle considera,  
**del que alambicó quilo el incesante**  
**calor,** en el manjar que —medianero  
piadoso— entre él y **el húmedo** interpuso  
su inocente substancia...

(341 vv. 234-346)<sup>11</sup>

La *centrífica oficina* —a primera vista simplemente el estómago—, que recibe el *manjar*, lo *alambica* transformándolo en *quilo*, pero esta acción la realiza con la intervención del hígado y la vesícula, cuyas secreciones forman parte de ese *húmedo* mencionado en el verso 245, y lo que traslada el quilo como un largo y estrecho *alambique* es, justamente, el intestino delgado. Es el aparato digestivo en general la *oficina* céntrica que lleva a cabo esta transformación y no solamente el estó-

---

<sup>11</sup> Las negritas son mías.

magos, pues ese es justamente el significado de la palabra *oficina*: laboratorio donde diversos instrumentos contribuyen a lograr un mismo fin.<sup>12</sup> Ahora bien, todos los sistemas que funcionan en el cuerpo humano constituyen al hombre como ser vivo, un conjunto de mayor complejidad, pero así sucede también en los demás animales, salvo por la distinción señalada por la escolástica: el intelecto agente. Este, a su vez, es alegorizado por sor Juana como un monte, y así podemos unir diversos niveles alegóricos hasta alcanzar el sentido último de esta silva.

Considero pertinente añadir a lo anterior el más que probable influjo de san Gregorio de Nisa en sor Juana. El recurso de nuestra poeta a los Padres de la Iglesia es una constante que debería ser más estudiada. A san Gregorio le preocupó especialmente la exégesis alegórica (Heine 360-370). En torno a las Epístolas a los Corintios, considera con san Pablo que el conocimiento más oscuro y parcial es un espejo y un acertijo (363), y que cambiar el sentido literal al sentido espiritual de las Escrituras es como quitar un velo (364).<sup>13</sup> Al comentar el Cantar de los Cantares, distingue entre interpretar racionalmente e interpretar con el espíritu. Para él, quien se guía por el espíritu conoce el significado oculto de las Escrituras. Gregorio llamó *theoria* al sentido espiritual de la alegoría. Es evidente que todas las alegorizaciones del *Primero sueño* tienden, ciertamente, a una interpretación espiritual, y la categoría de *theoria*,

---

<sup>12</sup> *Autoridades*, 1737: “El sitio donde se hace, se forja o se trabaja alguna cosa”. Corominas, 1961: “Oficina, h. 1600, lat. *officina* ‘taller’, ‘fábrica’”.

<sup>13</sup> Heine cita la edición de las obras completas de Gregorio de Nisa por W. Jaeger *et al.*, publicadas por la *Harvard Theological Review* en 1952 (278.17-279.4); podemos leerlo en la traducción al español de algunas de sus obras en 2001: *Semillas de contemplación. Homilias sobre el “Cantar de los cantares”*. *Vida de Moisés: historia y contemplación*, editadas por Teodoro H. Martín en, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (156). Remito a una exposición algo más amplia sobre esto en Olivares, “De la *tristitia*” (132-134).

además, como ya lo he señalado antes (“Sor Juana” 117-118),<sup>14</sup> también es central en el pensamiento de Nicolás de Cusa.

José Ferrater observa, en su *Diccionario filosófico* (2, 687 y ss.), que la noción de sistema se basó, en primera instancia, en entidades reales, justamente como los órganos corporales o las máquinas, aunque paralelamente se utilizó el término para los conjuntos relacionados de ideas. Platón ya trata sobre el todo y las partes en su *Parménides*, y Aristóteles hace lo propio en la *Metafísica*. Fue Hegel (*Fenomenología* 337-536)<sup>15</sup> quien, milenios después, le dio especial importancia a la categoría en el terreno filosófico; para él, según Ferrater, “La verdad sería, pues... solamente la articulación de cada cosa con el todo, y el todo mismo que expresa el sistema de esta articulación”. Antes de Hegel, Kant (*Crítica de la razón pura* 69)<sup>16</sup> había establecido

---

<sup>14</sup> Ver Nicolás de Cusa (*De Dios escondido* 64 y 67): “...somos atraídos hacia el dios desconocido por un movimiento de la luz de su gracia... Se le busca, pues, con el deseo de aprehenderlo y se le busca *theóricamente* con la carrera que lleva al que corre al reposo del deseo posible... Ejercítate, pues, con actos multiplicados, ascensos *theóricos*, y hallarás pastos que te harán crecer y te confortarán en el camino, y que te inflamarán cada día más y más en tu deseo...” y *De ludo globi* (Mathema), libro II (113): “Pero cuando deseo dirigirme hacia las cosas incorpóreas, me aílo de las cosas corpóreas y cuanto más ciertamente intento especular sobre estas cosas incorpóreas, más ciertamente me deslindo de las cosas corpóreas. Y cuando deseo contemplar mi alma, que no es un objeto de la visión sensible, la observo mejor con los ojos sensibles cerrados. Y hago del alma el instrumento para observar cosas incorpóreas. Cuando intento entender las disciplinas me remito al poder del entendimiento del alma”.

<sup>15</sup> Se trata de los capítulos relativos a la razón observadora, la realización de la autoconciencia racional, la individualidad y la razón legisladora y comprobadora de leyes.

<sup>16</sup> “Tal completud de una ciencia no puede superponerse garantizada por la estimación aproximada de un agregado que ha sido obtenido a base de tentativas diversas. Solo es posible mediante una idea de conjunto del conocimiento a priori del entendimiento y [mediante] la clasificación —a partir de dicha idea de conjunto— de los conceptos que la componen. Es decir, la completud es únicamente posible mostrando la *interconexión* de los conceptos *dentro de un sistema*”.



que las partes de un sistema deben estar articuladas y no meramente agregadas. Hegel, a su vez, traslada la noción de sistema en la observación de la naturaleza, de la cual forma parte el organismo humano y cuya esencia es teleológica, a la autoconciencia racional y al espíritu como razón totalizadora. Por su parte, sor Juana pudo tener como fuentes de su idea de sistema al mismo Fray Luis de Granada en su *Introducción del Símbolo de la Fe* (XXVI 419-438), quien no utiliza la noción, pero describe minuciosamente cada órgano que interviene en cada una de las funciones corporales, explicando sus características diversas y coherentes para realizar su tarea como reflejo de la sabiduría divina. Sistemas filosóficos los pudo haber encontrado sor Juana en autores como Plotino, santo Tomás o Suárez, coincidiendo históricamente en esa preocupación con Spinoza. Por otra parte, los conocimientos astronómicos de la España de su tiempo comprendían las exposiciones keplerianas sobre el sistema planetario. Es notable que se encuentre implícita esta categoría filosófica en el tratamiento de sor Juana de sus alegorías continuadas y es posible que haya encontrado también las bases de su construcción discursiva en esta parte del *Primer sueño* en la teología de Gregorio de Nisa (Olivares, “De la tristitia” 47-48, 56).<sup>17</sup> Ciertamente, es de la obra del Niseno de la cual sor Juana pudo apropiarse de la noción de una cadena sistemática del orden universal o *techniké*, conectando causas y consecuencias desde los principios elementales hasta la divinidad justamente mediante el método de la acolucia u orden de comprensión y exposición de las verdades universales, dándole a este método patrístico una expresión poética con alegorías simbólicas.

De tal modo, vemos que las posibilidades semánticas de la alegoría continuada se van modificando a través del tiempo y adquieren las prerrogativas de otros conjuntos en otros órdenes de la realidad; y no solamente atravesarán el cambio disminuido que le atribuyeron los románticos al optar por el símbolo como la cima de las artes, sino que podríamos llegar

---

<sup>17</sup> En ese ensayo remito a su exégeta contemporáneo Jean Daniélou.

hasta la noción de alegoría de Walter Benjamin en *Las flores del mal*, de Baudelaire, quien plantea una concepción radicalmente crítica con respecto a la romántica rescatando analíticamente a la alegoría según su ejercicio en la poesía simbolista y con connotaciones ciertamente ajenas a los tiempos que ahora nos conciernen.

Ajustándonos más al plano de la *elocutio* que al de la *compositio*, sin abandonarlo del todo, en la retórica barroca también apreciamos como característica distintiva, aun con sus precedentes, el uso engarzado de diversas figuras y tropos en un brevísimo espacio sintáctico del poema, generalmente de uno a tres versos. El magisterio de Luis de Góngora es indudable, así como el de Francisco de Quevedo. Llama especialmente la atención la minuciosidad del trabajo retórico con la finalidad de que la impresión final del discurso poético aparezca como un intachable y realzado tejido “angélico”, para usar el término de Gracián al referirse a las agudezas. Solo que estas sutilidades retóricas, en su acumulación y engarce, se ubican más próximas a la imaginación sensible, y su tránsito al concepto a partir de esos tropos o figuras es aleatorio y suele dar la impresión de improvisación y de aproximación a algo inaccesible que las palabras intentan nombrar. No tocaré por ahora el hoy amplísimo y, a mi parecer, fecundo debate en torno al lenguaje poético de Góngora. Mi propósito es asentar aquí otra manera de acumulación retórica que se asemeja al trabajo del orfebre fino o el joyero, entregado más a las sensaciones contenidas en las palabras y sus combinaciones así como en la expresión inédita de las cosas por las palabras. Maurice Blondel (265) expresa tal uso de las palabras de la siguiente manera:

...se refieren a fases diferentes del pensamiento, ya sea para evocar los órganos corporales que ellas involucran (pues, lo han demostrado cada vez mejor, es con el cuerpo con lo que se piensa y se habla), ya sea para describir operaciones como si fuesen movimientos del espíritu que piensa, o ya sea para vincularse a los productos y a

los efectos mismos, o bien a los objetos del pensamiento por una suerte de catecrexis u otros tropos.<sup>18</sup>

Tomemos, por ejemplo, algunas estrofas de los sonetos de Luis de Sandoval Zapata (110), poeta barroco novohispano un par de décadas anterior a sor Juana.

*Daba Lísida de beber a un pájaro*

A chupar un coral vivo se atreve  
un pajarillo, cándido rocío;  
hoy entre brindis del hechizo frío  
en contactos de yelo fuego bebe.

Deja esos Etnas de volcán de nieve,  
vuela a beber carámbanos al río,  
que será tu sediento desvarío  
con llama blanca, mariposa breve.

Líquidas brasas, fuego cristalino,  
inundad ese pájaro con agua,  
en éxtasis fogosa, hoguera fría.

Infeliz en favor tan peregrino,  
solo porque no supo en esa fragua  
que tan dichosa muerte se bebía.

En el primer verso aparece la metáfora de la mano como *coral vivo* y a la vez se inicia la metáfora continuada del *pajarillo* que *bebe* de ella y que ocupará toda la estrofa; en el segundo, el sujeto del verbo, el pajarillo, se encuentra en doble hipálage aposicional absorbiendo la calidad de cándido del *rocío* que *chupa*, esto mediante la anfibología de *cándido* (blanco, inocente); a la vez, hay hipálage del pajarillo como el rocío en la manera de posarse; el rocío forma a su vez un zeugma con el coral vivo que el ave chupa también. En el tercer verso vemos una sinestesia de segundo grado entre el *hechizo* y la *frialidad*

---

<sup>18</sup> La traducción es mía.

del agua (esto es, sensación más sustantivo abstracto), finalmente, en el cuarto verso, se cierra la cuarteta con una paradoja: la de beber el hielo del agua fría y el fuego del coral que la sostiene; al mismo tiempo, la mano es sinécdoque de Lísida, a la que veremos sucesivamente en el soneto fría y capaz de incendiar, lo que es otra paradoja paralela a la primera.

Si observamos bien, todo el drama del soneto ya está en esta primera estrofa. Lo que sigue es un apóstrofe del poeta al ave en el segundo cuarteto, una deprecación dirigida a la mano con agua, sinécdoque de Lísida en el primer terceto y, en el último, un epifonema sobre el ave, metonimia del poeta. Pero esto es decirlo a grandes rasgos. Veamos detenidamente el segundo cuarteto:

Deja esos Etnas de volcán de nieve,  
vuela a beber carámbanos al río,  
que será tu sediento desvarío  
con llama blanca, mariposa breve.

En el imperativo inicial comienza el apóstrofe y aparece un oxímoron de la mano o los dedos como volcanes (*Etnas*) ígneos y a la vez nevados. En el segundo verso hay un paralelismo antitético entre los dedos/volcanes y los *carámbanos* del río; en el tercero hay metonimia e hipálage o contagio entre el *desvarío* o locura del ave y su *sed*, y seguidamente una alegoría de la locura del poeta/amante por amar sin esperanza y con peligro de morir de amor. Finalmente, en el cuarto verso vemos una metáfora continuada de la mano como fuego o llama, hipálage simultánea entre el rocío cándido y la mano blanca; adicionalmente, una sinestesia táctil/visual: la misma llama blanca. En otro nivel, se alude a la tradición de la alegoría de la mariposa y la llama para advertir de la fugacidad y peligro de esa locura al enfrentar su propio incendio por el fuego de la mano, implicando también la metáfora del ave como pequeña y frágil mariposa.

Por lo demás, en los tercetos tenemos otros fenómenos no solo de acumulación retórica, sino de algo que podríamos

denominar duplicación o gemación retórica, puesto que los oxímoros del primer terceto, “líquidas brasas” y “fuego cristalino”, que oponen ambas el fuego del objeto amoroso y la frialdad del agua, son a la vez sinestesias, procedimiento que al parecer queda mucho más acusado en esta parte que en el primer cuarteto, donde ya observamos una doble hipálage en el segundo verso.

Justo es recordar que Helena Beristáin ya había analizado retóricamente, en 2002, el soneto de Sandoval Zapata titulado *Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa*, pero como vemos no fue más que la punta del iceberg. Podríamos continuar indefinidamente regodeándonos en estos racimos de combinadas frutas, pero lo que me parece más importante es percatarnos de que en el trasfondo están actuando unos principios estéticos probablemente acentuados desde el Mannerismo con el recurso de la adición que transmitió al Barroco, aunado a la dilatación del detalle, el cual se vuelve un universo aparte que parece abstraerse de todo otro contexto que no intervenga en su propio desenvolvimiento dentro del breve espacio que ocupa como una habitación aparte. Radica en la habilidad poética el conectar todos los detalles, acoplarlos, fusionarlos, encadenarlos, exportarlos a otros detalles contiguos y figurar con todo un acontecer humano, al tiempo que se conforma al final un joyel. “Traigo todas las Indias en mi mano”, dice Quevedo, “perlas que, en un diamante, por rubíes / pronuncian con desdén sonoro yelo...” Un retrato en miniatura en la mano del poeta: metonimia, metáforas continuadas, metagoge y sinestesia en dos breves versos, sin contar lo que sucede tanto en el resto del soneto como con él.

Vale la pena dedicar un espacio a las descripciones de la joyería barroca española escritas en esa misma época, como por ejemplo en las Canarias, sobre todo de las alhajas dedicadas a las santas imágenes de las iglesias: Jesús Pérez Morera (8) nos hace un prolijo recuento de joyeros marianos, alhajas-exvotos, medallas, rostrillos y tocas, anagramas, cruces pectorales y más. Llama a la joya *retrato humano y espejo social* aseverando lo siguiente:

El efecto logrado, desde ese momento, con la proliferación de toda clase de joyas, de uso profano, religioso o indistinto, fue el de unas imágenes que aparecían cuajadas o empedradas de oro y gemas refulgentes ante sus fieles, no solo como expresión de su divina condición de «Reinas del Cielo» sino como testimonio del sentido amor que le profesaban sus de-votos y de su particular crédito como hacedoras de milagros, en el que también iba implícito el prestigio de las diferentes comunidades isleñas con las cuales se identificaban como patronas y protectoras. Como señala Rodríguez Morales,<sup>19</sup> este recargamiento, a la vez que fruto de la piedad popular, producía ante los ojos de los fieles un particular efecto emocional.

Daré tan solo un ejemplo, el de las tocas con rostrillos de la Virgen, en el que el hacinamiento de distintas piedras logra el efecto deseado:

...este tipo de prenda complementaria del rostro evolucionó hasta adquirir, en el tránsito del siglo XVII al XVIII, su clásico formato de luneto semicircular, de frente plano o alabeado, al mismo tiempo que se transformó en un auténtico conglomerado de joyas, sembrado de perlas y aljófares y cuajado de esmeraldas. Las perlas se hicieron tan imprescindibles que, según la nomenclatura de la época, se distinguía entre *perlas de rostrillo y de cadenilla*. Por entonces, también se hicieron en filigrana de oro ceñidos al óvalo de la cara. Con erizadas puntas de encaje de oro y plata, con el paso del tiempo se fueron enriqueciendo con ojos de esmeraldas montadas sobre una orla metálica en torno el rostro, así como cabujones, rosas y sortijas sobrepuestas con simetría sobre los bordes (19).

---

<sup>19</sup> Cit. por Pérez Morera: C. Rodríguez Morales, “*Virgíneo Pudor: Sobre las veras efigies de la virgen de las Nieves*”. *María, y es la nieve de su nieve, favor, esmalte y matiz*. Santa Cruz de La Palma: Caja Canarias, 2009, 12-37; 26.

La dinámica de esta estética está lejos de la quietud inmanente; si quedase fija, se justificarían todas las imprecaciones antibarrocas de los siglos siguientes. El punto es que la movilidad de estas composiciones remonta su propia materialidad para decir más, decir neoplatónicamente que todo es uno, en lugar de que todo es nada. Juan Caramuel, contemporáneo de estos poetas barrocos, describe en su *Arquitectura civil recta y obliqua* (Pérez 124-126,129)<sup>20</sup> cómo la deformación puede ser virtuosa a los ojos de Dios, pues es como si un espejo cilíndrico o cónico (lo divino) volviese a su figura fiel la proyección deformada por un espejo convexo (lo humano). Caramuel aplica así el término “oblicuo” a la misma poesía, tanto en el plano rítmico y fónico como en su *elocutio* y *compositio*. En un manuscrito de Caramuel dado a conocer por Héctor Hernández Nieto (128-129), el cisterciense compara la poesía de Lope y de Góngora. Considera la poesía de Góngora como ejemplo perfecto de la oblicuidad, cuya comprensión puede parecer costosa y difícil, pues encierra “las sentencias en trabajados laberintos”, adorna “el discurso con tropos y figuras, o mejor dicho, con meandros”. Sin embargo, concluye diciendo que tal dificultad “se compensa con la frecuencia y además la excelencia de sus penetrables logros” (138).<sup>21</sup>

Por su parte, el poeta mexicano contemporáneo José Carlos Becerra (304), en una carta a Lezama Lima donde le describe al escritor cubano el efecto que hizo en él la lectura de *Paradiso*, llama a esta dinámica, presente en *Paradiso* y en la capilla del Rosario en Puebla, *ritmo a contramuerte*: mientras más nos acercamos a la obra, “todo regresa en lugar de irse”. En su “Metafísica del límite” (65),<sup>22</sup> Breton Stanislas expresa así

---

<sup>20</sup> Ver, para todo lo relativo aquí a Caramuel, el artículo de Pérez Martínez.

<sup>21</sup> Cf. Pérez: Héctor Hernández Nieto, “Comparación entre Lope y Góngora según un Ms. de Caramuel”. *Perspectivas de la comedia (II)*. Valencia: Albatros Hispanófila, 1979, 61-68.

<sup>22</sup> “...nous pourrions donc risquer une triple approche de la limite, en tant que relation-opposition: du même et de l’autre; du déterminant et de l’au-delà de la détermination; du partiel e de l’englobant. Entre ces diverses

el límite como categoría relativa a tres figuras, el círculo, la línea y la espiral; considerando la hélice barroca o espiral una figura del “movimiento inmóvil”, señala:

...podríamos arriesgar una triple aproximación al límite en tanto relación-oposición: la mismidad y lo otro; lo determinado y el más allá de la determinación; lo parcial y lo englobante. Entre esas diversas “flexiones”, no tenemos que escoger una de las tres como la suprema de una jerarquía en función de la cual, haciendo de polo de referencia, “se dirían” las otras dos. Al contrario, nada impide reagruparlas en una configuración que marque sus afinidades; por un lado “la mismidad, lo determinado y lo parcial”, y del otro, “la otredad, lo ilimitado, lo englobante.

Orden de tendencia ascensional que encontramos tanto en la alegoría continuada como en el engarce de figuras y tropos y que es también, como veremos seguidamente, la paradoja continuada. El tratadista más notable de la época barroca hispana, Baltasar Gracián, a quien Fernando Romo Feito, en su *Retórica de la paradoja* (66), considera un innovador entre los rétores al tratar la cuestión de la agudeza, la iguala a la paradoja cuando ya, desde un principio de su *Agudeza y arte de ingenio*, había asentado claramente<sup>23</sup> que la agudeza no tiene nada que ver ni con las figuras ni con los tropos (67). No obstante, al llamar Gracián a la paradoja “monstruo de verdad”,<sup>24</sup> precisamente por esa “razón sutil” tácita que también

---

«flexions», nous n’avons pas à choisir l’une des trois comme suprême d’une hiérarchie, en fonction duquel, comme pôle de référence, «se diraient» les deux autres. Par contre, rien n’interdit de regrouper dans une configuration que marque leurs affinités, d’un côté « le même, le déterminant et le partiel » et sur le second versant, «l’autre, l’illimitant, l’englobant»”. La traducción es mía.

<sup>23</sup> “Válese la agudeza de los tropos y figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus conceptos, pero contiéñense ellos —los tropos— a la raya de fundamentos materiales de la sutileza, y cuando más, de adornos del pensamiento” (Al lector 11).

<sup>24</sup> Gracián dedica todo un discurso (XXIII) a la “agudeza paradoja”.



caracteriza a la agudeza la empareja lisa y llanamente con ella (70), y es que, nos dice Romo Feito, la paradoja transita por todos los niveles retóricos, la *elocutio*, la *compositio* (más que la *dispositio*)<sup>25</sup> y la *inventio*, concluyendo que Gracián atribuye a la paradoja la condición de figura del pensamiento (73). Observo que, incluso, rebasa el ámbito de la retórica y el de la argumentación para incursionar en la reflexión filosófica y, por ende, a veces en la franca metafísica. Lo que quizá llama más la atención es que Gracián nunca contempla la paradoja continuada, a diferencia de la metáfora y la alegoría continuadas.<sup>26</sup> Para valorar el comportamiento ascendente y crecientemente sutil y especulativo de la paradoja continuada, veamos otro soneto del mismo Sandoval Zapata (97).

*Al mismo asunto [A un velón que era reloj y candil]*

Demóstenes de luz que mudo clama  
**que es nada todo el aparato vano,**  
¿qué desengaños no escribió su mano,  
a qué peligros no alumbró su llama?

Más escarmientos que esplendor derrama  
al tiempo de las tres Parcas humano,  
**probando que en su vuelo más ufano**

---

<sup>25</sup> Pienso que vale la pena dedicar un análisis amplio a las interconexiones entre la *elocutio*, la *compositio* y la *dispositio* más que entre la *elocutio* y la *dispositio*, mencionada por Romo Feito en esta capacidad de la paradoja de permear los distintos niveles retóricos.

<sup>26</sup> Gracián deja en el sedimento de su *Agudeza y arte de ingenio* la consideración de Quintiliano de la alegoría como metáfora continuada y favorece otras consideraciones sobre las alegorías, ya sea “ejecuciones alegóricas” (Discurso XLVII) o ya —según vimos arriba— “ficciones compuestas” (Discurso XXXV), atendiendo inductivamente a su comportamiento en los géneros literarios, como la épica. De hecho asevera que “el campo de las alegorías es latísimo” (Discurso LVI), teniendo ahí a la vista la sátira y el apólogo, además de la parábola (Discurso IV). Con respecto a la metáfora y sus distintas funciones, podemos ver su tratamiento a lo largo de toda la *Agudeza*, pero sobre todo en relación con la agudeza compuesta (Discurso LIII).

**borra a los muertos títulos y fama.**

**El aire que te enciende es quien te amaga  
y, ventilado de un impulso, paces  
vida y muerte en el aire que respiras.**

**El soplo que antes te encendió te apaga;  
aquella diligencia con que naces  
influye en el estrago con que expiras.<sup>27</sup>**

Como podemos apreciar, Sandoval encadena seis paradojas en el espacio de un soneto. Es digno de señalar que cuatro de ellas se distribuyen en los dos tercetos, lo que nos aclara la intención del poeta de tratar al velón como un punto de partida hacia el sinsentido de la existencia mundana. No se trata solo del tópico de la *vanitas*, sino de un paulatino desnudamiento del sentido común que quiere preservar la vida cuando la razón trascendente nos conduce más allá de ella a la luz de sus contradicciones. Séneca mismo, omnipresente en la cultura hispánica, no pudo haber encontrado mejor método suasorio como lo es este teorema en el que se dice todo sin decir nada, puesto que nuestro orador de cera es mudo, como tácita es también la razón sutil de todas estas contradicciones. El oxímoron del primer verso, “que mudo clama”, es quizá la figura más emblemática de esta cadena de paradojas por su autorreferencia.

Podríamos sentirnos tentados a calificar esta tendencia acumulativa de la retórica barroca de *ruminatio*, de reciclaje de una misma sustancia, si no fuese porque, a través de su comportamiento retórico, somos testigos de una sutilización progresiva hacia una dirección determinada, de un tránsito desde un punto A hacia un punto B, implicados pero en planos distintos, y que el punto de llegada de esa trayectoria es, con bastante frecuencia, resultado de toda una especulación pasada, presente y futura —en la *inventio*, en la *elocutio* y en la *hermeneusis*— acerca de la humana existencia.

---

<sup>27</sup> Las negritas son mías.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante, *Obras completas con la “Divina Comedia” en texto bilingüe*. Trad. Nicolás González Ruiz. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- BALBUENA, Bernardo de, *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles*. Madrid: Diego Flamenco, 1624.
- \_\_\_\_\_, *El Bernardo*. Est., selec. e introd. Noé Yitrik. Quinto Centenario. México: Secretaría de Educación Pública, 1980.
- BECERRA, José Carlos, *El otoño recorre las islas*. Ed. José Emilio Pacheco; pról. Octavio Paz. México: Era, 1973.
- BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*. Trad. José Muñoz Millanes. Taurus Humanidades. Madrid: Taurus, 1990.
- BERISTÁIN, Helena, *El Barroco mexicano: Luis de Sandoval Zapata*. Literatura, Semiótica, Didáctica. México: Marsabe, 2002.
- BLONDEL, Maurice, *La pensée*. Vol. 1: *La genèse de la pensée et les paliers de son ascension spontanée*. Bibliothèque de philosophie contemporaine. Paris: Alcan, 1934. [Versión digital de Damien Boucard].
- CAMUS, Alfredo Adolfo, *Curso elemental de retórica y poética*. Madrid: Rivadeneyra, 1848. [Reimp. Editorial Maxtor, 2000].
- DANIÉLOU, Jean, “Akolouthia chez Grégoire de Nysse”. *Revue des Sciences Religieuses* 27 (1953) pp. 210-249.
- DAVIS, Elizabeth B., “Travesías peligrosas: escritos marítimos en España durante la Época Imperial, 1492-1650”. *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. Robinson College, Cambridge, 18-22 julio 2005. Ed. Anthony Close. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 31-42.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario filosófico*. 2 vols. Buenos Aires: Sudamericana, 1958.

- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Robert D. Denham (ed.), Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- GRACIÁN, Baltasar, *Obras completas*. Ed. de Manuel Arroyo Stephens; asesoría Domingo Yndurain. Vol. 2: *Agudeza y arte de ingenio*. Biblioteca Castro. Madrid: Turner, 1993.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones sobre la estética*. Trad. Alfredo Brotóns Muñoz. Arte y Estética. Madrid: Akal, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Fenomenología del espíritu*. Ed. y trad. Manuel Jiménez Redondo. 2ª. Filosofía Clásicos. Valencia: Pre-Textos, 2009.
- HEINE, Ronald E., “Gregory of Nyssa’s Apology for Allegory”. *Vigiliae Christianae* 38: 4 (dic. 1984) pp. 360-370.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor, *Obras completas* (1951). Vol. 1: *Lírica personal*. Ed., pról. y notas Alfonso Méndez Plancarte. 2ª. reimp. Biblioteca Americana, Serie Literatura Colonial. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- KANT, Immanuel, *Crítica del juicio, seguida de las observaciones sobre el asentamiento de lo bello y lo sublime*. 2 vols. Trads. Alejo García Moreno y Juan Ruvira. Madrid: Francisc Iravedra y Antonio Novo, 1876.
- \_\_\_\_\_, *Crítica de la razón pura*. Pról., trad., notas e índices Pedro Ribas. Pensamiento. Madrid: Taurus, 2005.
- LEWIS, C. S., *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition* (1936). Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia antiqua poética*. Madrid: Thomas Iunti, 1596.
- LUIS DE GRANADA, Fray, *Introducción del Símbolo de la Fe*. Ed. José María Balcells. Madrid: Cátedra, 1989.
- NEBRIJA, Antonio de, *Dictionarium Aelii Antonii Nebrissensis Grammatici, Chronographi Regii: Imo Recens Accessio Facta Ad Quadroplex Eiusdem Antiqui Dictionarii Supplementum*. Matriti: Ildefonsi Martin, 1631.
- NICOLÁS DE CUSA, *De Dios escondido. De la búsqueda de Dios*. Trad. del latín, pról. y notas Francisco de P. Samarnach. 2ª ed. Iniciación Filosófica. México: Aguilar, 1973.

- \_\_\_\_\_, *De ludo globi o El juego de las esferas*. Introd., trad. y notas de J. Rafael Martínez E., México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- OLIVARES ZORRILLA, Rocío, "Avances en la anotación del *Primero sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz". *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas* 7 (2011) pp. 54-86.
- \_\_\_\_\_, "Sor Juana y Nicolás de Cusa". *Hipógrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* 2: 2 (2014) pp. 107-125.
- \_\_\_\_\_, "De la *tristitia salutifera* a la elocuencia circumspecta: texturas de la simbólica espiritual en el *Primero sueño*, de Sor Juana". *La seducción del texto. Nuevos ensayos sobre retórica y literatura*. Ed. Gerardo Ramírez Vidal y Erika Lindig Cisneros. Cuadernos de Bitácora 36. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, pp. 45-85.
- PERELMUTER, Rosa, *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el "Primero sueño"*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Ricardo, "El dialecto oblicuo de don Luis de Góngora y Argote según monseñor Juan Caramuel y Lobkowitz". *Acta Poética* 38: 2 (jul-dic. 2017) pp. 123-139.
- PÉREZ MORERA, Jesús, "La joya antigua en Canarias. Análisis histórico a través de los tesoros marianos [1]". *Anuario de Estudios Atlánticos* 63 (2017) pp. 1-50.
- QUEVEDO, Francisco de, *El Parnaso español y musas castellanas*. Madrid: Pablo de Val, 1659.
- RASTIER, François, *Semántica interpretativa*. Trad. Eduardo Molina y Vedia. México: Siglo XXI, 2005.
- ROMO FEITO, Fernando, *Retórica de la paradoja*. Barcelona: Octaedro, 1995.
- SANDOVAL ZAPATA, Luis de, *Obras*. Est. y ed. José Pascual Buxó. Edición Conmemorativa 70 Aniversario. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- SPENSER, Edmund, *The Faerie Queene*. Introd. J. W. Hales. 2 vols. London: Everyman's Library, 1910 [reimp., 1966].

- STANISLAS, Breton, “Metaphysique de la limite”. *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social* 33-34 (1992) 62-74.
- TESAURO, Manuel, *Cannocchiale aristotélico: esto es, Anteojo de larga vista o idea de la agudeza e ingeniosa locución...* Trad. Miguel de Sequeyros. T. 1. Madrid: Antonio Marín, 1741.
- TOBAR QUINTANAR, María José, “La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo”. *La Perinola* 17 (2013) pp. 335-356.
- ZHANG, Longxi, *Allegoresis: Reading Canonical Literature East and West*. New York: Cornell University Press, 2005.



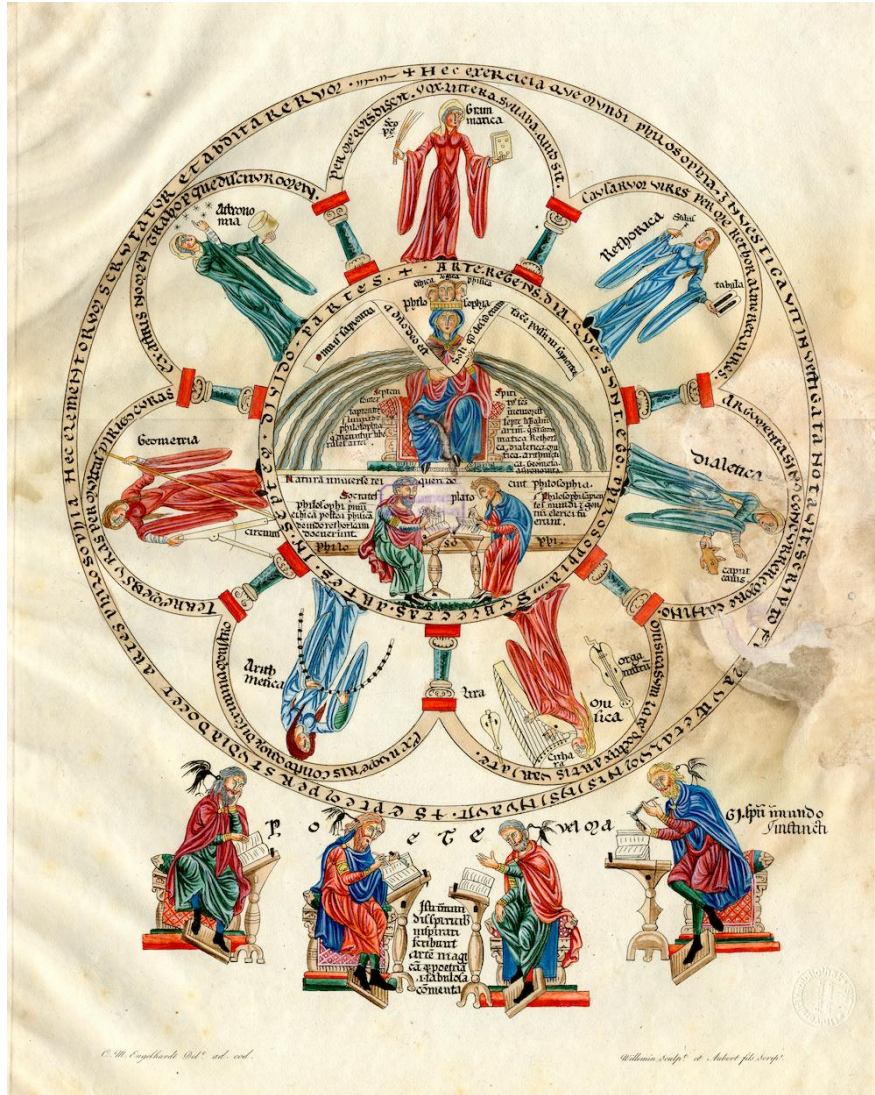


IMAGEN:  
 Herrad von Landsberg, *Filosofia y las Artes liberales*, en *Hortus Deliciarum* (siglo XII).  
 Reconstrucción de iluminación contenida en el manuscrito, destruido en 1870,  
 elaborado en la Abadía de Hohenburg (o Abadía del Mont Sainte-Odile).

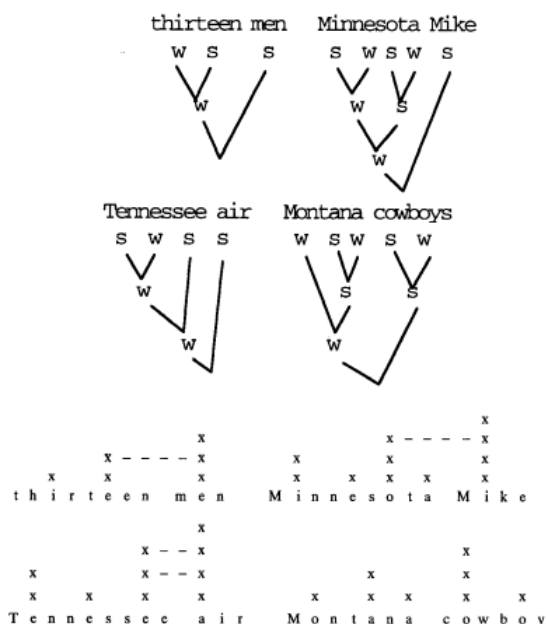




# GONZALO CORREAS Y SU PROPUESTA INNOVADORA PARA EL MARCADO RÍTMICO EN LOS ANÁLISIS MÉTRICOS

**MARX ARRIAGA NAVARRO**  
*Dirección General de Bibliotecas*  
*Secretaría de Cultura*

DESDE LOS AÑOS OCHENTA, gracias a la lingüística estructural y generativa, se fueron consolidando criterios metodológicos para la taxonomía fonética de los fenómenos prosódicos en el análisis métrico. Hoy todos reconocemos, gracias a los trabajos de Kager (1989), Vish (1990), Hayes (1995), los *metrical grid* y *metrical trees* y nos es relativamente fácil describir la estructura rítmica de una oración.



También reconocemos como en el panorama español, estos procedimientos taxonómicos han generado su propia metodología como la propuesta por Navarro Tomás (1966), Gili

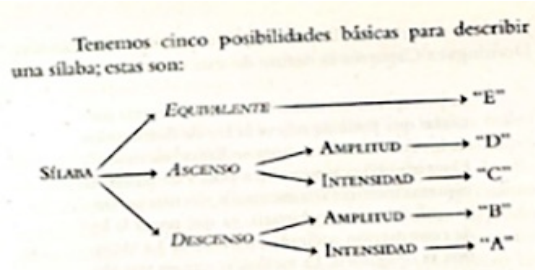
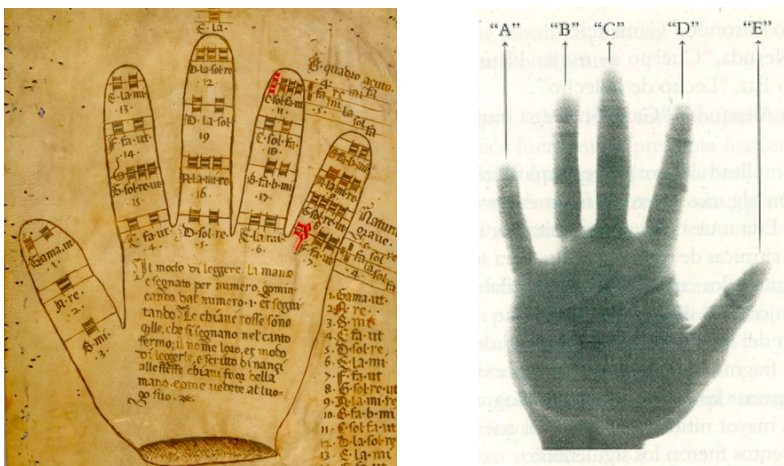
Lillian von der WALDE MOHENO y Marx ARRIAGA NAVARRO (eds.), *Arte retórica y análisis literario*. Ciudad de México: Editorial Grupo Destiempos y Dirección General de Bibliotecas de la Secretaría de Cultura, 2020.

Gaya (1975), Harris (1983), Halley M, Venrignaud R. (1987) y Toledo (1996).

		ARTE DEL VERSO				
		ana-	tiempo	tiempo	tiempo	pausa
		crusis	marcado	débil	marcado	
	Ca	bal	ga	Dié go La	i nez	(20)
sílabas	18	30	20	23 15 18	25 27	
cláusulas		50		54	52	
periodo		104				
	al buen	rey	be	sar la	ma no	(50)
sílabas	15 18	28	17	33 20	29 21	
cláusulas	35	45		53	50	
periodo		98				

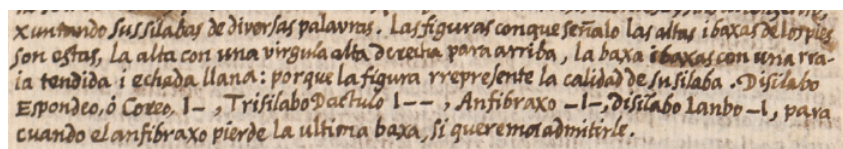
(Navarro, *Arte del verso* 24)

En su momento, también propuse una metodología para la descripción de estos fenómenos rítmicos al recuperar la estrategia didáctica expuesta por Guido of Arezzo en la alta Edad Media con su *Epistola de ignoto cantu* (ca. 1028).



(Arriaga 43)

Y así podríamos enumerar una cantidad amplia de procedimientos estructurales modernos. Sin embargo, en el contexto peninsular, bajo el panorama teórico del español, encuentro que, por vez primera, fue Gonzalo Correas en el año de 1626<sup>1</sup> el que propuso:



(f. 160a)

El primero de junio de 1903, el Conde de la Viñaza, Cipriano Muñoz y Manzano, describe al publicar por primera vez el *Arte de la lengua española castellana* de Correas, como el manuscrito que poseía la Biblioteca Nacional de España con la signatura V-262, había desaparecido antes de 1868 según los datos que ofreció su director, Cayetano Rusell, cuando hizo un recuento de los manuscritos que poseía la biblioteca. Por suerte, Bartolomé José Gallardo había realizado una copia con su puño y letra. Ambos testimonios fueron consultados por el Conde de la Viñaza al momento de hacer su edición. A mi parecer, Gonzalo Correas escribió la gramática más bella del Siglo de Oro. Sin embargo, para la crítica actual, esta gramática no es la obra más representativa de Correas, ese lugar lo ostenta el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*, pero no por eso se debe desestimar el gran valor teórico del *Arte de la lengua española castellana*. En esta obra tenemos un panorama del uso de la lengua, acompañado por un análisis de su origen, de su lugar frente a otras lenguas y de su grandeza. El contexto teórico del siglo XVII no podría entenderse, en su totalidad, sin la lectura

<sup>1</sup> Aunque el *Arte de la lengua española castellana* se publica en 1903, para evaluar los rasgos gráficos que Correas registra para el señalamiento rítmico, citaré el manuscrito: MSS/18969 de la Biblioteca Nacional de España. De tal manera, en este artículo cito el testimonio manuscrito y la edición moderna de 1954 hecha por Emilio Marcos García.

de esta gran obra que bien representa la actitud intelectual de su momento.<sup>2</sup>

La forma del *Arte de la lengua* es el de una gramática en prosa dividida en noventa y cuatro partes, de las cuales importan para esta investigación la número VII, “de las silabas i diptongos”, y desde la LXXXIII hasta la XCIV en donde se analiza lo que es el verso, se formula una metodología para su estudio y la creación de distintas estrofas, así como metros castellanos. Los temas analizados por Correas están vinculados con la fonética, la morfología, la sintaxis, la retórica y la etimología.

Quiero enfatizar que el eje central de este artículo es la discusión de Correas sobre el acento rítmico y el mecanismo gráfico para su taxonomía. El acento al que se refiere es un ente abstracto, compuesto desde los parámetros del pie latino y desprovisto de su carácter oral. Se pudiera afirmar que la innovación de Correas radica en la extrema delimitación gráfica de los acentos: “[...] hazer los versos i medirlos se a de advertir, que tengan los azentos i pies en los lugares devidos, que diremos: porque si no, no será verso, aunque tenga el numero de silabas conpetente; porque le faltará la igualdad de rridmo i conzento i armonia que deve tener” (442). Tanto en Correas como en la mayoría de los teóricos del Siglo de Oro, de vital importancia era el ritmo hasta el punto de que para la armonía fue lo único esencial. Con lo cual, podemos rescatar un indicio para definir al verso: “que tengan los azentos i pies en los lugares devidos [...] porque si no, no será verso”. Sin embargo, debemos actuar con precaución. En una primera lectura, se puede interpretar como Correas manifestó una empatía con el carácter rítmico del verso, pero maticemos esa afinidad porque el ritmo al cual se refería era visual y no sonoro. Sin duda, buscaba una armonía entre las partes, pero no con una armonía que aflorase en la escansión del discurso, sino desde un razonamiento compuesto con la vista. Esto provoca un par de preguntas: ¿cómo puede el ojo recrear una armonía?, y ¿qué necesitamos para organizar un ritmo visual

---

<sup>2</sup> Vid. M. Frenk Alatorre (1971 y 2004).

en la poesía? En primer lugar, una lectura silenciosa que no distraiga al receptor con otra clase de ritmos. Cuando el sujeto lee en silencio, descubre elementos gráficos recurrentes a lo largo del texto como el tamaño de los versos, las estrofas, las fórmulas acrósticas, y, por supuesto, la sílaba larga y corta en el español. Los hispanohablantes son incapaces de advertir la isocronía silábica. Las diferencias cronométricas entre una u otra pueden referirse en escala de 1:2, de 1:3, de 1:4 o más, pero en realidad poco importa, ya que nuestras normas gramaticales no precisan esa información. De ahí que afirme: la percepción de sílabas largas y cortas es visual y no sonora porque el sujeto ve en la hoja de papel (conforme a las normas de la lengua y comprobado por su propia experiencia con el lenguaje) sílabas átonas y tónicas. Al reconocerlas, las compara (de una manera arbitraria si nos atenemos a los límites prosódicos) con las sílabas largas y cortas, buscando una serie de repeticiones que encajen en la noción preconcebida del pie métrico latino. Para lograrlo de poca ayuda serviría el oído, lo mejor en esos casos sería utilizar la vista para aprisionar la estructura versificada dentro de un patrón abstracto, porque repito: el hispanohablante es incapaz de reconocer los matices cronométricos de la sílaba. De ahí que la vista, así como la razón, sean sus herramientas y el juicio de autoridad lo posea una percepción importada de la lengua latina.

Abordemos la problemática desde otra perspectiva. Una fuerte discusión, en la primera mitad del siglo XVII, recaía en saber qué era más importante: el contenido o la forma y peor aún, desde finales del siglo XV se señalaba:

"[...] porque las palabras fueron halladas para dezir lo que sentimos, y no, por el contrario, el sentido a de servir a las palabras; lo cual hazen los que usan de consonantes en las cláusulas de los versos; que dizen lo que las palabras demandan, y no lo que ellos sienten" (Nebrija 146).

Como he demostrado, para Correas el contenido del verso es una instancia posterior a la forma de este, la cual debe

organizarse por medio de los acentos y conforme a los límites del pie métrico. Por lo tanto, la posible definición que pudiera aventurar con respecto al verso, basada en las propuestas teóricas de Correas, debiera estar fundamentada en la organización acentual. Esta definición sin duda es extremista y nos plantea la dificultad de la forma, pues el contenido sería una consecuencia inevitable, pero no fundamental en su creación.

Correas se vio influido por la tradición latina de tal forma que intentó homologar las formas métricas castellanas con aquéllas: "I ansi por aqui se podia axustar la cantidad Latina a la nuestra i rreduzir sus versos a los nuestros, que sin duda están mas afinados en dulzura de metro, rridmo, i consonanzias" (440-441). Exagera un poco en su afirmación, porque Díaz Rengifo y Alfonso de Carvallo insistieron en el lugar que debían ocupar los acentos en las distintas formas métricas castellanas sin la necesidad de un calco sobre las latinas. Ahora bien, para lograr esta homologación Correas divide el verso en pies (esto ya lo había hecho Nebrija, encontrándose con la misma dificultad que enfrentó Correas): "Dizen vulgarmente que en Kastellano, no se mira en silabas largas ni breves; que por el oido se conoze la sonoridad i medida del verso" (438). El problema radica en la práctica poética; en la creación del verso castellano porque no se distinguen las unidades mínimas como los pies; en su lugar se piensa en la totalidad del verso. La diferencia que guarda Correas con Nebrija consiste en cómo éste tan sólo divide los versos en sílabas largas y cortas, que traduce en sílabas acentuadas y no acentuadas, pero conservando el oído como juez de la armonía, mientras Correas distingue el acento como un ente abstracto desde su calidad gráfica en el texto. Correas formula la noción de pie como un todo omnipotente; esta innovación le permitió que su sistema fuera coherente porque tenía atrás el juicio de autoridad que le proveía la tradición grecolatina. "Toda esta diversidad de versos anda i se mide con solo dos pies, o artexos, que se parten como por coiuntura, el uno de dos silabas, el otro de tres" (441). Esta misma división la propuso Nebrija al organizar los pies en simples y compuestos. Ahora bien, Correas se percata del exceso de pies

compuestos (la métrica castellana no utiliza tantas combinaciones como creía Nebrija), así que simplifica su teoría disminuyendo su número, pero maximizando su alcance. Es decir, lo que para Nebrija fue una descripción poética para Correas es una preceptiva irrefutable e infranqueable.

En conclusión, la definición de verso que se infiera de las nociones de Correas tiene su origen en un ámbito abstracto. Verso es un número de sílabas organizadas con base en la noción de pie métrico latino y justificadas por medio del lugar que ocupa el acento según la forma métrica que se esté utilizando. Esta segmentación produce un efecto textual peculiar, ya que obliga al lector a reconocer sílabas largas y breves por medio de la vista porque el oído del hispanohablante no está capacitado para esta labor. Con esta nueva perspectiva, Correas se une a la tendencia teórica manifestada por Soto de Rojas y con el paso del tiempo, funcionará como la base de la preceptiva métrica decimonónica.

Ahora bien, un factor esencial al momento de escandir un verso es que éste se compone de palabras y cada una de ellas se divide en sílabas. El primero en analizar la sílaba fue Antonio de Nebrija el cual señalaba:

[...] es un aiuntamiento de letras que se pueden coger en una herida de la boz y debaxo de un acento. Digo aiuntamiento de letras, porque quando las vocales suenan por sí, sin se mezclar con las consonantes, propria mente no son sílabas (135).

Resulta ambigua la definición de Nebrija porque menciona: “quando las vocales suenan por sí, sin se mezclar con las consonantes, propria mente no son sílabas”, es decir, que una sola vocal no puede ser una sílaba, pero más adelante señala: “[...] puede tener la sílaba impropria mente assí llamada, una sola letra, si es vocal, como a [...]” (135). Esta ambigüedad surge por la dificultad en describir e intentar normar elementos que son del ámbito del lenguaje y que muchas veces están marcados por arbitrariedades en la evolución de la lengua. Ahora bien, Nebrija menciona que una sílaba es aquella “que

se puede coger en una herida de la boz y debaxo de un acento". Ello implica que el lector sea capaz de comunicarse utilizando la lengua española. Sólo se puede conocer dónde se "hiere" la voz, dentro de cada palabra, si el sujeto es capaz de hablarla, de sentir las pausas en el interior de esta.

Sánchez de Lima evitó los problemas y señaló de la sílaba lo siguiente:

[...] conuiene dezir que cosa sea syllaba. Y ha se de auertir, que syllaba es vna de quatro maneras. La primera se forma de vna letra vocal sola, como, *a, i, o*. La segunda se forma de vna consonante y vna vocal, como, *tu, el, si, no*. La tercera se forma de tres letras, a saber, dos consonantes, y vna vocal, como, *nos, los*. La quarta se forma de quatro letras, que son tres consonantes y vna vocal [...] (49).

Al igual que Nebrija, la definición de Sánchez de Lima implica que el sujeto conozca el español y perciba cuándo la sílaba es de una, dos, tres o cuatro letras. Nótese cómo la teoría no explica la realidad práctica, sino se define gracias a ella; sólo podemos entender el acto de abstracción que implica definir la sílaba por medio de la representación oral de la palabra. Al respecto, Gonzalo Correas señaló: "[...] las silabas, que en Rromanze se llaman partes en el deletrear, porque dezimos del niño que comienza a saber leer, que ia sabe xuntar las partes, que es las silabas" (80). Si aceptamos que la sílaba es un elemento fundamental para estructurar al verso, debemos aceptar que ésta se sustenta en el "dezir", en el "herir" de la voz, y no en un acto abstracto de vivisección sobre la palabra; de ahí que no resulte extraña la necesidad de una lectura en voz alta de estos discursos.

Sobre el acento, todos los preceptistas de los siglos XVI y XVII intuyeron la insuficiencia de los factores de intensidad, tonalidad y amplitud en la sílaba tónica como guías en la armonía del verso; sin embargo, no todos pudieron formularlo teóricamente. La dificultad radica en la arbitrariedad del elemento armónico. ¿En qué momento una sílaba tónica resalta en la lectura poética?, ¿por qué no todas éstas lo logran?, ¿cuál



es el gasto temporal?, ¿cómo de agudas suenan?, ¿cualquier lector, en cualquier época y lugar, entonaría de la misma manera dichas sílabas? En todas estas preguntas la dificultad teórica llega a límites indescriptibles, por la sencilla razón de encontrarnos en el ámbito del lenguaje con sus niveles de arbitrariedad, ya que cada sujeto se comunica con un estilo personal, imprimiendo tonos y matices particulares.

Dizen vulgarmente que en Kastellano, no se mira en silabas largas ni breves; que por el oido se conoze la sonoridad i medida del verso. I aunque los hazen, ninguno los sabe medir por sus pies, mas de en el numero de silabas, que an de tener. I por tanto los que an hecho artes poeticas, an pasado casi del todo en silenzio esta parte, siendo tan propia de su asunto (Correas 438).

Las metodologías propuestas por los preceptistas áureos funcionan teniendo en cuenta: “Al acento propio de la dición llamaremos acento natural; al que levanta el ritmo del verso, podemos llamar acento versal o rítmico” (Correas 440). Por favor, admitamos que el acento “rítmico” es un elemento teórico heredado del Siglo de Oro, su uso en la métrica es cotidiano, aunque no acostumbremos a darle crédito de dicho aporte a Correas.<sup>3</sup> Por otra parte, algunas veces la diferencia entre un acento rítmico y uno natural surge como una apreciación retórica que coarta la oralización del verso y, otras muchas, la escansión particular de cada teórico es la guía (según conviene a cada uno) para la estructura rítmica; sin embargo, resulta evidente que ambas lecturas giran en torno a la oralización.

Falta remarcar la diferencia entre lectura y escansión. Cuando Cascales mencionó que la importancia de distinguir los acentos se aplicaba en “las cosas cuyos tiempos se juzgan con el movimiento” (113), nos dio muestra de una lectura distinta, en donde los acentos adquirirían gran importancia

---

<sup>3</sup> Los trabajos de Tomás Navarro y el de todos sus seguidores están sustentados en el acento rítmico aunque nunca lo mencionen.

porque marcaban el movimiento en la lectura. Gonzalo Correas así lo intuye; cuando analiza el acento (como norma gramatical) señala lo siguiente:

Muchos sin hazer examen desto, creen que se fundaron en rrazon: io le é hecho, i no lo hallo, ni lo puedo creer, porque el azento de una dizion no puede tener division por herir como hiere sutil, i arrebatadamente en un instante indivisible: otra cosa será pronunziar con zierto i particular modo las silabas que ellos tuvieron por largas, o breves, i los espazios i modulaziones en el canto, i musica, i en los versos, de lo qual no tratamos aqui, que el musico lo tratará i el poeta, sino del azento gramatico del pronunziar, i hablar ordinario (98-99).

Quiero resaltar dos elementos. El primero es: la forma del “hablar ordinario” no debe implementarse en la lectura del verso porque la escansión implica desautomatizarla y descubrir los elementos estéticos en la forma de cada discurso. Pinciano así lo había discernido:

[...] ¿por qué pensáis que los poetas añaden, quitan y mudan sílabas y letras?  
Ya yo sé —dijo el Pinciano—, que no lo hacen por el metro, sino por usar lenguaje nuevo y peregrino, que así lo oí decir antes de agora.  
—Bien está —dijo Fadrique—; mas ni por solo eso, sino también por dar al vocablo el sonido que les parece convenir a lo que dicen [...] (236-237).

Es fundamental advertir la importancia de la escansión en el panorama teórico áureo; sin ésta, las diferencias entre prosa y verso se limitan a una estructura gráfica. Si los preceptistas de aquella época iniciaban sus análisis con esta forma particular de lectura era porque el texto así lo requería. Nosotros no podemos trivializar dicha necesidad y tratar al poema de una manera abstracta porque la falta de atención en estos elementos provoca efectos estéticos que están fuera de las expectativas del autor, es decir, son mal descifrados.

El segundo elemento, que remarco del texto de Correas, consiste en la arbitrariedad de la escansión. He insistido en cómo la intención de las preceptivas es normativa y en pocos momentos se admite que el receptor tenga libertad en la apreciación de algún elemento. Por lo tanto, aceptemos que el verso posee unos indicios de lectura musical, aunque necesite de la capacidad interpretativa del sujeto, porque cada poema implica un acto de decodificación distinto. El definir la sílaba, los acentos naturales y rítmicos, las pausas y demás elementos, aporta indicios que ayudan al receptor, pero no agotan las significaciones de la creación literaria. Podríamos creer que el lector está indefenso frente al poema, pero esto es incorrecto; todas las dudas surgidas en el momento de la lectura son resueltas por los usos y costumbres, aunque esto implique una ruptura entre las intenciones artísticas del autor y la aptitud poética del receptor de la obra. Cuando Correas menciona: "otra cosa será pronunziar con zierito i particular modo las silabas que ellos tuvieron por largas, o breves, i los espazios i modulaciones en el canto", manifiesta que la apreciación personal de cada receptor es un acto subjetivo el cual no debe limitarse con una normativa abstracta, sino educarse con base en la práctica de la escansión en cada poema. Gonzalo Correas con base en un análisis textual silencioso, matizado por la interpretación estética de los armónicos por parte del lector en el momento de la oralización del poema, generó una taxonomía para estructurar el esquema rítmico del poema en donde el acento rítmico se señala con una línea vertical y la sílaba átona con una horizontal; regalándonos las bases de la métrica generativa actual.

## BIBLIOGRAFÍA

132

- ARRIAGA NAVARRO, Marx, "Donde se cuenta la interesantísima relación entre la intensidad y la amplitud del acento rítmico; ¿la sílaba tónica es tónica por su intensidad?". Cutberto Arzate Soltero (coord.), *Mito, poesía y transa*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2012.
- CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas*. Ed. Benito Brancaforte. Madrid: Espasa Calpe, 1975.
- CORREAS, Gonzalo, *Arte grande de la lengua castellana* (1626). Ed. Conde de la Viñaza. Madrid: 1903.
- \_\_\_\_\_, *Arte grande de la lengua castellana*. Ed. y pról. de Emilio Marcos García. Anejo 56 de la *Revista de Filología Española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.
- \_\_\_\_\_, *Arte grande de la lengua castellana* (1625). Biblioteca Nacional de España, MSS/18969.
- DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética española*. Madrid: Francisco Martínez, 1644.
- FRENK ALATORRE, Margit, "Una fuente poética de Gonzalo Correas". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 20 (1971) pp. 90-95.
- \_\_\_\_\_, "Gonzalo Correas y *El Quijote*", *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, II: Literatura Española, Siglos XVI y XVII*. Newark: Juan de la Cuesta, 2004, pp. 233-238.
- GILI GAYA, Samuel, *Estudios sobre el ritmo*. Madrid: Editorial Paraíso, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Elementos de fonética general*. Madrid: Gredos, 1975.
- HARRIS, James W., *Syllable structure and stress in Spanish: a nonlinear analysis*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983.
- HAYES, Bruce, *Metrical stress theory. Principles and case studies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

- HALLE, Morris and Jean-Roger VERGNAUD, *An essay on stress*.  
Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987.
- KAGER, Rene, *A metrical theory of stress and destressing in English  
and Dutch*. Dordrecht: Foris, 1989.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Filosofía antigua poética*. Ed. Alfredo  
Carballo Picazo. Madrid: Consejo Superior de  
Investigaciones Científicas, 1953.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Manual de pronunciación española*.  
New York: Hafner, 1966.
- \_\_\_\_\_, *Arte del verso*. Madrid: Visor, 2004.
- NEBRIJA, Antonio de, *Gramática de la lengua castellana*. Ed.  
Antonio Quilis. Madrid: Editora Nacional, 1984.
- SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel, *Arte poético en romance castellano*. Ed.  
Rafael de Balbín. Madrid: Biblioteca de Antiguos Libros  
Hispánicos, 1944.
- SOTO DE ROJAS, Pedro, "Discurso sobre la Poética", *Desengaño  
de Amor*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1623.
- TOLEDO, Guillermo A., "Alternancia y ritmo en el español:  
habla espontánea". *Estudios Filológicos* 31 (1996) pp. 119-  
127.
- VISCH, Ellis, *A Metrical Theory of Rhythmic Stress Phenomena*.  
Dordrecht: Foris, 1990.





# RETÓRICA, IMAGEN Y LITERATURA: EL PINTOR COMO PREDICADOR VISUAL

ALEJANDRO TORRES HUITRÓN  
*Universidad Nacional Autónoma de México y Escuela  
Nacional de Antropología e Historia*

## I. LA PINTURA ES POESÍA MUDA

LAS REFLEXIONES generadas por el acercamiento entre pintura y retórica fueron conocidas desde la Antigüedad, y tiene en uno de sus matices la comparación entre poesía y pintura, o al menos así lo reconoce Plutarco (45-120 d. C.) en su *De gloria Athen*, cuando al recoger el comentario de Simónides de Ceos (556-458 a. C.), dice:

Simónides, sin embargo, llama a la pintura poesía silenciosa (*muta poesis*) y a la poesía pintura parlante (*pictura loquens*), pues las hazañas que los pintores muestran como si estuviera sucediendo, las palabras las narra y describe como sucedidas. Y así con figuras y colores, y otros con palabras y frases representan lo mismo, difieren de la materia y en formas de imitación, pero un único fin subyace en ambos (González, 2015 35).

Aunque el inventor de la mnemotecnica en realidad se refería a la capacidad mimética de ambas artes, y como éstas debían de encaminarse al servicio de Atenas, Plutarco orientó el comentario hacia una identificación del propósito de ambas, con la imitación.<sup>1</sup> De esta manera, el aforismo pasó a la Edad Media y después al Renacimiento en donde el tópico resurgirá, en gran medida, gracias a las disputas que sostuvieron los escritores en contra de los pintores (*il parangone*), pues estos últimos,

---

<sup>1</sup> Un artículo clásico sobre el tópico es el de Lee (1940).

entre muchos otros agravios, comenzaron a ocupar los lugares de privilegio que antes estuvieron reservados a los maestros de la escritura.

Con dicha comparación, de manera sutil los escritores denostaban al arte de la pintura, pues anteponía la pluma en detrimento de los pinceles. Ante el agravio, tanto Leonardo da Vinci como la mayoría de sus contemporáneos se ocuparon del tópico. El texto que mejor recogió la voz de los pintores de su tiempo es el de Francisco de Holanda (1517-1585), titulado *De la pintura antigua*, donde hace una defensa de su arte.

A pesar de lo acalorado del debate, el tópico no alcanzó, o al menos no con la misma intensidad, los territorios de la hispanidad, ni en la Península ni en la Nueva España, donde la relación entre las plumas y los pinceles más bien parecen cercanas que enfrentadas:

La crítica al *topos* de la *mutua poesis* según los planteamientos de Leonardo u Holanda no alcanzó a los tratadistas del arte en la península Ibérica, incapaces de advertir el sutil agravio que la comparación suponía para los pintores, a quienes la polémica con los literatos no parecía preocuparles en absoluto. Por el contrario, los humanistas, poetas, dramaturgos y oradores no dejaron de valerse del símil siempre que les convino (González, 2015 37).

Para el siglo XVI la semántica hispánica de la pintura tiene como telón las relaciones entre poetas y pintores que se tejieron desde la Antigüedad, y que desembocaron en relaciones con aristas tan particulares como los mismos territorios hispánicos. Una vertiente de esta tradición se nutría de la tratadística italiana, en especial de la que glosaba las indicaciones que León Batista Alberti (1404-1472) diera. En su obra *De Pintura*, Alberti incentivaba al pintor “to make himself familiar with poets and orators and other men of letters, for he



will not only obtain excellent ornaments from such learned minds” (89).<sup>2</sup> A esto habría que agregar:

El primer efecto que pretende toda pintura consiste en persuadir al espectador de su propia belleza, valor, condición artística (según los paradigmas vigentes en las distintas épocas) y de ese modo presentarse a sí misma como objeto valioso, portador de conocimiento, transmisor de prestigio, etc. A partir de esa mirada que la pintura reclama, y una vez atrapada en sus entresijos, puede pretender persuadir también de otras cosas, con diferentes grados de explicitación o autoconciencia, y en consonancia también con las atribuciones y competencias que en las diferentes épocas recaen sobre la pintura (Carrere y Saborit 182).

En la obra *Noticia general sobre la estimación de las artes* de Gaspar Gutiérrez de los Ríos (1566-1606) publicada a inicios del siglo XVI con base en el trabajo manual,<sup>3</sup> se hace una primera defensa de la escultura, la arquitectura y la pintura como artes liberales.<sup>4</sup> Para Gutiérrez de los Ríos, el poeta y el pintor se dedican a imitar la naturaleza, uno con líneas y colores y otro con palabras.

Sobre esta base se desarrolló el corpus teórico del predicador sagrado, y en este contexto escribe Gutiérrez de los Ríos:

Pues siendo así que hay similitud, y emulación entre estas Artes [del dibujo y la retórica], quien no considera que es cosa más milagrosa declarar todo lo arriba dicho en la forma que hacen los profesores de estas Artes, que no los Oradores, y que así en esto, como en otras cosas,

---

<sup>2</sup> Aunque existe la traducción al español, por familiaridad se ha optado la edición citada.

<sup>3</sup> La obra del poeta es tan importante que se toma como punto de partida para el proceso de liberalización de las artes en la península. Nótese que esta defensa hacia el trabajo manual en España no la volveremos a ver hasta la llegada de los borbones y la Ilustración.

<sup>4</sup> Sobre la importancia de Gutiérrez de los Ríos véase el estado de la cuestión que se hace en Cervelló (2006).

según San Basilio, vencen el arte del decir (González 2015, 350).

Estos argumentos sustentados en la mimesis aristotélica permitieron la hermandad, pero también la disputa entre ambas artes, y fueron también esgrimidos por Alonso López Pinciano (1547-1627), quien en 1596 afirmaba en su *Philosophía antigua poética* que “la pintura es poesía muda, y la poesía, pintura que habla; y pintores y poetas siempre andan hermanados, como artífices que tienen un mismo arte” (96).

A este respecto es conocida la relación entre Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635) y los principales pintores de su tiempo:

El propio Lope, hijo de bordador, consideraba haber nacido casi entre pintores, como afirma el poeta en los *Diálogos de la pintura* de Vincencio Carducho: “le ofrezco estos requiebros [a la pintura] como a dama que quise tanto desde que nací a sus puertas”. Por ello no debe extrañar que, si se crió entre pintores pintaba, se rodeaba de artistas y “gastaba en pinturas [...] sin reparar en el dinero”. El Fénix citará continuamente pinturas y pintores. En su obra encontramos pintores griegos, flamencos, holandeses, italianos de todas las escuelas, y un sinnúmero de pintores españoles, desde autores hoy olvidados (como Felipe de Liaño) a otros más conocidos, como Sánchez Coello o Juan Bautista Maíno (Sánchez 759).

También en la Nueva España existieron muestras de esta hermandad, o al menos eso hacen pensar los dejos que poco a poco vamos encontrando. Bernardo de Balbuena (1568-1627) en su apologético poema de 1603, *Grandeza mexicana*, haciendo un guiño hacia la imitación de la naturaleza de ambas artes, y recurriendo a la representación de los cuatro elementos y a las cualidades que los pinceles novohispanos tuvieron para representar con pericia, incluso el viento, decía:

El pincel y escultura, que arrebató  
el alma y pensamiento por los ojos,

y el viento, cielo y tierra mar retrata;  
adonde con bellísimos despojos  
se goza del gran Concha la agudeza  
que hace a la vista alegres trampantojos;  
del celebrado Franco la viveza  
del diestro Chaves el pincel divino  
de hija de madre el primor, gala y destreza  
(81).



Retrato de Bernardo de Balbuena que aparece en la primera edición de *Grandeza mexicana* (México 1604).

Balbuena apareció retratado en la primera edición de *Grandeza mexicana*, y aunque por el momento desconocemos al autor (o autores) de la imagen, no cabe duda que en ella podemos observar concomitancias con la obra que un año después realizó el celebrado pintor Alonso Franco (activo entre 1581-1603),<sup>5</sup> sólo que en esta ocasión el retratado fue el presbítero jerezano Arias de Villalobos 1568-¿?, bardo que

---

<sup>5</sup> En 1580 el toledano se embarcó en una comitiva que iba rumbo a China, sin embargo, para 1581 se le encuentra vecindado en la Nueva España donde para 1584 se le ve junto con Francisco de Zumaya haciendo algunas obras para el convento de Santo Domingo. En 1602, según noticias que da Toussaint, se le encuentra trabajando con Andrés de Concha en el arco que se hizo en catedral con motivo de la entrada del obispo fray García de Santa María (82). Ver también Ruiz Gomar (1983).

también nos dejó varias muestras de las relaciones que entre pintores y escritores existieron en el virreinato.

En su poema *Mercurio*, dice Villalobos acerca de los maestros novohispanos activos en su tiempo:



*El presbítero Arias de Villalobos*, dibujo de Alonso Franco. Grabado en cobre de Samuel Stradamo. México, 1604.

De Apeles y Parrasios propios nuestros;  
Aquí el relieve y el pincel valiente  
Vuelan a lo inmortal por sus maestros;  
Del arte, son la suma, son la esencia y ente,  
Y muertos y entre vivos, los más diestros,  
Requena, Vázquez, Rúa, Prado, Herrera,  
Franco, Echave, Perín, Concha y Pesquera  
(5).

Habría que decir que la relación de Villalobos con los pintores no solamente quedó en una mención. Para 1607 se publicó la obra *Discursos de la Antigüedad de la lengua Cántabra Bascongada*, escrita por el pintor Baltasar de Echave Orio; las loas que Arias de Villalobos hiciera al artífice quedaron en el encomio y alabanza del libro:

El es pintor y es Author/ y tan bien escribe y pinta,/ que  
con estilo y color/ honrra el pincel y la tinta /y en ambos  
tiene primor/ y si lo que pinta viue,/ y lo que escribe  
revive,/ aunq en VASCVENCE y grutesco /es por que oy  
le pinta al fresco /y en marmol su nombre escribe (cit.  
Cuadriello 291).

En la obra aparece también el retrato de Echave Orio, que rompe el esquema circular de los otros bardos novohispanos, la composición es rectangular y tampoco están las guirnaldas, los laures o la fama, que acompañan a los otros. El vasco por su parte sostiene el pincel y la pluma que lo denotan como artista por partida doble. Debajo del retrato luce el escudo de Armas de los Echave écfrasis de su nobleza y prestigio. Entre estas écfrasis retratísticas pueden verse las múltiples relaciones entre pintura y poesía en el virreinato.



Retrato de Baltasar de Echave Orio, 1607. Biblioteca Nacional de España.

Ya Jaime Cuadriello había llamado la atención sobre la inusitada personalidad del artista y sobre el libro de Echave Orio comenta:

[...] esta publicación también probaba que la liberalidad del pintor, investido como autor, rayaba en la dimensión del humanista, sirviéndose, como era costumbre, del recurso del *parangone* o de la pintura y escritura como artes hermanas y complementarias” (290).

Sobre estas bases el pintor construyó el prestigio que le permitió realizar trabajos para los más destacados miembros de su sociedad, dándole un halo especial a su taller.



Maestro Castro. Carlos de Sigüenza y Góngora. Siglo XVIII.

Más de sesenta años después en su *Triunfo Parténico*, salido de la imprenta de Juan de Ribera en 1683, Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) dejó uno de los retratos literarios más importantes de los pintores novohispanos activos entre los siglos XVI y XVII, y al hacer hincapié en las habilidades de los pintores novohispanos loaba:

Eran éstas, no sólo de extranjeros pinceles, por quien tendrán prolija vida los coloridos, sino también de nuestros mexicanos compatriotas, que merecen el laudarseles como iguales; poco es esto, el colocarse en más supremo lugar como superiores, y no solo respecto de aquellos, sino aun de los Zeuxis, Apeles, Parrhasios y Timantes. Porque allí, las perfecciones de *Alonso Vázquez* le emulaban a la naturaleza sus operaciones todas; los colores de *Concha* y *Arrué*, con el decoro de sus bien compartidos trazos, apostaban a hacer viviente la pintura con singulares ideas; en la mano de *Luis Xuárez* se hallaban sin imitación la gracia, la hermosura y la suavidad. Lo esbelto de los cuerpos, con la disposición de escorzos y descuidados movimientos, se admiran excedidos en el profundo estudio del franciscano *Becerra*. La propiedad en la simetría de las partes y en el natural aire de los ropajes, regalaban la vista en el pulido artificio del consumado *Arteaga*; ni faltaba la proporción de todo un cuerpo humano ejecutada en breve lienzo, ni la inimitable trabajada prolijidad en lo pequeño, ni la valentía última en la expresión y robustez de lo grande del dominicano *Herrera*; ni la viveza diestra en pintar las

humanas carnes, añadir belleza a la hermosura en la distribución de los colores y hacer verdad la ficción a esfuerzos del dibujo en las tres líneas o caracteres con que mutuamente diversos, aún más que por el tiempo, se dieron a conocer los tres *Echaves*; como tampoco dejaron de ocupar su lugar y las atenciones los ingenios de Danza y Angulo, cuyos países no tienen oposición sino hasta que se ponga a pintar la naturaleza (X-XI).

Pese a estas écfasis de la pintura de su tiempo, pocas son las imágenes que nos llegaron, de entre ellas tenemos el grabado hecho por el maestro Castro en el siglo XVIII, que como dice el texto que acompaña la imagen para ese momento, el sabio se encontraba jubilado. En el retrato vemos el regreso de los laureles y la forma circular de los retratos de los poetas de antaño. En cuanto al estudio de la obra de Sigüenza, fue Juana Gutiérrez Haces quien exploró de una manera más detallada las palabras del poeta, y en un profundo estudio esbozó en buena medida las continuidades de la pintura virreinal.

En su texto, la autora engarza las noticias que se van dando de cada pintor que no entiende de manera individual, sino al igual que el poeta va trazando un devenir continuo, Sigüenza: “no solo hace la mejor alabanza de los pintores de la Nueva España, sino que avanza caracterizándolos como parte importante de una cultura propia y, sobre todo, considerando que la Nueva España ya tiene una tradición pictórica que hay que recordar y sacar a las calles como ‘glorias nacionales’” (Gutiérrez 35).

Es bajo estos preceptos que en territorios hispánicos tanto poesía como pintura tendieron a elevar o sublimar la realidad, al momento que intentaban ser elocuentes y verosímiles. Es por ello que, en los pasajes citados, ni Villalobos ni Balbuena o Góngora hicieron hincapié en los lienzos de pintura sagrada hecha por los pintores novohispanos. Los poetas, en cambio, sí realzaron dos aspectos, en el primero destacaron las líneas que los unían por buen oficio, con pintores como Apeles, Zeuxis y Parrasios, reconocidos pintores de la Antigüedad.

Esto permitía a los poetas unir a los pintores novohispanos con los más prestigiosos pintores clásicos, y en este ejercicio, como un espejo inverso, se ponía también a los poetas, a la par con Óvido y Plinio, pues cada uno desde su esquina, fueron herederos por formación, de la tradición clásica. Sobre este proceso Paula Mues apuntó:

Entre los siglos XV y XVI se generó una importante teoría en torno a la pintura, definiéndose como un arte particular aunque compartiera ciertos principios y situaciones con otras artes. La pintura, al no contar con ejemplos materiales de la Antigüedad, buscó sustento en tres actitudes: basando su actividad en las ciencias, recurriendo a aquellos libros que hacían alusión a las anécdotas de los famosos pintores como Apeles, y retomando la teoría de la literatura, misma que apenas hacía referencia en la pintura. Esta última en muchas ocasiones comparaba las dos artes, parangón del cual surgió la famosa frase *Ut pictura poesis*: como la pintura así la poesía (97).

Las obras de Gayo Plinio Segundo (23-79 d.C.) mejor conocido como *Plinio el Viejo*, junto a la de Publio Ovidio Nasón (43 a.C.- 17 d.C.), fueron los textos que le dieron cuerpo a las noticias que tenemos de Apeles (352-308 a.C.), Zeuxis (s. V a.C.) y Parrasios de Éfeso (440-380 a.C.), considerados como los mejores pintores de su tiempo.<sup>6</sup> Así como en la anécdota de la cortina, el fin último de Parrasios fue el de convencer a Zeuxis, así también los poetas novohispanos intentaron convencernos de la capacidad que sus pares tuvieron para hacer

---

<sup>6</sup> De Apeles se rescata su ingenio y destreza, de los otros dos, es conocida la disputa que sostuvieron. Para determinar cuál arte primaba, Zeuxis y Parrasio acordaron presentar una obra, Zeuxis realizó en la suya unas frutas tan rebosantes que atrajeron a unos pájaros que volaban a lo lejos. Llegó el turno a Parrasio, al que Zeuxis urgía recorrer la cortina que cubría su cuadro; sin embargo, Zeuxis se dio cuenta en ese momento que, en realidad, Parrasios había hecho un cuadro representando un cortinaje, tan bien realizado, que pudo engañar, durante todo ese tiempo, los ojos de su cómplice de profesión. La anécdota se narra en el libro XXXV “Tratado de la pintura y el color” de Plinio el Viejo (1995).



vivir lo que se pinta, esos alegres trampantojos mencionados, esta capacidad de hacer verdad la ficción a esfuerzos de dibujo. A la luz de este contexto, creemos existió una hermandad entre pintores y poetas, y vemos que en realidad ambas artes serían ajenas en los medios, pero hermanas en el mensaje. Gracias a la existencia de esta liga, creemos que los pintores también podrían estar hermanados con los predicadores. ¿En qué sentido existiría esta cercanía?

## II. EL PINTOR COMO PREDICADOR

Las conexiones entre pintura y predicación se definen y articulan desde la retórica humanística, usada como base por el catolicismo para incrementar la fe, la devoción y la conversión del alma a Dios. Las relaciones entre predicación y pintura discurrieron simultáneamente al menos desde dos puntos, uno que ve a la pintura como campo útil, pero separado del conocimiento del predicador, y otro que relaciona y a veces traslapa la imagen en el ejercicio de la predicación.

En la semántica del segundo campo se ha buscado equiparar o al menos empatar el arte de la pintura y la predicación, ya que

la palabra no solo resonaba en el templo, sino que encontraba un apoyo plástico y visual en las imágenes que ahí se hallaban. Al decir de Fernando Rodríguez de la Flor, la “estética postridentina se basa en una interrelación palabra e imagen: en efecto *ut picturae sermones*” (Mayer 74).

Este *ut picturae sermones* tuvo como telón muchas aristas, una de ellas, la más urgente, aunque tal vez no la más inmediata, fue la necesidad de contrarrestar los agudos escritos de los protestantes. La respuesta del catolicismo fue la incorporación de figuras plásticas en la predicación, esta capacidad para generar figuras mentales en el público, para hacer visible lo dicho, es

lo que los rétores antiguos llamaron *hipotiposis*<sup>7</sup> —del griego *hipo* (debajo), *typos* (modelo), más el sufijo *sis* (acción)—, esto hizo que los sermones fueran más vívidos:

El público; por su parte los oyentes se convertirían en observadores pasarían del oír al “ver”. El *Deux Verbum*, del que el concionador se sentía heredero, hizo con ello de este un nuevo Apeles, un pintor-predicador cuya tela sería el alma de la comunidad cristiana (González 238).

Así, al suponer que a la predicación y la pintura las unen de fondo “la filosofía del lenguaje heredada de la escolástica y la segunda escolástica” (González 32), es que nos preguntamos si podríamos pensar las imágenes como unidades discursivas visuales y, por lo tanto, ¿pensar al pintor como un predicador visual? Debido a las concomitancias entre predicación e imagen ¿podríamos invertir el sentido de la afirmación y pensar al pintor cómo un predicador? Creemos que sí, pues aparte de predicar en los cuadros, el pintor predica en con labor caquética y su vida como cristiano. Esto significaría pensar al pintor en la relación a través de la acción, desde el cuerpo hacia afuera y desde el campo del hecho retórico.

La relación entre predicación e imágenes tuvo varios matices y maneras de acercamiento, un ejemplo que en buena medida resume las posturas del momento lo tenemos en la manera en que el insigne Juan Rodríguez de León Pinelo (1590-1644) acercó a ambas artes en 1638 cuando publicó *El predicador de gentes, San Pablo, Ciencia, preceptos, avisos y obligaciones de los predicadores evangélicos con doctrina del apóstol*.<sup>8</sup> La obra estuvo dedicada a Francisco Manzo y Zúñiga, Arzobispo de la Nueva España de 1626-1635.

En el texto de Pinelo hay algunos pasajes interesantes que relacionan el arte de la predicación con el de los pinceles, tema conocido por el autor, pues también lo utilizó en el texto que se incluyó en los *Diálogos de la pintura* de Vicente Car-

---

<sup>7</sup> Un apunte de la *hipotiposis* puede verse en Gasché (2010).

<sup>8</sup> Sobre la vida del predicador puede verse a Torre Villar (1996).

ducho (1585-1638).<sup>9</sup> El Capítulo I del libro Segundo que tiene por título *Que el arte supone el natural. Dibuxarle el de San Pablo, y señalale el más propio del Predicador* tiene la intención de retratar al predicador perfecto a través de la imagen del cuerpo de San Pablo. En un ejercicio de imitación el religioso va tejiendo metáforas y analogías a partir de lo descrito por Nicéforo Calixto:

Para señalar el natural más propio de un Predicador grande, será necesario dibujar el superior de S. Pablo, discurriendo con sospechas, donde faltan infalibilidades; porque sirva el bosquejo de ejemplo [...] en el retrato del apóstol se fundará el discurso del juicio, buscando en la fisonomía la noticia, pues falta para la experiencia el conocimiento (Rodríguez 90).

A través de la écfrasis, el cuerpo del apóstol se vuelve texto donde el predicador va leyendo las características fisonómicas del santo, y las va relacionando con las cualidades del buen orador. Del cuerpo menudo y pequeño de san Pablo, reportado por varias fuentes dice:

Juan Bautista porta, dice ser señal de prudencia la pequeñez del cuerpo, y Alexandro Afrodiseo, Avicena, y Aristóteles refieren los nombres de muchos que fueron grandes en ingenio y chicos en cuerpo” (Rodríguez 90).

Con este ejercicio de lectura, el predicador se vale de la imagen, pero en el mismo acto de narrar, hace visible el discurso, lo pinta con imágenes tangibles. Esto no quiere decir que por esto el predicador sea pintor de manera tácita. El pintor y el predicador convergen, en el acto retórico,<sup>10</sup> que es la acción dirigida retóricamente, el pintor pinta, el predicador hace sermones:

---

<sup>9</sup> Un estudio sobre las múltiples facetas de Vicente Carducho puede consultarse en Andrews, Roe & Noble Wood, eds. (2016).

<sup>10</sup> Sobre el acto retórico véase Toye, 2013 66-67.

Buscar lo no dicho, lo menos probable, lo más difícil se volvió un imperativo categórico en el barroco hispano y novohispano. Así el arte de hacer pinturas o de hacer sermones se emparentaban en esto. Los medios de expresión variaban de la imagen y el color a la palabra razonada. Si bien los dos eran artes, el de la palabra era sacro porque imitaba la acción de Dios al crear el mundo y la acción misma de Jesús cuando predicó (Ibarra 52).

En este sentido podríamos decir que

Imagen y sermón cumplían así con las dos funciones básicas de la comunicación emblemática: la representación y la interpretación. W. J. T. Mitchell ha señalado como la retórica produce “figuras mentales” (Mayer 78).

Esta operación es posible porque los sermones también forman un tipo específico de imágenes, pues son además de unidades discursivas, también un tipo de razonamiento: “razonamiento santo que la Iglesia Católica acostumbra en los oficios divinos, para que los predicadores del Evangelio nos declaren y nos reprendan nuestros vicios y pecados” (Covarrubias 1438). Es por esta, digamos, doble naturaleza que:

Afirmar que el sermón barroco nació como copia servil de la poesía culterana o gongorista es atribuir poca capacidad a los predicadores y es adjudicarle una causa netamente exógena. Más bien el sermón barroco surgió de causas endógenas, ya que fueron muy importantes para la construcción del mismo. Esas causas son el trivium, la exégesis y la reflexión teológica del momento (Covarrubias 1438).

En ambas, tanto pintura sagrada como predicación comporten el mismo objetivo, al respecto retomamos las palabras de Fray Domingo de Santo Tomás:

Aunque un pintor sea muy malo, no por eso se ha de dejar de reverenciar la imagen que hace, si es de todo nuestro bien [...] a dondequiera que veamos pintado

nuestro Rey, le hemos de reverenciar. [...] Si supiese una persona que quiere bien a otra que, hacia semejantes vituperios a su retrato, no gustaría de ello; pues ¿cuánto más es razón que siempre se tenga respeto adonde viéremos un crucifijo u cualquier retrato de nuestro Emperador? (González 50).

Las palabras del carmelita descansan por partida doble en el *tralatío ad prototypum*,<sup>11</sup> pues no solo se refiere a la imagen religiosa, sino que además nos habla sobre la reverencia que causaban los cuadros del monarca. González señala que

La principal ramificación española de las doctrinas de San Basilio y San Juan Damasceno en la predicación y la tratadística barroca de la pintura se centró en esta analogía de que el retrato de la divinidad, como el del soberano, es imitación en primer grado (49).

Así,

el *Ut pictura poesis* de Simónides y de Horacio recibe también su sentido último, que pasa inadvertido para esos poetas paganos, de la manera que tuvo Dios de dirigirse a la humanidad encarnándose en una persona humana para permitirle redimirse (Fumaroli 22).

Es en principio por estos factores que pensamos que los cuadros y los pintores mismos, estuvieron más cerca por fines con los predicadores, “Analogía no es genealogía, no porque se parecen los sermones barrocos a la poesía barroca, éstos nacieron de aquella” (Ibarra 27).

A la luz de estas palabras pensamos que “La imagen puede abrirse al infinito a una descripción, a una inagotable contemplación. No puede ser bloqueada en el enunciado neto de un silogismo” (Durand 24). Pero el sermón y la pintura no necesitan demostrar, al menos no desde el horizonte de ecuación mecánica, pues su sustento filosófico es de otra natu-

---

<sup>11</sup> Quien venera la imagen venera lo representado en ella.

raleza, basado en la probabilística, parte de la lógica tópica que:

está basada en la opinión porque sus premisas son opinables y no evidentes o apodícticas, es decir, las proposiciones de la lógica dialéctica están consensuadas por los interlocutores; por tanto, la dialéctica es una lógica probable. El probabilismo es el sustento de dicha lógica y como ya habíamos mencionado, la retórica es antistrofa de la dialéctica (Ibarra 32).

A esto habría que agregar el importante papel de la pintura sagrada. Dice Francisco Pacheco en el *Arte de la pintura*: “Mas hablando de las imágenes cristianas, digo que, siendo el fin principal será persuadir a los hombres a la piedad y llevarlos a Dios” (253). Esto implica que:

El fin del pintor católico, a imagen del orador, sería la persuasión, mas no con la palabra sino con los medios de la pintura, para hacer al pueblo abrazar las cosas tocantes a la religión y mover sus ánimos a la obediencia, e inducir a la penitencia, a la mortificación, la caridad, el desprecio del mundo u otras virtudes útiles para unir a los hombres con Dios. Tan sublimes propósitos encaramaban al pintor a la altura del teólogo y del predicador, aunque fuese un “teólogo mudo” o un “predicador silencioso del pueblo” como lo denominara Paleotti (González 349).

En este sentido habría que acotar que muchas veces se ha pensado al pintor como un ser pasivo, una especie de copista que unicamente traslada al lienzo las ideas y los preceptos encargados por el comitente; sin embargo, en la pintura novohispana existieron casos que salieron de la norma, como lo demuestran las noticias del retablo del *Ecce Homo*, pintado por Cristobal de Villalpando. En los cuadros encargados se veían algunas escenas:

“con algunas circunstancias que, por parecer nuevas o extravagantes, en unos causaba admiración y en otros,

preciados de muy críticos, murmuración”. Cuál no sería la novedad del tratamiento iconográfico que de acuerdo al mismo Oviedo el padre Vidal creyó necesario publicar un pequeño libro para ir explicando “uno por uno todos los tableros” (Gutiérrez 102).

Traemos la noticia a colación no porque demuestre al pintor en una posición que rebaza al comitente, sino por que creemos que independientemente de cual fuera la fuente de inspiración de sus lienzos, en el contexto específico novohispano el pintor cristiano predica, pues es la acción de comunicador en el campo de lo sagrado, lo que se lleva a cabo a través del acto retórico, para el pintor este se materializa en el *actio* misma de pintar, pero también en su labor catequética y su ejemplo de vida, que tiene el taller como telón, allí entre sudores y colores es donde

los pintores criollos fungían como predicadores mudos. Quizá nunca más que en el Barroco “la religión se la hizo depender de la persuasión”. Allí juntan “el aliño en el decir con la eficacia del convencer”, como decía Baltasar Gracián (Mayer 78).

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDREWS, Jean, Jeremy ROE y Oliver NOBLE WOOD (eds.), *On art and painting. Vicente Carducho and Baroque Spain*. Cardiff: University of Wales, 2016.
- ALBERTI, Leon Battista, *On Painting*. London: Penguin, 2004. [Hay traducción al español: *De la pintura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004].
- BALBUENA, Bernardo de, *La grandeza mexicana*. México: Porrúa, 1971.
- CARRERE, Alberto y José SABORIT, *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000.
- CERVELLÓ, José María, *Gaspar Gutiérrez de los Ríos y su “noticia general para la estimación de las artes”*. Madrid: Fundación de Arte Hispánico, 2006.

- CUADRIELLO, Jaime, “La pintura virreinal: descripción, memoria y reflexión, 1550-1710”. Rafael Dobado González, Andrés Calderón Fernández (coords.), *Pintura de los Reinos identidades compartidas en el mundo hispánico. Miradas varias, siglos XVI y XIX*. México: Fomento Cultural Banamex, 2012, pp. 285-308.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua castellana o española*, Ed. I. Arellano Ayuso y R. Zafra Molina. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- DA VINCI, Leonardo, *Tratado de pintura*. Madrid: Akal, 1998.
- DURAND, Gilbert, *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000.
- ECHAVE ORIO, Baltasar de, *Discursos de la antigüedad de la lengua cántabra vascongada*. México: Imprenta de Henrico Martínez, 1607. [Ed. facs. Valladolid: Maxtor, 2001].
- FUMAROLI, Marc y María PALOMAR, “Apologética de las imágenes”. *Artes de México* 70 (2004), pp. 16-37.
- GASCHÉ, Rodolphe, “Hipotiposis”. *Revista de Humanidades* 22 (diciembre 2010) pp. 207-228.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 2015.
- \_\_\_\_\_, “Retórica del decoro y censura de las imágenes en el Barroco temprano español”. *Rhetorica. A Journal of the History of Rhetoric* 32: 1 (2014) pp. 47-61.
- GUTIÉRREZ HACES, Juana, *Fortuna y decadencia de una generación. De prodigios de la pintura a glorias nacionales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- \_\_\_\_\_, *et al.*, *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*. México: Fomento Cultural Banamex, 1997.
- HOLANDA, Francisco de, “De la pintura antigua” seguido de “El diálogo de la pintura” (1563). Ed. F. J. Sánchez Catón; trad. Manuel Denis. Madrid: Visor, 2003.
- IBARRA ORTIZ, Hugo, *El paradigma sermocinal en la Nueva España siglo XVII*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas, 2013.
- LEE, Rensselaer W., “Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting Author(s)”. *The Art Bulletin* 22: 4 (1940) pp. 197-269.



- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética*, en *Obras completas, I*. Ed. José Rico Verdú. Madrid: Biblioteca Castro, 1998.
- MAYER, Alicia, *Flor de primavera mexicana: la Virgen de Guadalupe en los sermones novohispanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- MUES ORTS, Paula, *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en la Nueva España*. México: Universidad Iberoamericana, 2008.
- PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1990.
- PLINIO EL VIEJO, *Historia natural*. Libros I y II. Introd. Gral. Guy Serbat; trad. y notas Antonio Fontán, Ana M<sup>a</sup> Moure Casas y otros. Madrid: Gredos, 1995.
- RIELLO, José, “La teoría de la pintura del Siglo de Oro, 1540-1724: Un estado de la cuestión”. José Riello (ed.), *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura del Siglo de Oro, 1540-1724: un estado de la cuestión*. Madrid: Abada y Museo del Prado, 2012.
- RODRÍGUEZ DE LEÓN, Juan, *El predicador de las gentes San Pablo. Ciencia, preceptos avisos y obligaciones de los predicadores evangélicos con doctrina del Apóstol*. Madrid: María de Quiñones, 1638.
- ROMERO DE TERREROS, Manuel, “El pintor Alonso López de Herrera”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 34 (1965) pp. 5-14.
- RUIZ GOMAR, Rogelio, “Noticias referentes al paso de unos pintores a la Nueva España,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 53 (1983) pp. 65-73.
- \_\_\_\_\_, “La pintura del periodo virreinal en México y Guatemala”. Ramón Gutiérrez (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. “Lope de Vega y Diego Velázquez (con Caravaggio y Carducho): historia y razones de un silencio”. *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 29: 3 (2013) pp. 758-775.

- SANFORD, Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1962.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de, *Relaciones históricas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- TODOROV, Tzvetan. *Simbolismo e interpretación*. Caracas: Monte Ávila, 1992.
- TORRE VILLAR, Ernesto de la, *El humanista Juan Rodríguez de León Pinelo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- TOUSSAINT, Manuel, *Pintura colonial en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- TOYE, Richard, *Rhetoric. A Very Short Introduction*. Hampshire: Oxford University Press, 2013.



## HACIA UNA LECTURA RETÓRICA DE UNA METAPOÉTICA ONTOLÓGICA

MANUEL ANTONIO MONROY CORREA  
*Universidad Iberoamericana, Ciudad de México*

*No solo lo sagrado se pierde en calidad de rastro que lleva a la divinidad, sino que hasta las huellas que conducen a ese rastro perdido están casi borradas.*

(Martin Heidegger, “¿Y para qué poetas?”)

HAGA EL LECTOR un ejercicio de la imaginación: un discurso poético en prosa como escenario de un teatro. En él, existe un edificio en cuyas paredes se dibujan alusiones a la relación antigua entre poesía y magia; poesía y mito, poesía y filosofía; a la relación medieval entre poesía y mística y aún a la cábala judía. Estas relaciones son la base del edificio central en donde se desarrolla la acción. Los actores son filósofos, místicos y poetas; niños y magos. Como figuras alegóricas están: la angustia, la muerte, la poesía, la filosofía, el ser, el encuentro con lo misterioso y lo sagrado, las tradiciones místicas, la metafísica destronada. Los autores de la obra: José Lezama Lima y Hugo Mujica. Podríamos decir que se trata de dos obras. Lo que debe importarnos por el momento es que el escenario es el mismo. Este escenario es más presenciado que propiamente visto y con ello quiero decir que el espectador es capaz de identificarse con el drama que se representa en él. El escenario lo he llamado “metapoética ontológica”. Quisiera aclarar a qué me refiero con este término: a diferencia de las poéticas<sup>1</sup> una metapoética no sólo reflexiona sobre los aspectos sobre aque-

---

<sup>1</sup> Entendidas como aquellos textos escritos por poetas en los que define tanto la poesía como el mundo poético, así como el ejercicio creativo del autor; a diferencia de lo que son los estudios poéticos de tradición académica.

llos sobre los cuales la primera discurre, sino que se sitúa como un objeto cultural en el que existe una discusión de la condición ontológica de lo poético en la Modernidad. Esta condición es ya un problema filosófico con varias aristas. Pero ir más allá de una poética en su aspecto de discurso sólo es una de sus caras; también está la forma y el uso del lenguaje. Compuesto como un texto de semejanza crítica sobre lo poético, remite al ensayo; el uso de términos que determinan las características primordiales de una idea, remite al texto teórico. Sin embargo, su lenguaje, relacionado con el estilo del autor, es una reminiscencia de su propia obra poética, sobre todo por su construcción retórica. Lo anterior manifiesta una hibridez o una forma intergenérica: mantiene un diálogo discursivo con la filosofía de forma poética;<sup>2</sup> especialmente con la ontología y el lugar de la poesía frente a la decadencia de la metafísica, discutida por Martin Heidegger y que, a grandes rasgos, se inserta en la problematización sobre lo sagrado en tiempos postmetafísicos.<sup>3</sup> Otros aspectos delimitadores son el uso de fuentes tradicionales de lo mágico, lo mítico, lo místico. Resumiendo: una metapoética ontológica es la categoría crítica para un texto que elabora una ontología de lo poético, generando conceptos cuasiteóricos y discutiendo el lugar cultural de la poesía como forma moderna de lo sagrado, en diálogo con la filosofía y con otras tradiciones de corte mitológico, mágico y místico. Dicha discusión se da mediante un lenguaje poético que está ligado al estilo propio del autor. Ahora bien, la particularidad de la discusión sobre lo sagrado es considerar lo poético y la poesía como formas ontológicas de lo sagrado de frente a un momento en que la filosofía dejaba atrás la metafísica como verdad ontológica, específicamente, en la filosofía de Martin Heidegger. Lo sagrado, en la metapoética ontoló-

---

<sup>2</sup> Jahan Ramazani acuña el término “poética dialógica” respecto de la interacción con diversos discursos, tal como el ensayo filosófico. Conviven, pues, éste, el poema, el comentario hermenéutico, entre otros (ver Ramazani).

<sup>3</sup> Especialmente en el grupo de ensayos del filósofo alemán, reunidos en *Caminos de bosque* y *El arte y la poesía*, fuentes que Mujica discute por su cuenta de forma precisa en *La palabra inicial. La mitología en la obra de Heidegger* (ver bibliografía).

gica, tiene una perspectiva secularizada.<sup>4</sup> El objetivo de su discusión es la categoría ontológica de lo poético como tal.

Dentro de la literatura latinoamericana, quienes aportarían en gran medida a la identificación de esta categoría, son los poetas José Lezama Lima y Hugo Mujica. Es su obra en prosa o de corte ensayístico la que tiene un mayor peso en la forma de lo metapoético. Finalmente, el término "metapoética" debe distinguirse de "metapoesía" en la poesía española de los 50 que contiene textos versificados que aluden a su propia composición, específicamente: "la poesía que se tiene a sí misma como objeto o asunto [...] que deja de realizarse por la realidad objetiva o la intimidad y reflexiona sobre la propia creación poética" (Pérez Parejo 11). Tendrá en común "la indagación sobre cómo el poema constituye la forma más legítima de realizar un conocimiento estético, el único posible desde la creación poética" (20), así como la "capacidad de reflexión sobre el problema de la escritura, y esa capacidad la desarrolla el trato con las ciencias del lenguaje" (Carnero 50). Pero se diferenciara en tanto que no busca "desenmascaramientos de los usos represivos del poder" (20) o "autocrítica" (20), ambos aspectos entendidos como "el inconformismo y el desacuerdo con el poder y el lenguaje en que éste se sustenta" (20). No está de más aclarar que también debe distinguirse de los estudios poéticos en cuanto van de la mano con la estética, si bien en la década de 1970 el estudio de la poética retorna a la búsqueda de las características que hacen que un poema se distinga de otras expresiones literarias.<sup>5</sup> La metapoética ontológica es un

---

<sup>4</sup> Con "secular" se desea anotar la manera en que la enunciación de lo poético en estos autores latinoamericanos toma términos que pertenecieran a la tradición judeocristiana, tales como "resurrección" en Lezama Lima o bien el uso de fuentes místicas cristianas o hebreas en textos como *El saber del no saberse. Desierto, Cábala, el no-ser y la creación* de Hugo Mujica, sin tener un matiz de uso religioso. Este aspecto coincide con la discusión, tanto europea como latinoamericana, desde Carl Schmitt, pasando por Hans Blumenberg y Bolívar Echeverría entre otros, acerca de la secularización de lo político y lo cultural y, en este aspecto, la participación de lo poético en la búsqueda de una nueva ontología de la poesía en la Modernidad.

<sup>5</sup> "¿Existen ciertos caracteres presentes en todo lo clasificado como "poesía" y ausentes de todo lo clasificado como "prosa" y, en caso afirmativo,

escenario donde la poesía misma, siendo el personaje principal de la obra, se dice a sí misma pero sólo puede ser entendida como desde dentro, es decir, desde lo poético. Ante esta redundancia, la perspectiva crítica puede proponerse como una lectura retórica, así como es entendida por Paul de Man: como un ejercicio, dice él, "no sólo de semántica, sino respecto de lo que el texto realmente hace con nosotros" (*La resistencia* 31-32). En sus palabras: "lo retórico, por su relación activamente con la gramática y la lógica, deshace las pretensiones del *trivium* y, por extensión, del lenguaje de ser una construcción epistemológicamente estable" (32). Esta aproximación que pretende resaltar la "inestabilidad" de alguna verdad de sentido mediante la descomposición de sus elementos, se da, principalmente en la atención a lo afectivo: "certainly not just the act of reading works of literature, but sensation, perception, and therefore every human act whatsoever" (McQuillan, *Paul de Man* 13). Lo que el texto *hace* con uno mismo brota como lectura *desviada* de una dirección que buscara "hallarse" con un sentido que viene de la semántica o aun de la simbólica del texto. La redundancia de un poema o un texto con intención poética que se explica a sí mismo queda desplazada por la atención crítica a los desvíos en la lectura. Deseo indicar lo anterior en un texto de Lezama Lima (*Confluencias*) y otro de Hugo Mujica (*El saber del no saberse*) que puede ayudarme a la aproximación de lo metapoético y lo ontológico mediante una lectura retórica. Quisiera comenzar con el título del texto de Mujica, haciendo eco de aquello que P. de Man comenta respecto de los títulos de los textos literarios en "Resistencia a la teoría" a propósito de *Hiperión* de Hölderlin. No me pareció banal hallar en mi experiencia de lectura del título de *El saber del no saberse* que originalmente y durante mucho tiempo leí "El saber de no saberse". Las aparentes frivolidad y negligencia de mi lectura me revelaron que en esa malinterpretación yace una noción del saber y del sí mismo en el sujeto quien realiza un acto reflexivo ya concluido, "no saberse" y no un acto continuo y abstracto "el no saberse". Pero al mismo

---

cuáles son? Tal es la pregunta a la que debe dar respuesta toda poética que presuma de "científica".

tiempo la equívocidad de cambiar una preposición por otra funciona como una puerta doble que gira y al abrirse, al mismo tiempo se cierra. La ambigüedad del saber no sólo está expresada inicialmente como paradoja sino que es cambiado el lugar del dominio sobre el saber: saber que uno mismo no se sabe, así como el no-saberse que tiene un saber. Entre ambas no cabe duda que está presente lo incierto, así, como antítesis. Mientras el título es una paradoja, la lectura es un oxímoron. Además, el título original designa, en la forma infinitiva de los verbos, una especie de absoluto, algo aparentemente inamovible y terminado, como si la obra referida fuera su conclusión total y, al mismo tiempo, el resultado de un descubrimiento paradójico, dinámico, por conocer, entre otras interpretaciones. Muy posiblemente, todo esto sea una mala interpretación. En su texto “Literature and Language: A Commentary” publicado originalmente en una revista académica del año 1972, de Man hace una lista de errores cometidos por las lecturas de las diversas escuelas críticas de su tiempo. Entre ellos (que son nueve), deseo destacar tres, relacionadas con la lectura retórica a la que aludo:

[1] “Do not separate a study of literary language from the experience of reading (Phenomenology). This would be to immobilise a text”; [2] “Do not ignore inconsistencies and aberrations within literary language that unsettle traditional models of rhetoric (Phenomenology, Structuralism, Reader-Response). These will be the points at which such models fall apart”. [3] “Do not think that a pure study of literary language is possible outside of the misreading and misinterpretations of texts” (*Blindness and Insight* 15).

Sobre este último punto, de Man consideraba que la lectura era ella misma ya un obstáculo para la comprensión literaria. No sólo cuando se lee y se pretende “controlar”, diría él, el sentido de un texto por parte del lector sin importar la postura crítica de la que parta, sino que en la naturaleza misma del lenguaje existe la posibilidad de hallar fracturas como esta. No es sino porque lo retórico es, para de Man, la dimensión

figurativa del lenguaje (hablado y escrito), como existe la malinterpretación o un sinfín de sentidos no intencionales por parte del autor y del lector, respectivamente. Hacer crítica, diría de Man, es una forma de interpretar retóricamente un texto entre lo ilimitado (de interpretaciones) y la imposibilidad de cerrar con el sentido de un texto atendiendo la afectación o el desvío en la lectura. Si esto es así, el saber del no saberse implica más de un saber y de un no saber y saberse con respecto a algo que no se dice en el título y que, como un sello alquímico, aparenta permanecer enigmático. Otro título que inicia un grupo de textos en el mismo libro es "Fragmentos de ningún todo". Aquí la idea parece redundante pero sugerida, por supuesto, en la negación "ningún todo" que es ya una antítesis a la vez. Esta capacidad de enunciar dos formas retóricas al mismo tiempo es similar a la paradoja. Hay que señalar la afinidad que tiene esta forma retórica con los enigmas griegos de la antigüedad; las antinomias, los sofismas, tan contrarios a lo que Platón pensaba que debía ser la verdad; lo que Aristóteles consideraba racional, y ya lejos en el siglo XX, el matemático George Boole<sup>6</sup> consideraría lo propio de la ciencia lógica (y sobre lo cual Paul de Man llama la atención cuando habla de la retórica). Decir "ningún todo" es negar cualquier todo, lo que hace pensar en la posibilidad de todos, en plural. Varios todos. ¿Qué contendrían? Totalidades; variedad de lo completo... ¿Cierra Mujica el sentido del todo en la afirmación de que sólo puede haber fragmentos? Pero, ¿son los fragmentos de la diversidad de los todos? Pero un fragmento no es un todo. No parece sugerir que haya un Todo (con mayúscula) que contenga a los demás. Tampoco se trata de "Fragmentos de fragmentos" sino que lo son de "ningún todo". Pero si no hay todo o hay ningún todo, ¿puede haber fragmentos de ello? Pero esto no implica la búsqueda de ninguna verdad (para usar la fórmula del poeta argentino); no se trata de una falacia; tampoco es ficción. Sin embargo, con lo dicho anteriormente, podríamos señalar que, más que una paradoja, se trata de una vaguedad. Si se apunta a un tercer valor de verdad, además de

---

<sup>6</sup> Boole considera que el propio método de la lógica como ciencia es "una evidencia de la verdad especulativa de sus principios" (10).



lo verdadero o lo falso, se apuntaría a la indeterminación. "La vaguedad", dice María Cerezo, "es un tipo de ignorancia" (625). Existe un caso fronterizo en una de las partes de la oración. Este sería "ningún todo". Y continúa: "si x es un caso fronterizo de P ni sabemos ni podemos saber si es P". Como hemos visto, la problematización del título "Fragmentos de ningún todo" comienza con la interpretación de "ningún todo" como caso fronterizo de "fragmentos", entendido éste como aquello que se vuelve ambiguo.

En cuanto a la obra en prosa de José Lezama Lima, él da lugar a categorías en las que lo poético y lo fenomenológico cristalizan como una manera de ser de la poesía, en cuanto que el poema, el mundo de su expresión y quien lo recibe confirman aquello que lo hace ser. Por ejemplo: palabras como "incondicionado", *potens*, *imago*, "resurrección", "sobrenaturalidad", pueden ser consideradas como conceptos pero que no tienen una explicación convencional sino en el uso mismo del lenguaje poético que las enuncia o por un rodeo. Su prosa contiene desvíos del lenguaje que caracterizan el modo de ser poético de la reflexión. Por ejemplo, al comentar uno de sus propios poemas, dice: "el poema estaba impartido por una temeridad, su título de esoterismo pitagórico y matemática simbólica estaba recorrido por otra ingenuidad adolescente" (*Confluencias* 27). La forma poco común de denotar que el poema sea "impartido" en contraste con la más recurrente "estaba recorrido" (en la misma oración) amplía los atributos de la forma metafórica en que el poema se da a la expresión: entre cierta "temeridad" que le da lugar como cosa (poema) y su forma de ser poema "por otra ingenuidad adolescente". Ya el uso de esta última palabra redefine la calificación de "ingenuidad". Una cosa es decir "ingeniería adolescente" y otra "ingenuidad adolescente". La ingenuidad tiene el atributo de lo adolescente como continuidad o serialidad de aquello que pueda referir. Como neologismo se trata también de un término categoremático, es decir, un término cuya significación puede ser reconocida, en este caso, por el lector debido al uso común de otras adjetivaciones como "fragmentaria", "arbitraria" y demás, en el contexto en que aparece

y con las cuales es ahora analógica. Pero, al mismo tiempo, hay un resto indeterminado respecto de la interpretación posible de dicho uso de la palabra. El ser del poema y su modalidad ontológica son desviaciones del sentido y de la escritura misma en tanto que referencialidad pues el comentario de Lezama siendo de segundo grado y enunciándose retóricamente, se hace a sí mismo forma poética también. Acaso, en lugar de hablar del poema como tal, lo que hace es dar lugar a una forma poética que es independiente en su significación. No sólo habría que tener una perspectiva idioléctica<sup>7</sup> del estilo literario lezamiano, también se ha considerado dicho estilo como una forma de expresión que busca lo originalmente americano como elemento para una "teoría de la identidad cultural americana" (Domínguez Hernández, "Para un estudio" 202) que halla su expresión —que llamó "criolla"— en el Barroco,<sup>8</sup> El lenguaje lezamiano puede pensarse como "una recreación de muchos lenguajes literarios agotados o propios para caracteres, circunstancias y momentos diferentes [o] como evidencias de la oralidad" (205). Josu Landa ha señalado *La expresión americana* como parte de "la tradición del pensamiento sobre los fundamentos y el modo de ser de todas las Américas, no sólo de estirpe ibérica" ("José Lezama Lima" 133), pues si bien "Lezama rehúye la indagación de una esencia absoluta supuestamente constitutiva de los americanos [...]"

---

<sup>7</sup> Se le puede llamar así a la consideración de un uso personal de la lengua de forma hablada (ver "Idiolects"), ante lo cual Margarita Mateo Palmer ha señalado, en el recuerdo de ciertas anécdotas de Umberto Peña con Lezama Lima, que él buscaba en el lenguaje popular formas que sonaran extrañas, justo con las que se le calificara de "escritor hermético y difícil" ("Las palabras" 6). Por ejemplo: "el poeta se defendía con ejemplos tomados directamente de la tradición popular. Así, preguntaba a sus amigos por el significado de otras locuciones de amplia circulación como el tíviri-távora o el cuini tiene bandera para, ante la ausencia de respuesta, exclamar: ¡Y luego dicen que yo soy un escritor oscuro!" (6).

<sup>8</sup> En sus conferencias agrupadas en *La expresión americana*, Lezama Lima personifica el carácter de lo americano en las figuras del "señor barroco" y el "señor americano" identificadas. "El despertar del ser americano (la conciencia de la originalidad, de identidad) se producirá cuando descubra en lo barroco la esencia de su realidad y el estilo capaz de expresar esa realidad en la literatura" (Mataix *Para una teoría* 34).

al procurar una visión histórica relativa a lo que él intuye como específica «forma en devenir», un modo concreto de «la imagen participando en la historia», admite la existencia de un singular aire de familia [que] no es una nada, sino una realidad dinámica" (188). Sin embargo, no es sólo la expresión americana sino la poesía como tal aquello que ocupa las reflexiones lezamianas de carácter ontológico. La poética de Lezama Lima es algo más que una propuesta acerca del quehacer del escritor con relación al lenguaje: se trata de una ontología en el proceso inventivo de la poesía. En un texto como *Confluencias*, se lee:

En la dimensión poética realizar un acto y elegir son como una prolongación del germen, pues ese acto y esa elección están dentro de la llamada conciencia palpatoria de los ciegos [...] Es un acto que se produce y una elección que se verifica a contracifra en la sobrenaturaleza [...] ¿Qué es la sobrenaturaleza? La penetración de la imagen en la naturaleza [...] (12-13).

La capacidad inventiva no es una *mimesis* llana o copia transformada de la naturaleza.<sup>9</sup> Penetrar la naturaleza con la imagen sugiere una afectación *en* la misma. Esta modificación es el fundamento ontológico frente al fracaso de una naturaleza verdadera:

[...] no me canso de repetir la frase de Pascal [...] "como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza" [...] perdida de esa manera frente al determinismo de la naturaleza, el hombre responde con el total arbitrio de la imagen. Y frente al pesimismo de la naturaleza perdida, la invencible alegría en el hombre de la imagen reconstruida (13).

Esta "definición" de lo poético parece también un apunte, algo que si no está elaborado como incompleto o po-

---

<sup>9</sup> "La sobrenaturaleza poco tiene que ver con el *protón pseudos*, la mentira poética de los griegos, ya que la sobrenaturaleza no pierde nunca la primordialidad de donde procede, pues suma el uno con el uno indual, ya que el hombre es imagen, participa como tal" (*Confluencias* 16).

sible, sí obliga a prestarle atención profunda porque su sentido total se borra. Como paralelismo, parece haber identificación entre "el total arbitrio de la imagen" (un posible) y "la imagen reconstruida" (algo terminado). ¿Pero hay una necesaria progresión de una a otra? La estructura gramatical es la misma "frente al [...] de la naturaleza". En primer lugar la imagen de la primera frase es algo por lo cual se opta frente a un determinismo que, en un sobreentendido, es la forma fatal de la pérdida de la naturaleza como la evidencia de un todo (sea lo que esto represente en el pensamiento pascaliano y que no discutiremos ahora) en la segunda frase. No es trivial señalar que se trata de un guiño a un problema filosófico propio de la modernidad que va de la mano con la revolución copernicana: la insuficiencia de la metafísica como explicación del mundo. La frase de Pascal citada por Lezama es una alusión al abismo del ser entendido por la tradición metafísica occidental, pero que resulta insuficiente. Lezama resuelve: "la terrible fuerza afirmativa de esa frase, me decidió a colocar la imagen en el sitio de la naturaleza" (13). Uno debe sentirse identificado con este abismo o vacío metafísico para comprender lo que está diciendo Lezama. Precisamente, este pasaje es uno de los elementos que brindan carácter metapoético al texto: la imagen lezamiana es más que un proceso inventivo del poeta; es *el* lugar que la naturaleza (forma de una verdad explícita del ser) ya finada, como una entidad por la cual "la reminiscencia de un incondicionado que desconocemos, engendrada por un causalismo en la visibilidad, que sentimos como la ciudad perdida que volvemos a reconocer" (17) existe. Esta "reminiscencia" recuerda la *huella* heideggeriana de lo sagrado, hacia la cual el poeta ha de encaminarse para decir, en el poema, precisamente, su ausencia; el testimonio de lo que ya no está: "Los poetas son aquellos mortales que, cantando con gravedad al dios del vino, sienten el rastro de los dioses huidos, siguen el rastro y de esta manera señalan a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio" (*Caminos de bosque* 201).

Sin embargo, en las frases usadas por Lezama, la identificación de un carácter "el determinismo de la naturaleza" y una emoción "el pesimismo..." ya no se sostiene cuando el

hombre lleva a cabo una acción (primera frase) o es afectado por una "invencible alegría". De tal manera que frente a una circunstancia a la que le corresponde una acción posible ("el total arbitrio"), una emoción es contrarrestada por una afectación triunfante. Sin embargo, no está claro "el pesimismo de la naturaleza perdida" es una adjetivación o una sustantivación: en primer lugar, el pesimismo como propio de la naturaleza perdida como carácter de una situación determinada o el pesimismo que provoca haberse colocado *frente* a la perdición de la naturaleza. Además, la conjunción "y" entre las frases funciona, dentro de su sentido lógico, como una unión de sus elementos pero no necesariamente verdaderos o falsos e identificados entre sí. Este es un ejemplo de que una forma gramatical similar no determina una identificación de sus componentes. Cabe preguntar, de vuelta, ¿a qué "determinismo de la naturaleza" se refiere Lezama? ¿Un determinismo como persistencia o como fatalidad? La identificación vuelve a estar desarticulada.

#### CONCLUSIÓN

En cuanto a la metapoética ontológica, la aproximación de la lectura retórica tiene una dimensión afectiva de desconcierto debido a la hibridez y la particular escritura y estilo de los autores con relación a sus referentes culturales, literarios y filosóficos. Los textos generan más preguntas que claridades pues se conciben como formas totalizantes de lo que puede o no ser lo poético cuando al mismo tiempo la herramienta de expresión de una idea así es el desvío del lenguaje, especialmente, el lenguaje poético. Si la aproximación de una lectura retórica implica la afectación que un texto provoca en el momento de la lectura, haciendo de ésta un tropo pero sostenida a su vez en los recursos retóricos del texto, entonces la explicación de los argumentos y del estilo poético para tratar los conceptos aludidos no equivaldría a la traducción de un enigma o al desentrañamiento del sentido "oculto" detrás de las palabras o a su lógica. El acceso a la polisemia no se ex-

tiende simplemente a una "riqueza" del lenguaje sino a lo que la vaguedad y la indeterminación dicen sobre la lectura como un acto (diría Paul de Man) que se abre en el desconcierto más que un sentido porque también lo hace desde los residuos de los tiempos premodernos que aún siguen latiendo en lo político y en el arte<sup>10</sup>. Una vaguedad y un aparente ofuscamiento del sentido en el que el lenguaje es, desde la lectura, una posición que también se asoma a ese abismo en la Modernidad.

### BIBLIOGRAFÍA

- BARBER, Alex and Eduardo GARCIA RAMIREZ, "Idiolects". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Ed. Edward N. Zalta. Stanford University, 1 de marzo 2017: [plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/idiolects/](http://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/idiolects/).
- BOOLE, George, *Análisis matemático de la lógica. Ensayo de un cálculo del razonamiento deductivo*. Trad. Armando Asti Vera. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 1960.
- CARNERO, Guillermo, "La corte de los poetas". *Revista de Occidente* (abril 1983) pp. 44-60.
- CEREZO, María, "Vaguedad". *Compendio de lógica, argumentación y retórica*. Ed. Luis Vega Reñón y Paula Olmos Gómez. Madrid: Trotta, 2011, pp. 621-625.
- ECHEVERRÍA, Bolívar, *¿Qué es la Modernidad? Cuaderno 1*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- HEIDEGGER, Martin, *Caminos de bosque*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Ser y tiempo*. Trad. Jorge Eduardo Rivera C. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1998.

---

<sup>10</sup> Entre otros aspectos, Bolívar Echeverría identifica la Modernidad como "la capacidad de aproximarse o enfrentarse a la naturaleza en términos puramente profanos, ajenos a lo sagrado [la] confianza en la eficiencia inmediata ("terrenal") de la técnica [...] la convicción empírica de que el ser humano, que estaría sobre la tierra para dominarla, ejerce de manera creciente su capacidad de conquistarla [...] implica un ateísmo en el plano del discurso reflexivo [...] implica una sustitución radical de la fuente del saber humano" (9-10). José Lezama Lima y Hugo Mujica, de forma metapoética colocan el discurso poético frente a lo anterior.

- LANDA, Josu, "José Lezama Lima: sacrificio, placer y expresión". Luzelena Gutiérrez de Velasco y Sergio Ugalde Quintana (eds.), *Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima*. México: El Colegio de México, 2014, 133-143.
- LEZAMA LIMA, José, *Confluencias*. La Habana: Letras Cubanas, 1995.
- MAN, Paul de, *Blindness and Insight. Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*. Intr. Wlad Godzich. Minesota: University of Minesota, 1983.
- \_\_\_\_\_, *La resistencia a la teoría*. Ed. Wlad Godzich, trad. Elena Elorriaga y Oriol Francés. Madrid: Visor, 1990.
- MATAIX AZUAR, Remedios, *Para una teoría de la cultura: "La expresión americana" de José Lezama Lima*. Pról. José Carlos Rovira. Alicante-Santiago de Chile: Universidad de Alicante, Universidad de Santiago de Chile, 2000.
- MATEO PALMER, Margarita, *Las palabras como peces dentro de la cascada: Lezama Lima y el lenguaje*. La Habana: Academia Cubana de la Lengua, 2016.
- <http://www.acul.ohc.cu/margarita-mateo-palmer-las-palabras-como-peces-dentro-de-la-cascada-lezama-lima-y-el-lenguaje/>.
- MCQUILLAN, Martin, *Paul de Man*. London-New York: Routledge, 2001.
- MUJICA, Hugo, *El saber del no saberse. Desierto, Cábala, el no-ser y la creación*. Madrid: Trotta, 2014.
- \_\_\_\_\_, *Flecha en la niebla. Identidad, palabra y hendidura*. Madrid: Trotta, 1998.
- \_\_\_\_\_, *La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger*. Madrid: Trotta, 1995.
- PÉREZ PAREJO, Ramón, *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética (Generación de los 50-Novísimos)*. Madrid: Visor Libros, 2007.
- RAMAZANI, Jahan, *Poetry and its others. News, Prayers, Song, and the Dialogue of Genres*. Chicago: University of Chigago. 2013.







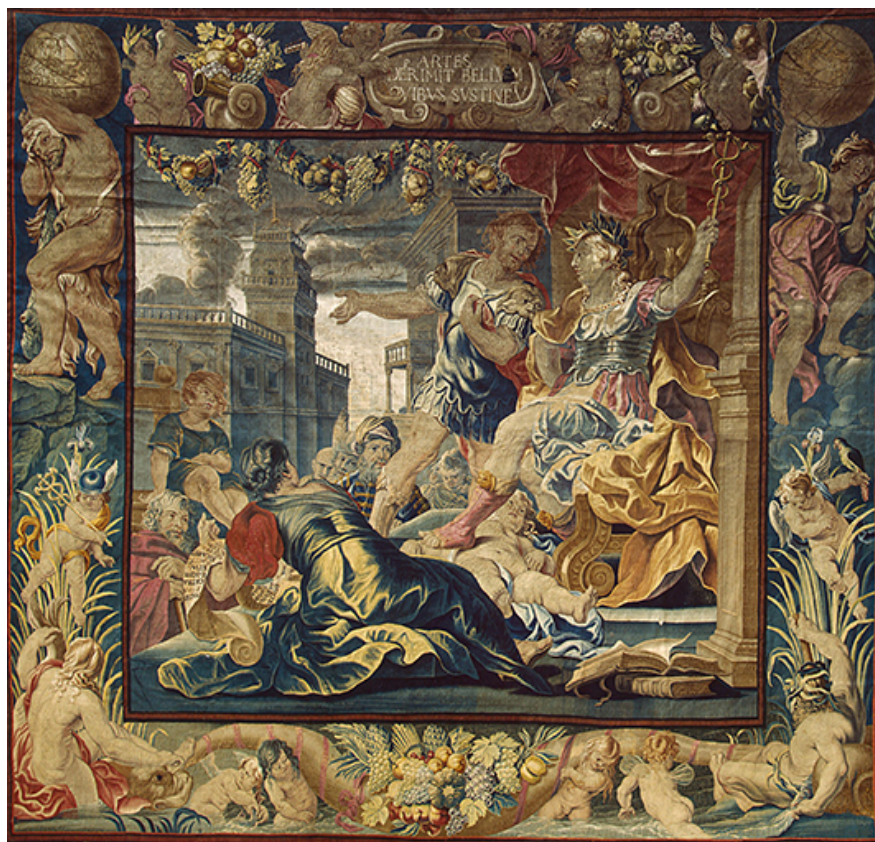


IMAGEN:  
*Retórica*, tapiz del siglo XVII. Museo Hermitage.



# EL COLOQUIO DE HÉCTOR Y ANDRÓMACA BAJO EL ANÁLISIS DE LA RETÓRICA DE LA DESESPERACIÓN

MARTHA CECILIA JAIME GONZÁLEZ

## I. PRELIMINARES

LA FÓRMULA “palabras aladas” suele utilizarse para referir la epopeya homérica. Esta expresión refleja, por un lado, los siglos de tradición oral de una poesía a la que Platón en la *República* (10, 603b) define como “aural”, es decir, la poesía que se dirige al oído, contraponiéndola a la pintura, dirigida a la vista, pues comenzó a cantarse en torno al 1250 a. C. y fue puesta por escrito hacia el siglo VIII a. C. y, por otro lado, la importancia que el aedo Homero otorga a la palabra, al discurso.

Irene. J. F. de Jong (1987) ha calculado que en la *Ilíada* los discursos en estilo directo representan, por su número de versos, el 45% del total del poema. Así, vemos que la épica homérica se mueve entre la narración y el estilo directo en porcentajes equivalentes, lo que comprueba el alto valor que la palabra tiene para el poeta.

No solo encontramos fórmulas que introducen discursos tanto de hombres como de dioses: “así habló”, “entonces, dirigiendo sobre él una mirada sombría, dijo”; “en respuesta le dijo Zeus que las nubes acumula”; “Glauco [...] a Héctor con torva faz, le amonestó con duras palabras”, etc. Hay también asambleas, discursos parenéticos previos a un nuevo combate, enumeraciones, catálogos, súplicas, plegarias, monólogos y diálogos. La voluntad de persuasión es clara. Pernot señala que Homero nos deleita con una succulenta galería de oradores; por todo ello, entre los teóricos llegó a desarrollarse el tema de la retórica de Homero “que consistía en afirmar que Homero había practicado la retórica (tanto en las narraciones, donde habla a título personal, como también a lo largo de los discursos de los personajes que pone en escena) y que la había

practicado de manera magistral” (32). Homero se constituyó, así, como un maestro de retórica,<sup>1</sup> al punto que en el siglo II d. C. Télefo de Pérgamo compuso un tratado (hoy perdido) bajo el título *Sobre la retórica según Homero*.

Se distinguen en su obra los *genera dicendi* (estilo simple, medio y elevado) y Marcel Detienne (2004) ha situado el uso de la palabra en Homero entre el discurso-mágico-religioso y el diálogo-discurso. Es en este segundo binomio en el que nos enfocaremos en este artículo, dado que es un discurso “portador de reflexiones, pero también de emociones y de astucias. Recurre a argumentos, a efectos de estructura y de estilo” (Pernot 33).

## II. EL COLOQUIO DE HÉCTOR Y ANDRÓMACA

Homero, en el canto VI de la *Ilíada* pone en boca de Andrómaca y de Héctor uno de los más bellos coloquios de la literatura griega antigua (109 versos). El héroe ha regresado al interior de las murallas troyanas a pedir a las mujeres que hagan sacrificios para aplacar la furia de Atenea, ya que Diomedes, ayudado por la diosa, está asolando al ejército troyano. En Troya Héctor habla con cuatro personajes: su madre Hécuba; Helena, la causante del mal; Andrómaca, su esposa y, finalmente, con Paris que no ha salido a pelear desde que, en el canto III, Afrodita lo salvó de la muerte a manos de Menelao, envolviéndolo en una nube rosa y transportándolo hasta el tálamo de Helena.

Andrómaca, nombre parlante que significa “la del esposo en combate”, utiliza todos los recursos retóricos a su alcance para disuadir a su lozano marido de pelear. Héctor ejecuta un discurso responsivo casi en espejo. El patetismo, la degradación y la súplica se entretajan desde la boca de Andró-

---

<sup>1</sup> El primer tratado de Retórica fue atribuido a Córax de Siracusa y datado en el siglo V a. C., lo cual sugiere que las técnicas retóricas aparecieron con la literatura misma (Quintana-Tejera, 42).

maca de una manera maravillosa para conformar una retórica que los estudiosos han denominado “de la desesperación”.

## II. 1 *Estructura del coloquio*

El coloquio completo se divide casi en tercios equivalentes: la narración ocupa el 33% del texto, la única participación de Andrómaca el 30% y las tres participaciones de Héctor componen el 37% del total de versos.

NO. DE VERSOS	TEMA
13 versos vv. 394-406	Narración de la escena en la que los esposos se encuentran frente a frente después de que Héctor había estado buscando por todo el palacio a Andrómaca.
33 versos vv. 407-439	Discurso de Andrómaca. Si quitamos los consejos bélicos que le da a Héctor al final y que algunos han considerado como una interpolación, quedarían 26 versos, en simetría con el discurso responsivo de Héctor. (Siete versos de consejos bélicos).
26 versos vv. 440-465	Discurso responsivo de Héctor.
10 versos vv. 466-475	Escena de Astianacte espantado por el casco de su padre. v. 471: expresión de emociones de los padres. Héctor como padre amoroso.
6 versos vv. 476-481	Súplica de Héctor.
4 versos vv. 482-485	Expresión de emociones. Andrómaca llora riendo. Contacto: Andrómaca toca la mano de Héctor.
8 versos vv. 486-493	Segundo discurso de Héctor.

9 versos      Cierre con narrador.  
494-502

El coloquio completo se divide casi en tercios equivalentes: la narración ocupa el 33% del texto, la única participación de Andrómaca el 30% y las tres participaciones de Héctor componen el 37% del total de versos.

La narración (36 versos) en el coloquio funge como depositaria de la expresión física de emociones de toda la familia, no solo de la pareja: reír, llorar o temblar de miedo.

Los primeros trece versos previos al encuentro de los protagonistas nos configuran una escenografía, un ambiente de intimidad y la etopeya de los que hablarán: Andrómaca y Héctor con sus epítetos respectivos: la de muchos dones y el de bronceo yelmo. Ella va acompañada de una nodriza y de su pequeño hijo Astianacte, al que se le compara con una estrella. También este pasaje narrativo nos muestra la primera expresión de emoción del héroe: Héctor, él sonríe cuando ve a su bebé en silencio. Andrómaca se detiene muy cerquita, ya está llorando e intenta asirse a la mano de Héctor:

Allí su esposa, la de muchos dones, le sale al encuentro corriendo, Andrómaca, hija del magnánimo Eetión, Eetión quien gobernaba bajo el Placo boscoso en la Tebas hipoplacia, dirigiendo a los varones silicios. De éste, en verdad, era hija la que tenía Héctor de bronceo yelmo, ella le salió entonces al encuentro y junto con ella iba una criada, cargando en su regazo al tierno niño todavía sin habla, al amado hectórida, semejante a un bello astro, a quien Héctor acostumbraba llamar Escamandro, pero los demás Astianacte, pues solo Héctor era capaz de proteger Troya. Este sonrió en cuanto volteó hacia su hijo que estaba callado y Andrómaca, de pie cerca de él seguía derramando lágrimas. Le asió la mano, lo llamó con todos sus nombres y le dijo (*Il.*, VI, 394 – 406; trad. C. Jaime).

El análisis de la retórica de la desesperación supone que el hablante ha llegado a un estado tal de desamparo que usualmente queda evidenciado por la expresión del deseo de una muerte repentina, quizá el suicidio —Penélope, Andrómaca—, quizá el homicidio —Medea— (Fowler 6). Héctor no encontraba a Andrómaca, quien se había apresurado a subir a la muralla, como mujer enloquecida, seguida de cerca por la nodriza que iba cargando al niño, pues había escuchado que los troyanos estaban siendo derrotados. El rétor Menandro llama a este estado de crisis *apóresis*, del verbo ἀπορέω (no saber, estar en duda, en incertidumbre, en confusión; carecer, estar falto de. *Pas.* Ser puesto en apuro, en necesidad).

## II.2 *Discurso de Andrómaca*

El discurso de Andrómaca es deliberativo y familiar. Si quisiéramos dividir el discurso podríamos proponer que los primeros seis versos conforman el proemio, en el que Andrómaca busca la compasión de Héctor. Después, del verso 413 al 428, correspondería a la *narratio*, es decir, la exposición de los hechos; los versos 429 y 430 fungen como la argumentación: la principal razón para que Héctor no pelee; finalmente, el epílogo, que, en los versos 431 y 432, recapitula, en una estructura anular, la petición de que se compadezca.

### II.2.1 *Estructura*

<b>Proemio</b>	“desdichado, tu furia te perderá y no te apiadas ni de tu hijo que aún no habla, ni de mí, desventurada, que pronto viuda de ti quedaré, pues al punto los aqueos te matarán, todos acechando; y para mí mejor sería, (410) separada de ti, sumergirme en la tierra, pues ya no habrá otra esperanza, sino sufrimientos cuando te precipites hacia tu destino.
----------------	--

<b>Narración</b>	Yo no tengo padre ni venerable madre, pues a mi padre lo mató el divino Aquiles, saqueó la ciudad de los cilicios, la bien habitada (415) Tebas de altas puertas y asesinó a <mi> Eetión, pero no lo despojó de sus armas, ya que algo se apiadó en su ánimo, sino que lo sepultó junto con sus bien fabricadas armas y encima levantó un túmulo y alrededor, sembraron olmos las ninfas orestiadas, hijas de Zeus portador de la égida. (420) Y mis siete hermanos que tenía en las habitaciones del palacio, todos ellos el mismo día bajaron al interior del Hades, pues a todos los mató el divino Aquiles de pies protectores junto con los bueyes de tornátiles patas y a las cándidas ovejas. A mi madre, que reinaba bajo el boscoso Placo, (425) a ella luego que la condujo aquí junto con sus otros despojos, él la puso en libertad tras haber tomado inmensos rescates. Entonces la flechadora Artemisa la hirió a muerte en el palacio de su padre.
<b>Argumentación</b>	Sin embargo, Héctor, tú para mí eres un padre y una madre venerable y también un hermano, y tú eres mi floreciente marido. (430)
<b>Epílogo</b>	Pero ¡vamos! Compadécete ahora mantente en la torre, no conviertas a tu hijo en huérfano y en viuda a tu mujer.
<b>Posible interpolación</b>	Aposta a las tropas junto a la higuera, allí donde más



transitable es la ciudadela y la muralla resiste  
las incursiones.  
Pues allí, acercándose los mejores hombres,  
tres veces lo intentaron; (435)  
en torno de los dos Ayantes y del célebre  
Idomeneo,  
otra en torno a los Átridas y el fuerte hijo de  
Tideo.  
Acaso algún vidente conociendo la verdad se  
los anuncia  
o, incluso en este instante, su espíritu les incita  
y lanza órdenes.”

### II.2.2 *Análisis*

Después de la intervención de Andrómaca, Héctor al ver al niño esboza una sonrisa y por contraste, el poeta dice que Andrómaca llora. Luego la mujer le toma la mano y le pide que abandone la lucha invocando razones de paternidad. Manifiesta la condición de orfandad en que quedarán si él muriera. Le dice en su amoroso y desesperado parlamento que, además de esposo, es para ella su padre, su madre y cada uno de sus hermanos muertos todos por Aquiles, que se cierne como un sino trágico sobre su persona y que Andrómaca explica en 16 versos, es decir, el 62% de su discurso, si omitimos los siete versos finales, que algunos estudiosos consideran una interpolación, en los que ofrece consejos bélicos, función del todo extraña para una mujer.

Andrómaca, con la primera palabra *δαμόνιε*, que yo he traducido como desdichado, apela no al juicio humano de Héctor, sino a su conciencia, a su esencia sutil, pues sabe que su esposo, en calidad de hombre y de héroe, no puede atender sus solicitudes. Una vez interpelado el héroe, Andrómaca le reclama el grave error de no apiadarse y cierra su discurso, en anillo, con la súplica de que Héctor se compadezca (en griego aparece el mismo verso). Afirmando que es una composición anular porque el último verso, antes de los consejos bélicos, es un verso áureo que representa el estatus social y cívico en el que quedarán Andrómaca y su hijo:

Astianacte                      Andrómaca                      Andrómaca

> παῖδ᾽ ἄτε νηπιῖάχον || καὶ ἔμ' ἄμμορον, ἢ τάχα χήρη 6.408  
 σεῦ ἔσομαι  
 (encabalgamiento)  
 [no te apiadas] ni de tu hijo que aún no habla, ni de mí, desgraciada, que pronto  
 viuda tuya seré.

Astianacte    Andrómaca

μη̄ παῖδ' ὀρφανικόν || θήης || χήρην τε γυναῖκά· 6.432  
 Sust.    Adj.                      Vbo.                      Sust.                      Sust.

No establezcas como un huérfano a tu hijo, ni como una viuda a tu mujer

El 432 es un verso áureo que sitúa el verbo al centro, flanqueado por seis sílabas a cada lado, ubicando en los extremos los sustantivos y al interior el estatus social en el que quedarán. La forma verbal (θήης, negada por μή) es un subjuntivo exhortativo del verbo τίθημι (*títhemi*) que en su acepción más básica es “colocar”, pero que aquí, tiene el sentido de dejar es una posición social muy vulnerable. El verso de cierre, pues, está en completa relación con el inicio del discurso de Andrómaca, poniendo en un paralelo el patetismo que nuestro aedo desea enfatizar. El primer verso está dividido en tres secciones mediante una cesura pentemímera y una diéresis bucólica después del cuarto pie. En la primera sección se refleja la situación del hijo de ambos, mientras que el verso 432 encapsula el verbo, mediante las cesuras pentemímera y heptemímera, dirigiendo, así, la atención a la trágica pérdida de estatus social de la familia de Héctor. Ella le advierte así, que lo que corresponde, en términos de normas sociales, es que ella se convierta en una esclava y su hijo sea arrojado desde la muralla. Y, efectivamente, esto sucederá: Astianacte será primero utilizado como arma para golpear a su abuelo Príamo y luego será arrojado desde la muralla por el mismísimo hijo de Aquiles; por lo tanto el verso 432 no configura ya los intentos de ella para disuadir a su marido de combatir, sino una firme exhortación, casi una orden.

En los primeros seis versos de su discurso, se hace evidente el patetismo y la degradación de Andrómaca, que

dibuja una tragedia ascendente (vv. 408-413). Además de poner en paralelo la desventura de su hijo y la propia, la *apóresis*, o crisis sin salida, aparece cuando ella afirma que quedará apartada de él y la evidencia con el eufemismo “sería mejor, separada de ti, sumergirme bajo tierra” (ἐμοὶ δέ κε κέρδιον εἶη / σεῦ ἀφαμαρτούση χθόνα δύμεναι). En cuanto Héctor decida dar un paso hacia su destino, para Andrómaca no habrá ninguna esperanza, sino solo sufrimiento. La desgracia se precipita al colocar adverbios de tiempo ‘rápidamente’ y el polisíndeton que atropella el curso de las acciones. Ella pronto quedará viuda y él pronto será asesinado.

En los 16 versos siguientes, en los que cuenta la terrible muerte de su familia ya no hay eufemismos, la narración es cruda y termina con la muerte de su madre en su propia Tebas. Como vimos, esta parte correspondería a la *narratio*.

Para cerrar con cuatro versos (429-432). En los dos primeros pone sobre la espalda de Héctor todo el peso de su linaje, él es su padre, su madre, sus hermanos, su marido y la posibilidad de mantener a su hijo vivo. En los últimos dos versos, la composición en anillo no sólo reafirma la súplica de compasión, sino que también contiene una insistencia, marcada por un verbo con refuerzo iterativo, de que Héctor se quede ahí, en la torre, que decida ya no salir de las murallas: ἀλλ’ ἄγε νῦν ἐλέαιρε καὶ αὐτοῦ μίμν’ ἐπὶ πύργῳ, ¡Ea, vamos! *Compadécete* ahora y *permanece* aquí en la torre).

Como adición a la palabra y en sintonía con el *pathos* de Andrómaca, cabe mencionar, también, que en este discurso encontramos, en griego, 36 partículas. J. Denniston afirma que con frecuencia las partículas no pueden traducirse adecuadamente a una lengua moderna, por lo que su efecto debe sugerirse mediante inflexiones de la voz, al hablar; o por itálicas, signos de exclamación o comillas invertidas, en los textos, es decir, en muchas ocasiones las partículas dan muestra de un lenguaje no verbal. Así, si comparamos este fragmento con los apartados narrativos (por ejemplo, el primero, vv. 394-406, que tiene 10 partículas en 13 versos), veremos que la participación de Andrómaca está cargada de emotividad contenida en sus palabras, sino también en sus movimientos. Esa es la Andró-

maca que se representa en la pintura, en la que la postura de sus brazos —abiertos (IMAGEN 1) en franca muestra de dolor y desesperación; cerrados (IMAGEN 2) expresando resignación y autocontención— constituye una correspondencia visual del análisis retórico que aquí hemos planteado.



IMAGEN 1

Joseph-Marie Vien, *Héctor se despide de Andrómaca* (1786).



IMAGEN 2.

Frederic Leighton, *Andrómaca cautiva* (ca. 1886-1888).

### III. CONCLUSIONES

Hemos visto que en Homero se encuentran los antecedentes de los discursos de desesperación, pronunciados, la mayoría de las ocasiones, por héroes que son representados tomando una decisión en medio de una situación de crisis. Nuestro aedo ofrece, pues, el principio de la tradición literaria y filosófica de la προαίρεσις: *la elección*, que después será teorizada por Aristóteles. La crítica elección por la cual el hombre bueno (ἀγαθός) revela la naturaleza de su ἀρετή, su valor como guerrero, probando los principios por los cuales su vida es llevada o de hecho decide si vale la pena continuar la vida; sin embargo, a pesar de que los discursos analizados por los estudiosos son los pronunciados por varones, el que hemos analizado aquí, reúne las características de la retórica de la desesperación: la *apóresis*, el deseo de una muerte súbita, la degradación, el patetismo y la desesperación por una elección no de ella, sino del héroe, pero de la que depende su propia vida.

### BIBLIOGRAFÍA

#### FUENTES

*Homeri Ilias*. Ed. T.W. Allen. Vols. 2-3. Oxford: Clarendon Press, 1931, 2: 1–356, 3: 1–370.

Menander Rhetor (A. D. 3/4: Laodicensis), Διαίρεσις τῶν ἐπιδεικτικῶν (olim sub auctore Genethlio). Ed. D. A. Russell and N. G. Wilson. Oxford: Clarendon Press, 1981, 2–74.

Platón, *Respublica*. Ed. J. Burnet, *Platonis opera*. Vol. 4. Oxford: Clarendon Press, 1902 (repr. 1968), St II. 327a–621d.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

DENNISTON, John D. and Kenneth J. DOVER, *The Greek Particles*. London: Bristol Classical Press, 2005.

- DETIENNE, Marcel and Juan J. HERRERA, *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*. México: Sexto Piso, 2004.
- FOWLER, R. L., “The Rhetoric of Desesperation”. *Harvard Studies in Classical Philology* 91 (1987), pp. 5-38.
- FRAENKEL, J. J., “A Question in Connection with Greek Particles”, pp. 183-20.
- JONG, Irene J. F., *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad*. Amsterdam: Grüner, 1987.
- PERNOT, Laurent and Vidal G. RAMÍREZ, *La Retórica en Grecia y Roma*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- QUINTANA-TEJERA, Luis, “Retórica y literatura: desde Homero, actividades gemelas”. *La Colmena* 81 (2014), pp. 41-44.



PRAGMÁTICA LINGÜÍSTICA Y *ELOCUTIO*:  
APROXIMACIÓN ESTILÍSTICA A  
“LA CORONA DE HIERRO” DE JOSÉ CARLOS BECERRA

MARÍA DE LOS ÁNGELES ADRIANA AVILA FIGUEROA  
*Universidad Nacional Autónoma de México*

INTRODUCCIÓN

EN 1967 José Carlos Becerra publicó el poemario *Relación de los hechos* en Ediciones Era. El libro, conformado por cuatro partes: I Betania, II Apariciones —en la que se incluye “La corona de hierro” —, III Las reglas del juego y IV Ragtime, alberga en su estructura textual la relación de hechos no sólo en la referencia y la evocación, sino también en un complejo andamiaje discursivo.

Uno de los ejes fundamentales del poema se funda en torno al ejercicio de la palabra, lo cual deviene en la reflexión acerca de ¿cómo se verbaliza una relación de los hechos?, ¿qué papel juegan las palabras y la memoria en la construcción de una historia?, ¿en qué medida el hecho poético activa una pragmática lingüística mediante su fuerza elocutiva? Una posibilidad para intentar dar respuesta a estas preguntas se encuentra en la interfaz entre retórica y pragmática.

Diversas disciplinas han establecido puntos en contacto con la retórica, entre ellas la lingüística, y en particular algunas de sus subdisciplinas; según Spillner, la lingüística del texto, la pragmática lingüística, la sociolingüística, la psicolingüística y la estilística lingüística (1977: 111), a las que añadiría la gramática del texto y el análisis del discurso.

En *La retórica* de Aristóteles ya es posible ver sistematizada esta relación: *logos*, *ethos* y *pathos*, es decir, el discurso, el orador y el auditorio, que constituyen también los componentes la pragmática: el enunciado y su contexto, el emisor y el receptor. A lo largo de los tres libros de su obra, Aristóteles profundiza en

el hecho de que la construcción del discurso retórico descansa en el conocimiento profundo de cada uno de dichos componentes. Así pues, de acuerdo con Javier De Santiago Guervós, "La retórica antigua es, sin duda, la primera simiente de la pragmática moderna [...], retórica y pragmática son, en muchos casos, la misma cosa: interpretación de la lengua en uso" (180).

Por tanto, el principal punto en común entre la retórica y la pragmática es que en ambas se estudia el habla, así como su realización: para la retórica, el discurso persuasivo; para la pragmática, la intencionalidad comunicativa.

Hay una serie de rasgos que unen ambas disciplinas, De Santiago Guervós, Ana Gómez y Ángel López destacan la relación del discurso con la filosofía del lenguaje, concretamente con la teoría de los actos de habla, su fuerza ilocutiva y la fuerza del discurso retórico en la persuasión; en su valor comunicativo, el principio de cooperación, las máximas conversacionales y la teoría de la relevancia y, finalmente, en su eje social sobresale la teoría de la cortesía.

Sin embargo, también es verdad que hay ciertas diferencias, Ana Gómez plantea que hay que tener claro algunos puntos que las distinguen y explica entre ellos la interrogante a la que obedecen y el tiempo en el que se proyectan, la retórica responde a una finalidad concreta pseudopersuasiva en un futuro supeditado a un presente; mientras que la pragmática responde a qué hacemos cuando hablamos en un presente. Además, otras diferencias están relacionadas con la finalidad a la que sirve su teoría, el proceso comunicativo y la actitud del auditorio: la retórica es pedagógica-práctica, centrada en el orador con un auditorio pasivo; la pragmática es descriptiva, centrada en el emisor-receptor activos, dado que ocurre en el momento de la interacción comunicativa.

Desde mi perspectiva, sería posible hablar de dos líneas en la relación de la pragmática con la retórica y la obra literaria. A una la llamaría exopragmática y a la segunda endopragmática. La primera correspondería a la relación entre la obra literaria y su efecto comunicativo, en este plano destaca la relación de la obra con el receptor-lector y su fuerza estilística y de recepción. Por otra parte, la endopragmática estaría más



vinculada a la estructura interna de la obra y a su articulación como metapragmática estilística, es decir, a la serie de mecanismos discursivos al interior del texto con un funcionamiento pragmático. Así pues, para la aproximación al poema “La corona de hierro” partiré de la idea de una endopragmática; lo que me interesa destacar aquí es el valor de la palabra más allá de su sentido denotativo, sino como instrumento clave de la construcción discursiva, es decir como acto de habla que se vuelve centro del acto poético.

Para entender mejor este enfoque, me detendré en la *elocutio*, una de las cinco partes constitutivas de la retórica (*inventio, dispositio, elocutio, memoria y actio*). De acuerdo con Antonio Mayoral, quien se basa en el planteamiento de Plett, es posible hacer una revisión de los procedimientos de la *elocutio* a partir de los diferentes niveles en los que se ha organizado el estudio lingüístico, por lo que hablaríamos de equivalencias y licencias en el nivel fónico, morfológico, sintáctico, semántico y textual-pragmático. De esto, Mayoral explica (36):

- 1) Toda figura retórica será considerada una unidad lingüística que constituye un desvío. Según este postu-lado, la elocución retórica podrá definirse, por tanto, como un sistema de desvíos lingüísticos.
- 2) Siguiendo el modelo semiótico elaborado por Morris (1938), Plett propone distinguir tres clases de desvíos:
  - a. Desvíos en el ámbito de la Sintaxis, esto es, en la relación signo-signo.
  - b. Desvíos en el ámbito de la Pragmática, esto es, en la relación signo-emisor / receptor.
  - c. Desvíos en el ámbito de la Semántica, esto es, en la relación signo-modelo de realidad.

A cada uno de los dominios anteriores corresponderá, según el autor, una clase de figuras retóricas:

- a) Figuras (semio-)sintácticas
- b) Figuras pragmáticas

c) Figuras (semio-) semánticas.

Me interesa destacar aquí el nivel textual-pragmático al que hace referencia Mayoral (75). La serie de procedimientos retóricos que ocurren en este eje permiten observar el funcionamiento de la endopragmática en el poema de Becerra. Como todos sabemos, los procedimientos retóricos no ocurren de manera aislada sino que son mecanismos lingüísticos imbricados, por lo que a partir de este planteamiento me permitiría proponer una visión de conjunto desde tres ejes: el eje textual-pragmático del emisor, el eje textual-pragmático del receptor y el eje textual-pragmático del con-texto.

A lo largo de las doce estrofas que constituyen el poema es posible ver estos ejes en sus elementos constitutivos: enunciador-yo poético, enunciatario-tú ser amado y construcción discursiva en la relación de los hechos como fuerza elocutiva que corresponde del poema: el acto de habla.

Ahora bien, esta construcción discursiva a la que hago referencia no únicamente constituye una fuerza como creación literaria-retórica, sino que se consolida como una poética a partir del acto de habla que deviene en la construcción de una estructura conceptual: "La corona de hierro". Desde esta perspectiva, el ejercicio creador de Becerra opera en tres fases, la creación poética, la articulación retórica-pragmática y la construcción elocutiva-conceptual del artefacto poético hecho de materiales industriales: el hierro, y en la antítesis del poder, la derrota coronada.

NIVEL 1. EJE TEXTUAL-PRAGMÁTICO DEL EMISOR: YO POÉTICO

De acuerdo con Victoria Escandell, desde la perspectiva pragmática, entre los componentes fundamentales de la acción comunicativa están el emisor, receptor, mensaje, contexto o entorno, intencionalidad, interpretación, sentido. Así entonces, la pragmática como la retórica toman como ejes fundamentales los participantes de la acción comunicativa y su entorno. El emisor produce la expresión oral o escrita desde un centro deíctico, en

un aquí y un ahora que funcionan con punto de referencia; de modo que la primera persona gramatical en singular o yo lírico se articula a modo de faro discursivo que instala la acción en el aquí. El primer verso del poema actualiza esta circunstancia comunicativa y se ancla en el centro elocutivo con la toma de la palabra de ese yo en su espacio-aquí:

*Yo podría también en este umbral, junto a la precaria  
armadura de tu olvido,  
enumerar los hechos contruidos y destruidos por el  
amor. (1ª. est.)*

Llama la atención que ese espacio del yo, “este umbral”, se desdoble en la segunda persona a modo de objeto cerrado, coraza bélica de la memoria “armadura de tu olvido”. Así, el yo lírico junto con la referencia espacio-temporal manifiestan una gradación que va del aquí “en este umbral”, para distanciarse de su centro e instalar los hechos en una marco descriptivo:

*en el remoto estallido de algún verano,  
en el arco de un día de serpientes, en la claridad de una  
convalecencia gozosa  
en el reflejo de una tarde abandonada en el túnel de lo  
que no *pude decir*” (1ª est.)*

La pragmática, en su vínculo con la sintaxis —que estudia la manera como se relacionan las palabras en la formación de sintagmas y oraciones—, destaca la importancia del uso de artículos en ciertos contextos, de pronombres, la modalidad verbal y la voz pasiva: “los hechos contruidos y destruidos por el amor” (1ª est.). Desde la perspectiva comunicativa, la voz en el enunciado sirve para encuadrar la perspectiva acerca de lo que se dice. Aquí no es el amor el que aparece en primer plano como causa, como se podría expresar en una oración en voz activa: ‘el amor construyó y destruyó estos hechos’, sino que son los hechos los que encabezan la enunciación: esto es lo que importa en una relatoría, y el complemento agente “el amor” queda al final, en un segundo plano.

Así pues, las referencias a este centro deíctico en primera persona se plantean con elementos pronominales organizados en el plano sintáctico-pragmático y lo articulan como acto de habla mediante verbos y sustantivos que describen la acción comunicativa, por ejemplo: "*yo podría* [...] *enumerar*", "*no pude decir*, / y esta *enumeración*" (1ª est.), "*yo podría, te digo, enumerar*" (2ª est.) "*sólo esas palabras con su* aire de carne, con *su* bosque de sangre, / con *sus* extrañas colindancias con el hierro, / *enumeradas* al borde del mundo por aquellos que *deciden* partir / y extraviar la semejanza de *su* *lenguaje* con el *lenguaje*" (3ª est.), "*describirse a sí mismos*" (4ª est.), "*Ésa sería la súplica y el desdén, tu tierno ademán*" (5ª est.), "*caída de tu alma, sin súplica elocuente*" (6ª est.) "*¿qué otra palabra, qué otra caricia*" (7ª est.), "*Si, yo tal vez pude decírtelo, tú pudiste tal vez escucharlo*" (8ª est.), "*o esos momentos en que yo [...] / repetía como tú: ¿Pero era seguro? ¿Pero era verdad?*" (9ª est.) "[...] como no *debiste preguntarme*; / fue así como se hizo innecesario *responderte*" (10ª est.), "*somos discípulos de esta noche milenaria y confusa, / de esta música atroz, de esta ciudad, de estas palabras donde es necesario dejarte y dejarme*" (11ª). Esta serie de enunciaciones acerca de la acción comunicativa funcionan no sólo como relatoría, sino también como índice y referencia de un yo cuyo único recurso es la palabra, enmarcada en el insalvable drama de la posibilidad. Esto ocurre mediante el verbo modal "poder" y las conjugaciones temporales que expresan una acción incierta pues se expresan en el territorio de lo que no alcanza a ser: pospretérito o una acción pasada: pretérito perfecto, pretérito imperfecto, es decir, la relación de los hechos. De los versos mencionados, solo en una ocasión este sentido cambia y es con la participación de la segunda persona: "*debiste preguntarme*". El verbo modal ahora expresa una obligación y un tipo de acción verbal distinta, la interrogación.

Una de las escuelas pragmáticas que permite entender el funcionamiento de la actividad verbal es la teoría de los actos de habla de John Austin: "hablar es activar nuestra voluntad hacia una acción determinada, de modo que los enunciados constituyen actos en el sentido estricto" (152). De manera que un

enunciado en el momento de su elocución se vuelve una acción, un hacer con palabras. Dicho enunciado tiene su plena manifestación a partir de una triada que describe su acción cuando se articula y se desdobra en tres tipos de actos: los locutivos, los ilocutivos, los perlocutivos. Estas clases de enunciados describen un aspecto importante de la interacción comunicativa: la actitud verbal no consiste solamente en constatar situaciones externas, sino que se convierte en verdaderas acciones. Así, uno corresponde a la emisión (locutivo), otro a la fuerza por decir lo que dice (ilocutivo) y el que se centra en los efectos que crea en el interlocutor (perlocutivo). Por tanto, la elección de una palabra, por el solo hecho de ser pronunciada, realizará la acción que describe y creará efectos en el receptor.

Desde esta perspectiva, el poema, como acto comunicativo, transita por distintos estadios y otorga una fuerza ilocutiva semejante a la fuerza persuasiva de la *elocutio* retórica. Los verbos “enumerar” y “decir” se centran en la primera persona, los verbos “preguntar”, “responder” y “escuchar” en la segunda persona y hay una referencia a lo otro o tercera persona por medio de sustantivos que expresan formas de comunicación: “palabras”, “lenguaje”, “súplica”. Estas referencias léxicas permiten observar el funcionamiento del poema en lo que respecta a su relatoría de hechos. Las primeras dos estrofas se centran en el yo y en los verbos “decir” y “enumerar”, mientras que las estrofas 3, 4, 5 y 6 hacen referencia al lenguaje y las palabras, y coinciden con la narración de los hechos. En las estrofas 8, 9 y 10 ya no se abordan los hechos sino que se vuelve a la modalidad dialógica con la segunda persona, por lo que se enfatiza la modalidad de enunciación, la cual, de acuerdo con la clasificación de las figuras pragmáticas de Mayoral (75), corresponden a la expresiva y la apelativa, en su forma interrogativa.

En la primera estrofa la modalidad expresiva opera con construcciones dubitativas, apoyadas por adverbios, por el tipo de verbo, así como por la clase de oración, tal es el caso de las condicionales “yo podría si alguno de los dos lo quisiera, si alguno de los dos mirara hacia ese sitio”. Aquí la inclusión del otro actante obliga a cierta reticencia, mediante el contenido

deóntico del permiso dado sólo bajo la condición volitiva de un ‘querer’ en subjuntivo y del verbo ‘mirar’.

En la estrofa 7ª, donde se abordan los hechos, el acto de habla adquiere la forma de la modalidad apelativa en interrogación; de acuerdo con Mayoral (285), la interrogación retórica es aquella cuya respuesta se conoce, de manera que se afirma interrogando, la certeza es solo una forma de confirmar acerca de las palabras y las acciones.

¿qué otra *palabra*, qué otra caricia  
donde el coro de las antiguas sirenas *saque a relucir*  
*los gestos* de nuestra infancia caída,  
de nuestra anciana infancia a la sombra implacable  
del mar?

En la estrofa 8ª la línea discursiva del poema regresa al diálogo, el yo lírico volverá a aparecer en las estrofas 8ª y 9ª primero con un enunciado aseverativo: “Si, **yo** tal vez *pude decírtelo*, **tú** *podiste* tal vez escucharlo”, pero ya no será en el marco del pospretérito, sino del pretérito perfecto que describe acciones pasadas y acabadas; de manera que el yo transita en distintos tiempos: el presente que podría relatar los hechos y el pasado que habita la certeza de lo no realizado, de las incertidumbres del recuerdo y el silencio. Más adelante, los enunciados vuelven al matiz dubitativo ahora bajo la forma de oraciones disyuntivas las cuales instalan la acción en el dilema de la memoria:

o tal vez soltando la cortina que te envolvía, alzando  
los hombros  
o tarareando una canción que no recordabas bien,  
caminaste,

En la estrofa 9ª donde opera el recuerdo, el yo lírico expresa la pregunta fundamental de una relatoría, la duda sobre la verdad: “repetía como tú: “¿Pero era seguro? ¿Pero era verdad?”

NIVEL II. EJE TEXTUAL-PRAGMÁTICO: DEL RECEPTOR-TÚ, SER AMADO

El poema realiza una inflexión hacia la otredad, segunda persona que se articula en dos sentidos: por un lado, bajo la representación del otro como parte de la memoria: “junto a la precaria armadura *de tu olvido*” (1ª est.); y por el otro, funciona desde el eje dialógico: “diciéndome: «Está bien, está bien, ¿pero estamos seguros de algo?»” (8ª est.)

Desde esta primera perspectiva, la memoria y su maquinaria se construyen a partir del otro en la transfiguración de su representación corpórea y en una serie de acciones: “caminar por esos *actos* que **tú** y yo **transcurrimos**, que **tú** y yo **hicimos pasar**” (2ª est.) de manera que es gracias a ese otro que las acciones cobran su justo sentido. Luego, la voz de la segunda persona desaparece para dar lugar a sus acciones: “Ésa sería la **súplica** y el desdén, **tu tierno ademán** / el autobús donde no **consigues escaparte**, / la habitación donde no **consigues la paz**,/ el **libro** que no te **regresa** la antigua pasión, el rojo descubrimiento” (5ª est.), estos actos se enmarcan en circunstancias como la paz, el libro, la pasión de un acto negado también en la posibilidad, en virtud del tiempo verbal de pospretérito y del presente. Después se pasa de esas acciones y su transcurrir a la corporalidad del ser amado en un proceso de sinécdoque que va del todo a las partes: “**tu cuerpo** desnudo envuelto por la penumbra de la cortina como por una desnudez más amorosa aún y más imposible [...] /; **tus senos** donde la blancura enciende sus primeras señales, / **tu vientre** donde la oscuridad alumbraba mis manos, / **tus cabellos** de día de lluvia, **tus ojos** de anochecer” (5ª est.). Llama la atención la forma como esa corporalidad se vuelve antítesis de “la armadura de tu olvido”: el cuerpo vital en la relatoría sólo es evocación, no la realidad constructora de la armadura y la corona de hierro.

Hacia la 6ª estrofa la realidad corporal pasa en una gradación a la esencia espiritual; el alma: “Y **toda tú caída** de **tus ojos**, parte de ti caída **de tu alma**, / sin **súplica** elocuente, / herida por el beso que **te reconoce** y **te alza**, **te desordena** y **te**

**copia** en todos los modos del amanecer" (6ª est.). En la primera estrofa, las acciones del tú desplazan el acto de habla a la tercera persona, a la narración de los hechos a partir de la personificación del amor y su fuerza agentiva dada por un acto de habla: "enumerar los hechos contruidos y destruidos por el amor"; aquí serán las acciones del amor la otra fuerza materializada en "el beso". Ambas personificaciones, "amor" y "beso", transforman los hechos y a la amada. De modo que la fuerza ilocutiva radica en la capacidad descriptiva de los hechos, en la enumeración de cada uno de los elementos presentes.

Finalmente, la última presencia de la segunda persona en acciones es para ser testigos del abandono en el marco del tiempo, la música, la ciudad y las palabras: "somos discípulos de esta noche milenaria y confusa, de esta música atroz, de esta ciudad, de estas palabras donde es necesario dejarte y dejarme" (11ª est.).

El otro esquema de la segunda persona ocurre en la experiencia dialógica, en la capacidad de actuar verbalmente, de poseer la voz y accionar la palabra: "cruzaste frente a mí o *hablaste* mientras te vestías en la otra habitación, / diciéndome: «Está bien, está bien, ¿pero estamos seguros de algo?»" (8ª est.). Esta forma de diálogo aparece en el discurso directo, en la enunciación expresa de la voz del otro por medio de la actualización de sus preguntas. Entonces este se vuelve un acto de habla tan poderoso que hará eco en su memoria: "repetía como tú: «¿Pero era seguro? ¿Pero era verdad?»" (9ª est.). En este sentido se cuestiona la fuerza veritativa a partir de la pregunta y el recuerdo de sus palabras. A partir de esto, la relación de los hechos y su certeza concluirán con la derrota del guerrero blanco: "Y fue así como todo fue cumplido, como **no debiste preguntarme**; / fue así como **se hizo innecesario responderte**" (10ª est.). Las palabras se convierten en acción vana, el silencio procurará la ciudad y la habitará.



En un último nivel, el plano semántico-pragmático articula los *loci* del poema que son los lugares de la memoria y los actos de habla se perfilan en función de los procesos mentales. La cadena discursiva va de la acción verbal a la acción cognitiva por lo que la memoria se volverá el receptáculo que resguarde los acontecimientos que serán los tópicos de ese mundo estructurados en personificaciones, metonimias, sinécdoques, imágenes, sinestesias y antítesis. En este sentido se puede observar la acción mental a modo de una tercera persona; todo lo otro que acontece es la relatoría de los hechos.

A lo largo del poema se observa que el testimonio del yo presenta las acciones del tú para, finalmente, desplazarse a la tercera persona ya no como acto de habla, sino como la narración de los hechos. Las dos primeras estrofas funcionan a modo de pivote de este desplegado: el yo lírico se instala en una serie enumerativa de espacios repetidos de manera anafórica, insistente, como ocurre con el recuerdo desesperado; estos lugares de la memoria son al mismo tiempo entidades temporales: "en el remoto estallido de algún verano, / en el arco de un día de serpientes, en la claridad de una convalecencia gozosa / en el reflejo de una tarde abandonada en el túnel de lo que no pude decir" (1ª est.); "en otros vestigios, / en otros vendajes donde la herida haya sido apagada, / en la otra historia de tus ojos donde el abismo vuelve a ser la florecilla silvestre / de los días de la infancia" (2ª est.).

Esta trayectoria se apoya en algunos elementos sintácticos como palabras o frases adverbiales que permiten seguir la ruta antitética del poema: "también" (1ª est.), "tal vez" (2ª est.), "entonces" (3ª est.), "entonces tal vez" (4ª est.). La expresión deíctica deja a un lado el yo y el marcador discursivo *entonces* expresa, a modo de conclusión, un nosotros que inicia la relatoría. Este "entonces" (3ª est.) permite observar a otro participante: "sólo esas *palabras* con **su** aire de carne, con **su** bosque de sangre / con **sus** extrañas colindancias con el hierro". Su sustancia vital, devendrá en la antítesis material: el

hierro. Si la segunda persona describía su cuerpo en ese todo, paradójicamente, la corporalidad de las palabras hechas de sangre, de carne, de bosques, junto con la historia, se forman, nutren y enmascaran en ese *homo faber poético*: "Yo podría también en este umbral, junto a la precaria *armadura* de tu olvido" (1ª est.), "Podría entonces con mis carencias de mar, / con *mi máscara* que no fue tallada en ningún *taller* audaz del alma" (2ª est.), "sólo esas palabras con su aire de carne, con su bosque de sangre, / con sus extrañas colindancias *con el hierro*" (3ª est.), "Aún entonces tal vez, y siendo así no lo supimos, cuando la noche, ella misma, / puso en las sienas de la ciudad *la antigua corona*" (4ª est.). De esta forma la articulación del testimonio y de los verbos de habla se someten a la acción del poeta como fabricante de las palabras y en la construcción de esa armadura para el guerrero blanco, coronado y derrotado.

Esta fabricación poética se articula en constantes repeticiones, enumeraciones y simetrías, y pasa de la posibilidad de enumerar los hechos hasta la reflexión de lo que es la palabra y el lenguaje: "sólo esas palabras [...] / enumeradas al borde del mundo por aquellos que deciden partir / y extraviar la semejanza de su *lenguaje* con el *lenguaje*" (3ª est.).

Las estrofas 4, 5 y 6 concentran la relación de los hechos. Aquí la vivencia compartida ha dejado de ser palabra para instalarse en la subjetividad de la experiencia mental: la memoria. Así, en el plano de la expresión, la modalidad epistémica se manifiesta en una red semántica que refiere una serie de procesos de pensamiento: "la armadura de tu *olvido*" (1ª est.), "a veces no *comprendemos*" (2ª est.), "no lo *supimos*", "retocaban el *olvido*", "que llamaban sus *incertidumbres*" (4ª est.), "el *olvido* y el mar se alzan" (6ª est.) "Vasto conocimiento y vasta *ignorancia*", "la prisa de sus *incertidumbres*" (7ª est.), "tarareando una canción que no *recordabas*" (8ª est.), "tu cuerpo quizá guarda *memoria*", "Y *recordaba* tu sonrisa que mezclaba la noche con el alma" (9ª est.), "ningún otro sonrojo, ninguna otra adversidad, / ningún otro *olvido*, que aquellos que establecen nuestros propios silencios" (10ª est.), "aquí *recordamos* y *olvidamos* aquí nuestros ojos cambian de ojos, aquí entregamos el *sueño*" (11 est.). Los actos de la memoria fundamentales son olvidar y

recordar, que se refieren a algo necesariamente ocurrido; pero también importa lo relacionado con saber y conocer en el marco de las incertidumbres. Estas palabras verbalizan un aspecto de la pragmática que tiene que ver con los procesos mentales: las implicaturas y las inferencias.

Los procesos inferenciales se producen gracias a un encadenamiento o serie de eslabones de la memoria. En el ejercicio conversacional cotidiano se apela a estos eslabones como una forma de economía comunicativa, en el acto de la remembranza, el esfuerzo radica en traer de ese sitio soterrado cada uno de los actos que construyen los hechos. Lo que habita esta memoria son los *loci* retóricos, los eslabones cognitivos de la pragmática lingüística. Las estrofas 4, 5 y 6 se construyen con un complejo entramado de tópicos. El lenguaje y las palabras, el coro, los silencios. Las acciones como destruir, querer, mirar, inventar, transcurrir, partir, bajar, caminar, cruzar, despertar. El espacio representado en la ciudad (edificios, cúpulas, ventanas, escalones, calles, autobuses, habitantes, desordenes e incertidumbres), el mar (y su coral, sistemas de navegación, sirenas), la habitación (las cortinas, el libro, la lámpara) y el mundo. Alimentos y cosas, pan, leche, libros, lámparas, sábanas, cortinas. La temporalidad con sus dualidades: noche / oscuridad-amanecer, verano / invierno, infancia / ancianidad. Los fenómenos de la naturaleza: florecillas y bosques, abismos, la lluvia y la humedad. Las deidades, los dioses, la religión. La luminosidad que es umbral, luces de guerra, astros, oscuridad, penumbra, palidez, sombra y hoguera. La experiencia auditiva de la música, del mar, de las palabras. Lo corpóreo que irradia como personificación de sus acciones mediante el corazón, los ojos, las manos, los hombros, cabellos, las uñas, el cuerpo completo o como paciente de lo que sucede en su entorno, las miradas, la sordera, los gestos, la desnudez, las heridas, la enfermedad, su convalecencia y también su interior y sustancia como pecho, corazón, carne, sangre y alma, "y cuyo olor impregna nuestra alma de sumisa nostalgia" (2ª est.), "con mi máscara que no fue tallada en ningún taller audaz del alma" (2ª est.), "Y toda tú caída de tus ojos, parte de ti caída de tu alma" (6ª est.), "Y recordaba tu sonrisa que mezclaba la noche

con el alma más íntimamente que lo oscuro, / y combatía con ese ademán estricto del vacío” (9ª est.). Las emociones y sus acciones, lo muerto, la nostalgia, tus sonrisas, pasión, caricias, ademán, pereza, sordera, beso. Todo ello en antítesis con la materialidad: la armadura, la máscara, la estatua, la corona, el hierro. Estos son los hechos: la guerra y los vestigios de la historia que se cuenta “en la otra historia de tus ojos” (2ª est.). La fuerza elocutiva radica en el contenido léxico-semántico como suma de los acontecimientos y ejercicio de la memoria del yo lírico y cuya acción verbal es, precisamente, la relación de los hechos, la confesión, la testificación, el testimonio de aquello “construido y destruido por el amor”.

Hacia el final del poema el viaje de la memoria concluye y lo que queda es el regreso al yo y a la introspección con el recuerdo tortuoso: “*repetía* como **tú**: «¿Pero era seguro? ¿Pero era *verdad?*»” (9ª est.), casi a modo de invocación.

Las últimas dos estrofas resumen la acción verbal, todo se ha cumplido en el marco de lo que “aquí recordamos y olvidamos”. Así, Becerra nos muestra cómo la experiencia verbal es memoria, orfandad, silencio por la palabra memoriosa convertida en acto que reconstruye la historia.

Y fue así como todo fue cumplido, como no *debiste*  
*preguntarme*;  
fue así como se hizo innecesario *responderte*. (10ª est.)

El yo también es el otro, el que sin tener la posibilidad de contar los sucesos, sin ser voz, pero sí actos referidos o circunstancias, se vuelve poseedor de esa voz invocada: es entonces esa otra parte del relato que no corresponde a las acciones del yo, sino a las referencias, casi evocaciones que surgen de la transformación en luz, sonido, lluvia, tiempo, espacio, de ese continente que son los cuerpos y de esas preguntas y palabras.

Así se ha cumplido todo,  
y ahora en este sitio  
**somos** discípulos de esta noche milenaria y confusa,

de esta música atroz, de esta ciudad, de estas palabras  
donde es necesario dejarte y dejarme. (11ª est)

...y por las calles de la ciudad el invierno se yergue  
como un guerrero blanco. (12ª est.)

“La corona de hierro” es parte de esa relación de los hechos que construyó Becerra como testimonio de la acción poética del lenguaje en uso. La posibilidad de un acercamiento desde la retórica y la pragmática activa una serie de claves discursivas que enriquecen la comprensión de la obra poética: “La pragmática interactiva moderna es, pues, un redescubrimiento de la fuerza del lenguaje que los antiguos griegos descubrieron y convirtieron en objeto de estudio de este arte que ellos inventaron y al que denominaron arte retórica” (De Santiago Guervós 182). De este modo, se construye en la acción poética una lengua en uso que resume en un acto de habla, que es la poesía.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás, *Retórica*. Madrid: Síntesis, 1989.
- ARISTÓTELES, *Retórica*. Trad. E. Ramírez Trejo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- AUSTIN, John L., *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1982.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio y Juan CASAS. *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel, 1997.
- BECCERRA, José Carlos, “La corona de hierro”. *El otoño recorre las islas*. México: ERA, 1985.
- ESCANDEL VIDAL, María Victoria, *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Antrhopos, 1993.
- GÓMEZ CERVANTES, María del Mar, “Retórica y pragmática: aportación sobre sus convergencias y divergencias”. *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 28.2 (2012) pp. 423-446.

- LAUSSBERG, Heinrich, *Elementos de retórica literaria*. Trad. de Mariano Marín. Madrid: Gredos, 1975.
- LÓPEZ GARCÍA, Ángel, "Retórica y lingüística: una fundamentación lingüística del sistema retórico tradicional". *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid: Taurus, 1985, pp. 601-654.
- MAYORAL, José Antonio, *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis, 1994.
- PLETT, Heinrich, F. "La retórica de las figuras". *Retórica. Posturas críticas sobre el estado de la investigación*. Madrid: Visor, 1977, pp.139-180.
- SANTIAGO GUERVÓS, Javier de, "Retórica, pragmática y lingüística de la comunicación". *Revista de Investigación Lingüística* 8 (2005) pp. 177-208.
- SPILLNER, Bernd, "Lingüística y retórica". *Lingüística y literatura. Investigación del estilo, retórica, lingüística del texto*. Trad. Elena Bombín. Madrid: Gredos, 1979.
- \_\_\_\_\_, "El interés de la lingüística por la retórica". *Retórica. Posturas críticas sobre el estado de la investigación*. Madrid: Visor, 1977, pp. 103-120



## LOS REFRANES Y SU USO RETÓRICO EN LA LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XIX

NIEVES RODRÍGUEZ VALLE  
*El Colegio de México*

*Por ventura dudara alguno qué cosa sea refrán: digo que no es otra cosa sino un dicho célebre e insigne por alguna novedad deleitosa y sutil, o por más declarar, es un dicho antiguo, usado, breve, sutil y gracioso, obscuro por alguna manera de hablar figurado, sacado de aquellas cosas que más tratamos; la antigüedad les da autoridad y gravedad para suadir fácilmente.*

(Pedro Vallés, *Libro de refranes... 2*)

EL PRIMER ESTUDIO teórico sobre paremiología hispánica se lo debemos a Pedro Vallés, quien en el prólogo a su refranero: *Libro de refranes copilado por el orden del abc* (1549) enfatiza el carácter del refrán y su principal función: la de persuadir.

Las cualidades persuasivas de estas formas breves reposan en su estructura genérica:<sup>1</sup> son frases completas que enuncian un juicio (una sentencia), como dice Cejador y Frauca, “un dictamen de la cabeza” (28), es decir, un parecer determinado sobre algún hecho, un comportamiento humano, social, del funcionamiento de la vida, de la muerte, del destino, etcétera; y de este modo, presentan premisas irrefutables cuando aciertan en la elección de una imagen que se cumple a carta cabal. Cualquier astilla será de la misma natu-

---

<sup>1</sup> Como los humanistas de los siglos XVI y XVII, creo que ‘refrán’ es la manera común de llamar en español al proverbio y al adagio; la palabra ‘refrán’ sólo es empleada en nuestra lengua, pues en el resto de las lenguas romance se utiliza proverbio; proviene del francés *refrain*: ‘estribillo’.

raleza del palo del que provenga, y, hasta ahora, quien toca el fuego se quema; hechos que están comprobados de manera científica; si esto funciona así en el mundo físico-natural, ¿por qué se va a negar en el mundo metafórico, en el que el palo no es palo, ni el fuego, fuego? Además, su brevedad (condensación lograda a partir de tropos retóricos, particularmente la elipsis que suprime artículos e, incluso, a veces, verbos), su estructura, por lo general bimembre, en la cual una parte expone (describe, marca un tiempo, señala una acción) y otra concluye (presenta las consecuencias), y su apoyo en elementos mnemotécnicos, como el ritmo, la rima o fuertes conexiones semánticas que le permiten cumplir la tarea de permanecer en la memoria colectiva para atravesar el tiempo, los convierten en referencias culturales ideales para la argumentación (Rodríguez 33).

Los refranes, depositados en el acervo individual por transmisión generacional y comunitaria, vienen a las conversaciones cuando un contexto determinado los evoca. Así se han aprendido: siempre en un contexto de enunciación en el cual cobran sentido, en un marco de referencia cultural vigente e inteligible, en una comunidad lingüística que los ha investido con el peso de verdades incuestionables, de validez experimentada y comprobada, y que otorga al hablante pertenencia e identificación con los valores de dicha comunidad. De este modo, un refrán es un discurso vigente mientras una comunidad lo considere válido; vigencia que permitirá y fomentará su repetición en cada nueva generación, sirviendo, de nuevo, como puntos de apoyo argumentativos, “especie de reductos de seguridad que conservan las verdades y cosas a qué atenerse cuando uno habla” (Pérez Martínez, 2002 9); pues tienen la suficiente autoridad y gravedad para, como afirmó Pedro Vallés, “suadir” fácilmente.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> La función de los refranes no es narrativa, no sirven para describir una situación, sino para calificarla, como aclara Jean-Claude Anscombe: “no son descripciones, son denominaciones. Utilizar una paremia para calificar una situación viene a ser lo mismo que presentar esta situación como un caso particular del caso general que denota la paremia” (47). Para Herón Pérez Martínez son “textos parásitos que sólo desempeñan su función argumentativa enclavados en un contexto discursivo mayor”



La enunciación del refrán suele ir acompañada de elementos que lo distinguen como algo externo al hablante, de modo que, en el discurso, a la voz del sujeto que enuncia se suma otra voz que tiene un tono diferente, unas características formales y estructurales distintas, y una sentencia que es del sujeto que enuncia, pero a la vez ajena; voz que es de la tradición, del enunciador y del receptor al mismo tiempo.<sup>3</sup>

Los refranes desembarcaron con la lengua de los conquistadores en 1519 a las costas mexicanas; como la lengua se fueron adaptando y transformando. Unos se adoptaron, otros de adaptaron según el léxico de esta tierra y otros se crearon a partir de imágenes propias. En la literatura, durante los tres siglos novohispanos, los refranes corrieron a la par de lo que sucedía en la Península, en el notorio uso que los autores áureos les dieron para que cumplieran diversas funciones. Hacia el final del virreinato, a diferencia de la decadencia de la incorporación de refranes en las obras neoclásicas españolas, debido a que se rechaza la sabiduría popular en el interés de educar al pueblo, en la Nueva España su empleo continúa siendo profuso y se encamina hacia formar parte de una conciencia de lengua propia, así como en el último periodo

---

(2003 241-242). El sentido de los refranes, es decir, su ‘sentido paremiológico’ es su valor argumentativo, que se construye sobre su sentido literal. En dicho contexto, los refranes son susceptibles de decir más de lo que enuncian por su carácter emblemático: “son, en efecto, cuasi le-mas de un emblema cultural cuya figura es de tipo sociocultural y es evocada al brotar el refrán” (Pérez 2003). El saber compartido, por lo menos en un determinado momento histórico, y validado, es una premisa o un garante del razonamiento discursivo para llegar a una inequívoca conclusión. Al insertarse en un discurso, los refranes son, como afirman Josefina Guzmán y Pedro Reygadas, un “interdiscurso de hecho (discurso que remite a otro discurso), que funciona con diversas cargas metafóricas y fuerza apelativa” (20). Es un discurso que utiliza, según ha dicho Vallés, un “hablar figurado, sacado de aquellas cosas que más tratamos” (9).

<sup>3</sup> Con los refranes, el hablante renuncia a la innovación lingüística y emplea un modelo de expresión ya elaborado previamente para su razonamiento discursivo, para argumentar. Los refranes son considerados “del pueblo, pues la comunidad es la que les otorga el valor de verdades sobre las cuales argumentar” (Pérez, 2002 13).

virreinal a convertirse en una realidad contestataria de auto-determinación.

Así, por ejemplo, en la segunda mitad del siglo XVIII, el queretano José Mariano Acosta, a imitación de la “Visita de los Chistes” de Quevedo, escribe el *Sueño de sueños*, en el que visitan al autor, en sueños, Quevedo, Cervantes y Torres de Villaroel; ante sus ojos desfilan personajes que también aparecen en la obra de Quevedo, pero otros más originados en este suelo, como san Cuilmas don Petate (hoy Petatero) y santa Pípila Doncella: “*santos que ha canonizado la picardía con poco temor de Dios*” (Acosta 193); también desfilan en la obra juegos infantiles y refranes personificados, como Juan Orozco, que se defiende diciendo: “si cuando comía conocía o me hacía desconocido, ¿quién les ha dicho que ahora todos para no conocer a nadie al tiempo de comer, han de querer llamarse Juan Orozco?” (Acosta 171).<sup>4</sup> Acosta va haciendo suyos (y nuestros) personajes y refranes con los que la comunidad lingüística identifica un modo de hablar propio, ingenioso, socarrón e irreverente.<sup>5</sup>

Como parte de la conciencia de una lengua nacional que se iba diferenciando y a la que contribuía la agilidad y el ingenio en el uso de la lengua, composiciones populares como las atribuidas al Negrito poeta,<sup>6</sup> registran, por ejemplo, la fórmula: ‘El que nace para’, fórmula de cuño nacional que se

---

<sup>4</sup> Acosta anima en su obra a los protagonistas de la tradición folclórica y popular, quienes, como sujetos de la ficción, “justifican, aprueban o desaprueban precisamente aquello que los conservó vigentes en la memoria del autor, y en la de los lectores, lo que de ellos dicen o dijeron otros, perpetuándose en máximas o moralejas [...] Acosta, en la elaboración de su narración, hilvana “con la destreza de un paremiólogo, dichos, proverbios y refranes, saberes populares que la obra literaria dignifica” (Guillén 66).

<sup>5</sup> “Así va surgiendo, en nuestro medioevo colonial, un hibridismo cultural hispanoindio y así va configurándose lo que, al advenir la Independencia, será nuestra expresión literaria mestiza, propia y original de México” (J. L. Martínez 23).

<sup>6</sup> El Negrito poeta, cuya existencia real es debatida, es el precursor de los improvisadores mexicanos: poeta que recibía obsequios a cambio de sus versos. Encarna el ingenio del pueblo; en él “se personifica un ‘yo’ que remonta la adversidad con fantástico buen humor” (Boullosa 64).

presta para múltiples imágenes en su metáfora y que expresa lo inevitable del destino, pues tanto Dios como la clase social marcan una realidad de la que no es posible desprenderse (Pérez 2004 37-38); como afirma el Negrito poeta:

*El que nació para burro*  
no es otra cosa por cierto;  
yo, dormido más discurro  
que vos estando despierto  
(León 81)<sup>7</sup>

*El que nació para huaje...*  
[Contestó]: Hasta acocote no para:  
te ha costado, amigo, cara  
la sandez de tu lenguaje  
(León 81)

La poesía satírica popular, con la que en las últimas décadas del siglo XVIII la sociedad criolla y mestiza manifiesta su descontento, si bien utiliza las nuevas ideas ilustradas sobre las costumbres, la moral, el estado y la divinidad, no deja de emplear las formas de expresión tradicionales, pues es “capaz de conservar sus viejos hábitos, con cuerpo revolucionario” (González Casanova 94-95),<sup>8</sup> donde los refranes continúan con su eficacia. Pero no sólo en la cultura popular, pues encontramos a los refranes también de la mano del extremo neoclásico culto: la fábula; como se observa en el primer libro recreativo para niños: *Fábulas morales que para la provechosa recreación de los niños que cursan las primeras letras dispuso el Br. D. José Ignacio Basurto, teniente de Cura en el pueblo de Chamacuero del Obispado de Michoacán*, imprenta de la Calle de Santo Domingo y esquina de Tacuba, México, 1802. La fábula fue la ficción favorita de los autores de la Ilustración, pues cumplía cabalmente la máxima horaciana de “educar deleitando”, y ninguno de ellos,

---

<sup>7</sup> “El que nació para burro, del cielo le cae el arnés” (Pérez, 2002 177).

<sup>8</sup> “Sería empresa vana negar que esta poesía y literatura popular creó el ambiente espiritual, mexicanísimo y liberal, en que hubieron de surgir *El Periquillo*, *La Quijotita* y *Don Catrín*, obras de Fernández de Lizardi, el último autor de este estilo poético sensual, popular y picaresco” (González Casanova 95).

desde Iriarte y Samaniego, hasta los novohispanos rehusaron de aprovechar los refranes en ellas. En el caso de Basurto, “posiblemente porque quería ofrecer ejemplos extraídos de la cultura popular conocidos por sus pequeños destinatarios” (Lorente 120). Así, su fábula: “El caballo y el buey” se basa en el refrán: “Ver la paja en el ojo ajeno y no ver la viga en el propio”; en la ardilla de la fábula quinta, que imprudente abandona la “frondosa milpa” próxima a su casa “por mejorar su suerte”, escenifica el refrán “Más vale pájaro en mano que ciento volando”. En la fábula XII, “El pajarillo preso”, concluye con la moraleja en voz del pajarillo, explícitamente con un refrán, pretendiendo advertir a los demás: *que quien el peligro ama / perece en el peligro* (Basurto 72-73). Así como es explícita también la enseñanza en la fábula XIII “Los perros”, en la que, de nuevo, el refrán se coloca al final como la síntesis de la moraleja:

¿qué pensamiento extraño  
te hizo correr en busca de tu daño?  
¡Ojalá! Y tu tormento  
sea ejemplar, que sirva de escarmiento  
a tantos insolentes,  
que, aspirando a la fama de valientes,  
se salen de su casa apresurados  
*en pos de lana, y vuelven trasquilados*  
(Basurto 74-75).

La fábula neoclásica ataca los vicios y los defectos morales de la sociedad de su tiempo “con el ánimo de corregirlos. Pero a partir de cierto momento, y coincidiendo con los movimientos emancipadores derivó hacia la sátira política” (Lorente 122). De modo que, al cambiar la situación política, cambia el ideario. Así lo atestiguamos en las fábulas que desde 1805 hasta 1808 se publican en la primera de las cuatro páginas que constituían el *Diario de México*;<sup>9</sup> en ellas se trataba temas

---

<sup>9</sup> El *Diario de México* fue fundado por el historiador y escritor oaxaqueño Carlos María de Bustamante y por el oidor de la Real Audiencia de México, el abogado dominicano Jacobo de Villaurrutia. El censor fue el fraile mercedario Melchor de Talamantes. Su primer ejemplar salió a la

como que las apariencias engañan, que la gente habla mucho, pero hace poco, que los cobardes tienen éxito hasta que alguien los desenmascara, así como criticaban defectos indeseables como la envidia, la hipocresía, la petulancia, la arrogancia y la cobardía (Martínez Luna, 2011 25). Es decir, los temas y los tópicos que el refranero ya se había ocupado de sentenciar, de modo que están ahí listos para que el poeta use de ellos. La intención del uso de los refranes no buscaba “reproducir los hábitos lingüísticos del mundo social y cultural de los estratos bajos de la sociedad; no, por el contrario, sus rasgos de oralidad estaban ligados a las expresiones que caracterizan a la tertulia entre colegas informados que saben argumentar” (Martínez Luna, 2004 102). Así, por ejemplo, fray Manuel Martínez de Navarrete, mayoral del grupo “La Arcadia” (poetas cuya intención era en crear una literatura “nueva”, que asimilara la riqueza temática y léxica del ambiente mexicano),<sup>10</sup> da forma nueva al viejo axioma de que no se muda la condición, aunque se mude la fortuna, en su fábula “El mosquito”:

Un mosquito impertinente  
picar a un zorro quería,  
pero éste se defendía  
y lo burlaba altamente.  
Sin usar voz diferente  
se disfraza en el vestido;  
el zorro la ha conocido  
y le dice con ultraje:  
—¿Qué importa mudes de traje

---

venta en la Ciudad de México el 1 de octubre de 1805, dedicado al al virrey Iturriaga, quien da el beneplácito para que se publique. La publicación fue suspendida del 10 al 20 de diciembre de 1812. Su último número fue publicado el 4 de enero de 1817 (Wold 8-9). En las páginas del diario se reunieron los escritos de los más importantes poetas neoclásicos de México, se dio cuenta del movimiento literario y teatral de la época y se estableció un diálogo con los lectores.

<sup>10</sup> De este modo “los poetas del *Diario* utilizaron palabras como jacal, manta, ixtle, tilma, petate, ayate, pulque, o hicieron amplia referencia a la fauna mexicana; así, zopilotes, guajolotes, cenizotes, loros y chichicuilotes, poblaron los textos” (Martínez Luna, 2004 108-109).

*si no mudas de zumbido?*  
(Tablada 5-6)<sup>11</sup>

En el *Diario de México* se publicaron también fábulas de manera anónima, que trataban sobre las causas de los indios, o los criollos; caricatura de la realidad social del virreinato; como la fábula: “El coyote y la raposa”, publicada el sábado 9 de mayo de 1807, cuya moraleja remata con un refrán que representa la situación de los criollos contra los peninsulares, con el que exhorta al español a que sea prudente y le invita a entender las costumbres de la tierra a la que va,<sup>12</sup> amparándose en una enunciación que no le pertenece al sujeto que enuncia, sino a la tradición:

*Dice un adagio: si prudente fueres,  
a la tierra que vas, haz como vieres,  
pues si todo lo miras con desprecio,  
ridículo te harás, odioso y necio;  
buen ejemplo te muestra la raposa,  
por altiva, por vana, y melindrosa.*

Los refranes, que se vistieron de insurgentes y acompañaron el proceso emancipador, encabezaron como título un gran número de folletos durante los primeros años de vida independiente, cuando el periodismo estuvo muy activo, no como vehículo de información, sino de debate sobre los temas fundamentales para definir las bases para el posterior desa-

---

<sup>11</sup> A través de la fábula, los árcades se defendían de sus detractores, como la de Martínez de Navarrete titulada “Mis Censores”, o la de Mariano Barazábal que hace alusión a las rivalidades literarias entre Lacunza y Lizardi: “El lobo y el perro”, en que se alude al refrán: “perro que ladra no muerde”: “Entre sí decía un gran perro: / Soy valiente y belicoso. / ¿En la selva a quién no aterro? / En eso bajó del cerro / un fiero lobo bramando. / Velo el perro, y contemplando / de su vientre las cavernas / con el rabo entre las piernas / da a correr, pero ladrando. / Conozco varios, que en disputas / concluidas *siguen ladrando*” (*Diario de México*, 3 de septiembre de 1813).

<sup>12</sup> “A la tierra que fueres, haz lo que vieres” (Pérez Martínez, 2002 64).

rollo político, social, económico, cultural y literario de México (Bobadilla 100)<sup>13</sup>

Los folletos o papeles proliferaron entre 1821 y 1836; en ellos se presentaban acalorados debates, unos en respuesta de otros, y se encabezaban con títulos atractivos; curiosamente, encontramos un número significativo de ellos que utilizan refranes. A pesar de querer mostrar un México nuevo e independiente, los autores, quienes querían tener voz, se valieron de los refranes, lo que nos habla de su arraigo y de sus cualidades argumentativas, en un espacio escrito que intentaba alejarse “de los preceptos y comportamientos del México colonial” (Suárez de la Torre 24). Titular con un refrán proveía al autor de una premisa irrefutable, por ejemplo, Juan Nepomuceno Troncoso (1779-1830), es autor de los folletos: *Dar que van dando: carta de un argelino residente en Méjico y autor de un papel titulado: No rebuznaron en balde el uno y el otro alcalde* (1820)<sup>14</sup> y *Peor es lo roto que lo descosido: Carta al autor de un manifiesto publicado con el título de A los sensatos y ciudadanos pacíficos* (1821). En defensa de la Constitución de Cádiz (1812) se publica *Manos besan hombres que quisieran ver quemadas*, en donde el anónimo autor expresa que: “El can que sólo ladra se desprecia, es preciso que muerda para que se haga temer: clamemos sin cesar la Constitución o muerte: estas sean nuestras continuas voces, si son desatendidas, mordamos; más vale morir que vivir esclavos” (1820 2). Por su parte, Lizardi, autor de muchos folletos, publica *Esto es ir por lana y salir trasquilado*, en donde concluye: “Han pensado estos profanadores del nombre Americano encender el odio por fines particulares e indecentes, se enciende sí, pero contra ellos, por sediciosos y perversos, pues la América los aparta de su seno diciéndoles,

---

<sup>13</sup> “Junto a los periódicos y las revistas se publicaron una gran cantidad de folletos de la más diversa índole, que se convirtieron en la manera más común de hacer visible una causa, de dar a conocer un invento, de reclamar derechos, de difundir principios religiosos, de contrarias políticas, etc.” (Suárez de la Torre 15).

<sup>14</sup> Periodista, poeta, abogado, político y sacerdote mexicano, dirige, junto con su hermano, José María, la Imprenta Liberal en la ciudad de Puebla. *No rebuznaron el balde el uno y el otro alcalde* es la frase que pende del estandarte de los del pueblo del rebuzno en el *Quijote*.

esto es ir por lana y salir trasquilados" (1822). Otros sugerentes títulos son: *La subida más alta, la caída es muy lastimosa, Ha quedado el general como el que chifló en la loma, A perro viejo no hay tus tus, o sea diálogo entre un zapatero y su marchante y Los borrachos y los niños suelen decir las verdades, o carta de un vinatero a un amigo suyo, sobre el papel de la Canoa*", que comienza con estos versos:

Quien atrevido o vano se ha gloriado  
saber tirar pedradas al vecino  
acuértese al hacer tal desatino  
que es formado de vidrios su tejado  
(V.R. 1)

Tratamiento aparte merece Fernández de Lizardi (1776-1827), quien perteneció a esta generación que vio el fin del periodo colonial y el inicio de México como nación independiente, y quien, a lo largo de su vasta producción, enarbola al refrán como uno de sus recursos expresivos. Continuando con los folletos, Lizardi, por ejemplo, defiende a los cesados del Congreso disuelto por Agustín de Iturbide, utilizando un refrán lapidario en el título: *Sólo un ruin perro acomete a otro perro ya rendido* (Palazón 48).<sup>15</sup> En sus poesías, Lizardi hace explícita su elección de utilizar refranes y su función. Así en el "epigrama" con que comienza su letrilla "Bueno es hacerse el tupé, pero no pelarse tanto":<sup>16</sup>

¿Doran la píldora? Sí.  
¿Y será porque no amargue?  
No ¿Pues por qué? Porque así  
con menos asco se pase.

<sup>15</sup> "Desde 1811 publicó folletos y periódicos, entre ellos *El Pensador Mexicano*, nombre que después asumió como seudónimo" (Palazón 38). "Fue prohibida la circulación de su folleto *Si el gato saca las uñas, se desprende el cascabel*, acusado de falso, contrario a la doctrina e irrespetuoso con la autoridad de los Papas" (Palazón 39).

<sup>16</sup> El permiso de la Censura para su publicación por Francisco Quintero es del mes de diciembre de 1811. Todas las poesías se obtuvieron del proyecto *Obras de José Joaquín Fernández de Lizardi*, ([www.iifilologicas.unam.mx/obralizardi](http://www.iifilologicas.unam.mx/obralizardi)).



Por eso mi alegre musa  
al escribir las verdades,  
suele (porque son amargas)  
dorarlas con los refranes.

y al inicio de “Aunque la mona se vista de seda mona se queda”:<sup>17</sup>

Algunos refrancillos  
son verdaderos  
si los moralizamos  
tienen misterio.  
Éste es corriente  
y tiene más cófrades  
que te parece.

En sus poesías, el refrán aparece en el título, por lo que configura una expectativa y en la glosa, orientada a tratar un tema específico; esto ocurre, además de las anteriores, en sus poesías tituladas: “Ninguno diga quién es, / que sus obras lo dirán”, “Hay muertos que no hacen ruido”; “Cual más, cual menos, toda la lana es pelos”; “Si la envidia fuera tiña, ¡Cuántos tiñosos hubiera!”; “No me diga usted de tío, cuando ni pa-

---

<sup>17</sup> Culmina su argumento la Mona primera (una vieja compuesta) diciendo: “Yo en caridad las diré / a ésta, y a / otras una copla: / *Aunque a la mona vistan / de sedas varias / jamás encubrirán / sus malas mañas. / Así las viejas; / aunque más se compongan, / viejas se quedan*”; concluye la Mona segunda (una fea afeitada): “Para que note su engaño, / lleve su coplilla a cuestras: / *¿De qué sirve a la mona / la compostura? / Está tan fea vestida / como desnuda. / Monita fea / por más que te compongas / mona te quedas*”, la Mona tercera (Coqueta decente): Pero vaya su coplita / porque el refrancillo salga. / *La mona será sucia, / aunque la vistan; / la coqueta, coqueta / mas que sea rica. / Pues, Sinforosa / ¿se enmendará por esto / como la mona?*”, el Mono primero (Un necio bien vestido): *Vistan bien a un monito / y hará visajes, / que la naturaleza / no muda trajes. / Así mil veces / necio el necio se queda, / aunque decente*”, el Mono segundo (Un cobarde armado), concluye toda la composición: “*Si a un mono le colgaran / una espadita, / él fugara con ella / que fuera risa. / Mas no pudiera / usarla el pobre mono / en su defensa. / Otros monos, y monas / por ahí encuentro; / pero quiero dejarlos / en / el tintero. / Pues, aunque lean / sus vicios y disfraces, / Monos se quedan*”.

rientes somos”; y “El que desde chico es guaje, hasta acocote no para”, que comienza:

Desde que yo era muchacho  
oía decir a mi nana  
que *el que desde chico es guaje,*  
*hasta acocote no para.*

Con ello, da voz a la tradición oral como fuente de sabiduría, donde el pueblo (la nana), con sus nahuatlismos, expresa “verdades” incuestionables. Los refranes están presentes también en su teatro y, por su puesto, en sus novelas. En pleno proceso de independencia, la prosa Lizardi, incorpora un lenguaje coloquial cargado de mexicanismos, propios de la nación que quiere ser independiente. Así, en *El Periquillo sarniento* (1816) quedan documentados, por ejemplo: “Dar atole con el dedo”, “Estar como agua para chocolate”, “Quedar más anchos que verdolaga en huerta de indio” o “Más esponjado que un guajolote”. Como afirma Herón Pérez, Lizardi “teje su texto en torno a estas sentencias de modo que realiza grandes glosas exegéticas, bien documentadas, teniendo al proverbio como punto de referencia permanente” (Pérez Martínez, 1993 87).<sup>18</sup>

La siguiente generación, la de la novela costumbrista, hará lo propio, empleando refranes como producto del apego a la cultura; éstos funcionan como figura de construcción para conseguir un lenguaje figurado; incluso algunos guardan relación con la estructura y el título de las novelas (Calderón 315). Así, por ejemplo, *El hombre de la situación*, de Payno, se encuentra estructurada con base en el refrán: “Padre mercader, hijo caballero, nieto limosnero”; *Astucia* de Inclán debe su nombre y contenido al refrán: “Con astucia y reflexión se aprovecha la ocasión”; *Baile y cochino* de Cuéllar, tomó título e historia del refrán: “Baile y cochino, el del vecino”, etcétera (Calderón 315).

---

<sup>18</sup> “En su *Periquillo*, Fernández de Lizardi con frecuencia recurre al refranero castellano; en alguna ocasión también al de factura mexicana y a las locuciones de sentido figurado, al igual que a la onomástica personal de resonancia cervantina” (Frago 398).

El afán nacionalista, la necesidad de identidad y pertenencia que trajo consigo el siglo XIX impulsaron a darle también al refrán su propia independencia, su valoración y su conciencia de pertenencia a una nueva comunidad lingüística. El refrán ha adquirido carta de naturalización, se ha utilizado su poder argumentativo para demostrar que la lengua, como expresión de la experiencia, otorga un sentido de pertenencia y de particularización; y se da el siguiente paso; pues, como no podía ser de otra manera, a mediados del siglo XIX surgen, aunque manuscritas, las primeras colecciones de refranes mexicanos; de este modo se pretendió independizarlos del refranero peninsular y panhispánico, así como desentrañar su identidad propia. Como afirma Pérez Martínez: “Todas las lenguas, en la medida en que la lengua es una manera histórica de afrontar la realidad extralingüística, en su etapa de reflexión cultural, muestran interés por reunir en colecciones la sabiduría popular, ya provenga directamente de la experiencia compartida, ya refleje la popularización de máximas culturales” (1987 32).

Un autor anónimo ofrece el refranero titulado: *Libro para el pueblo, contiene mil diez proverbios en verso, por un mexicano*, fechado en 1864. El autor, ‘un mexicano’, versifica y cierra con el refrán sus octavas. La gran mayoría de los refranes son hispanos, pero con ellos demuestra la vigencia y el uso de ellos en el hablar mexicano. Sin embargo, gracias a esta colección podemos constatar la antigüedad de algunos refranes de cuño nacional como “Saliedo de México, todo es Cuautitlán” o “Salimos de Guatemala y entramos en guate peor”:

No te aconsejo que vayas  
a viajar por la nación  
porque todos los lugares  
tienen poca variación:  
si dudas de mi verdad  
porque eres de Hugintlán  
ven a México y saliendo  
verás *todo es Cuautitlán* (106).

No hay que intentar nuevos cambios  
por pretender mejorar  
cuando la experiencia enseña  
que al fin hemos de empeorar:  
escucha si no del pueblo  
que repite en su clamor:  
*salimos de Guatemala*  
*y entramos en guate peor* (129)

Así como la presencia de mexicanismos conformando el léxico de los refranes:

No censures al vecino  
porque por tu parecer  
obró de cierta manera  
o dejó algo por hacer:  
*el que carga su tenate*  
bien *sabe lo que en él lleva*  
y es torpeza el criticarle  
el que no se pone a prueba (112).

El niño que nace tonto  
luego que a hablar empieza  
con su torpeza demuestra  
su pobre naturaleza:  
por ello todos convienen,  
y la experiencia declara  
que *el que desde chico es guaje*  
*hasta acocote no para* (117).

La otra colección es de Ignacio M. Altamirano (1834-1893), a la que titula: *Proverbios mexicanos*. Al inicio del manuscrito, Altamirano afirma su intención: “Aquí asiento sin orden de ninguna especie los proverbios que van llegando a mi conocimiento para arreglarlos después y comentarlos a fin de enviarlos a Alemania o imprimirlos” (20-21). La colección contiene el listado de aproximadamente 204 refranes, pues hay repeticiones y saltos de numeración. Altamirano recoge muchos refranes localistas, en el sentido de que documentan censuras o juicios hacia un determinado lugar y sus pobladores: “Pa’ los toros de Tecuán (del Jaral) los caballos de allá mismo”; “Mono, perico y poblano, no lo toques con la mano”; “Poblano, chicharronero, corta-bolsa y embustero”, “Como los gallos de Tepeaca, grandotes y correlones”, “Lo que sobra en Amozoque, guitarras y quien las toque”, etcétera. Así como atestigua el uso de refranes que hacían referencia a “los tumultos de los días inmediatos a la consumación de la Independencia”, como “Viva Guerrero, viva Lobato y viva lo que arrebató” (56-57).<sup>19</sup> Para Altamirano, la literatura mexicana

---

<sup>19</sup> El manuscrito perteneció a la familia de Joaquín D. Casaus. Miguel Ángel Porrúa relata haber adquirido el manuscrito de su padre y que se lo obsequió a Francisco Ruiz Massieu cuando fue gobernador de Guerrero. Porrúa lo edita en 1972, en una edición privada de 500 ejemplares en la ocasión de cumplirse 25 años de su librería. Ruiz Massieu se lo obsequia a Andrés Henestrosa: “algo así como en pago de una exaltación que me oyó del indio, su paisano, Ignacio Manuel Altamirano” (Henestrosa 14).

debería diferenciarse radicalmente de la española; para ello se debían rescatar “los millares de vocablos de toda especie que han sustituido en el modo de hablar a sus equivalentes españoles haciéndolos olvidar para siempre” (Máynez 227).

Lo que observamos en esta muestra es cómo los refranes que desembarcaron con la lengua encontraron el terreno propicio, donde no sólo se adaptaron, sino que ayudaron a persuadirnos sobre nuestras particularidades; fueron uno de los vehículos expresivos que apelaron mediante su paradigmática persuasión a que los modos de expresión nos configuran y refuerzan nuestra conciencia de pertenencia a una comunidad lingüística. Así lo percibió la sociedad y así lo percibieron y lo utilizaron los autores los primeros momentos de la literatura mexicana.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA ENRÍQUEZ, José Mariano, *Sueño de sueños*. Ed. Julio Jiménez Rueda. México: Imprenta Universitaria, 1945.
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *Proverbios mexicanos*. Ed. facs., pról., transcripción y notas Andrés Henestrosa. México: Porrúa, 1997. [Antecedente facsimilar, 1972].
- ANÓNIMO, “El coyote y la raposa”. *Diario de México* (9 de mayo de 1807).
- ANÓNIMO, *Manos besan hombres que quisieran ver quemadas*. Biblioteca Nacional de México, LAF, 151. México: J. M. Benavente y Socios, 1820.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude, “Reflexiones críticas sobre la naturaleza y el funcionamiento de las paremias”. *Paremia* 6 (1997) pp. 43-54.
- BARRAZÁBAL, Mariano, “El lobo y el perro”. *Diario de México* (3 de septiembre de 1813).
- BASURTO, José Ignacio, *Fábulas*. Ed. Pedro C. Cerrillo, Rebeca Cerda González y Dorothy Tanck de Estrada. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

- BOBADILLA ENCINAS, Gerardo Francisco, *Literatura y cultura mexicana del siglo XIX. Lecturas y relecturas críticas e historiográficas*. Hermosillo: Universidad de Sonora, 2013.
- BOULLOSA, Carmen, "El negro blanqueado mexicano". *Revista de la Universidad de México* 92 (2011) pp. 57-69.
- CALDERÓN, Mario, "La novela costumbrista mexicana". *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. 1: Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*. Ed. Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 315-324.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio, *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular [1921-1930]*. 9 vols., 2ª ed. Madrid: Gredos, 1987.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín, *Esto es ir por lana y salir trasquilado*. Biblioteca Nacional de México, LAF, 207. México: Imprenta Americana de D. José María Betancourt, 1822.
- \_\_\_\_\_, *Obras de José Joaquín Fernández de Lizardi*.  
[www.iifilologicas.unam.mx/obralizardi](http://www.iifilologicas.unam.mx/obralizardi).
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, "La sátira popular de la Ilustración". *Historia Mexicana* 1: 1 (julio-septiembre, 1951) pp. 78-95.
- GUILLÉN, Marco J., "José Mariano Acosta Enríquez, epígono novohispano de Francisco de Quevedo". *La Perinola* 13 (2009) pp. 53-78.
- GUZMÁN, Josefina y Pedro Reygadas, *De refranes y cantares tiene el pueblo mil millares I. Refrán mexicano y discurso: tipología, campos y estructuras recurrentes en el universo de la oralidad*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis y Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2009.
- HENESTROSA, Andrés, "Prólogo". Ignacio Manuel Altamirano, *Proverbios mexicanos*. México: Porrúa, 1997.
- LEÓN, Nicolás, *El Negrito poeta mexicano y sus populares versos. Contribución para el folklore nacional*. Culiacán: Ediciones Culturales del Gobierno del Estado de Sinaloa, 1961.
- Libro para el pueblo, contiene mil diez proverbios en verso, por un mexicano (Facsimil del manuscrito fechado en 1864)*. 2ª ed.

- México: Miguel Ángel Porrúa, 1990. [Banco Mexicano Somex, México, 1989].
- LORENTE MEDINA, Antonio, "Hacia la recuperación de un tema olvidado: la fábula neoclásica hispanoamericana (con unos ejemplos mexicanos)". *Philologia Hispalensis* 25 (2011) pp. 107-132.
- MARTÍNEZ, José Luis, *Imagen y obra escogida*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- MARTÍNEZ LUNA, Esther, *El debate literario en el Diario de México (1805-1812)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- \_\_\_\_\_, *Fray Manuel Martínez de Navarrete. Ediciones, lecturas, lectores*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- NEPOMUCENO TRONCOSO, Juan, *No rebuznaron en balde el uno y el otro alcalde*. Puebla: Imprenta Liberal, 1820.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, "La investigación paremiológica en México". *El folclor literario en México*. Ed. Herón Pérez Martínez y Raúl Eduardo González. Zamora: El Colegio de Michoacán y Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2003, pp. 241-259.
- \_\_\_\_\_, "Hacia una paremiología mexicana". *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 30: 8 (primavera 1987) pp. 29-59.
- \_\_\_\_\_, *Refrán viejo nunca miente*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*. Zamora: El Colegio de Michoacán y CONACULTA, 2002.
- RODRÍGUEZ VALLE, Nieves, *Los refranes del "Quijote": poética cervantina*. México: El Colegio de México, 2014.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Laura, "La producción de libros, revistas, periódicos y folletos en el siglo XIX". *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. II. Publicaciones periódicas y otros impresos*. Ed. Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 9-25.
- VALLÉS, Pedro, *Libro de refranes copilado por el orden del abc*. Zaragoza: Juana Millán, 1549.

V. R., *Los borrachos y los niños suelen decir las verdades, o carta de un vinatero a un amigo suyo, sobre el papel de la Canoa*. Biblioteca Nacional de México, LAF, 150. México: Imprenta de D. J. M. Betancourt y Socios, 1820.







IMAGEN:  
Antoine de Lonhy, *Predicación de san Vicente Ferrer*. Museo de Cluny

# MOVER LAS PASIONES EN UNA PLÁTICA DOCTRINAL NOVOHISPANA

FRANCISCO JAVIER CÁRDENAS RAMÍREZ  
*Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa*

## I

EL GÉNERO narrativo del *exemplum*, que proviene de la época clásica<sup>1</sup> y de la Edad Media,<sup>2</sup> se empleó frecuentemente en la época novohispana. En este texto analizaré un *exemplum* y la plática doctrinal<sup>3</sup> donde se encuentra insertado, la cual predicó

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, uno de los primeros *exempla* en la historia de la literatura occidental se halla en la *Iliada* (IX, 528-605), cuando el anciano Fénix intenta convencer a Aquiles que deje su cólera contra Agamenón y vaya a apoyar a los aqueos en la guerra. Como ejemplo argumentativo, Fénix cuenta la anécdota de la ira del etolio Meleagro quien no quería combatir contra los curetes, a pesar de las súplicas de los ancianos, de sus hermanas y de su madre, hasta que su esposa le contó cómo los conquistadores de cualquier tierra matan a todos los varones de los vencidos, incendian todo el poblado y se llevaban consigo a las mujeres y a los niños. Sólo así Meleagro, movido su ánimo con tan cruel historia, tomó su armadura y las armas y fue a luchar contra los curetes.

<sup>2</sup> En la Baja Edad Media proliferó la difusión, de manera escrita, del relato breve, ya que se recopilaron en muchas colecciones como en el *Disciplina clericalis*, de Pedro Alfonso, el *Sendebär*, *El libro de los gatos*, *El conde Lucanor*, de don Juan Manuel, *Libro de los exenplos por a. b. c.*, de Sánchez de Vercial, entre otros. Este gusto por reunir relatos trascendió a los siglos XVI y XVII. José Fradejas Lebrero ha editado seis manuscritos de aquellos siglos que compilaron narraciones breves, los cuales se intitulan *Motes*, *Miscelánea de dichos*, *Liber facetiarum*, de Ludovico Pinedo, *Paralelos*, *Dichos famosos* y *Selva de curiosos*, escrito en 1597 por Antonio Muñatones.

<sup>3</sup> La plática religiosa, como género discursivo en Nueva España, tiene sus orígenes antes de la llegada de los frailes de la orden de San Francisco, e incluso antes de que Hernán Cortés arribara, junto con sus soldados a la ciudad de Tenochtitlan. En el pueblo de Cempoal, éstos destruyeron los ídolos de los indígenas, y, poco tiempo después, colocaron un altar

el jesuita angelopolitano Juan Martínez de la Parra (1652-1701) en la Casa Profesa de México, y que dio a la estampa a finales del siglo XVII, junto con otros discursos religiosos, en su obra *Luz de verdades catolicas y explicacion de la doctrina christiana*.

Me interesa destacar en este estudio aquellos recursos retóricos que empleó el predicador de la Compañía de Jesús antes mencionado para mover las pasiones de su audiencia, la cual se componía de religiosos y de personas que ignoraban la religión católica.

## II

¿Qué estrategias retóricas son las adecuadas para mover los ánimos a partir de un discurso, en este caso religioso? El *exemplum* sirve para esta finalidad, pues, además de funcionar como argumento inductivo, adorna y embellece la oración, si se narra “difusamente” como lo sugería Ivan Baptista Escardó, miembro de la Compañía de Jesús, en su *Rhetorica christiana o idea de los que dessean predicar con espirito y froto de las almas*, texto impreso en 1647.

El orador, por ejemplo, en opinión de Baptista Escardó, antes de pronunciar el *exemplum*, debía elogiar al autor del mismo, también al protagonista de la historia ficticia y la materia narrativa, esto es, el contenido temático. Asimismo, debía

---

con la imagen de la Virgen y una cruz. En este espacio se ofició misa, y a los naturales, por medio de la plática, los españoles exhortaron para que veneraran la imagen de María: orando y siempre con velas prendidas en el altar. Esta plática o discurso religioso, para que lograra convencer, debía de tener tres características fundamentales de retórica: razonamiento o argumentos coherentes (*inventio*), orden lógico (*dispositio*) y palabras adecuadas (*elocutio*) para obtener la atención de los oyentes. Este acontecimiento lo menciona Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera*, aunque no repara si este discurso fue en lengua castellana o indígena, o por medio de un interlocutor. Los españoles que daban estas pláticas, cumplían con dos de los tres requisitos del discurso retórico, según la preceptiva de Aristóteles y Cicerón, es decir, con el *docere* por la instrucción religiosa que les brindaban a los nativos; y *delectare*, por las “palabras bien dichas” que los indígenas escuchaban con agrado (Cárdenas Ramírez 19).

pronunciar la admonición, es decir, lo que se pretende enseñar con el relato, y enunciar un afecto que pueda mover este género narrativo.

Dentro del *exemplum*, el predicador debe exponer la *collatio*, esto es, establecer lo semejante y lo desemejante entre lo narrado con otro acontecimiento diferente; aludir a los afectos de los personajes y realizar la *sermocinatio*, representar por medio de la *actio* los diálogos de los personajes.

Al finalizar el relato, se recomienda que exponga la epifonema o reflexión donde resalte la moralidad del relato y exhorte al auditorio para que aprenda del mismo.

El ejemplo, por su parte, debe estar adornado con algunas características narrativas. Así, debe de contar con *expectationes* para provocar suspenso; con *exitus inopinatus* que consiste en narrar un acontecimiento no pensado y con *colloquia personarum* o diálogo entre los personajes (Cicerón 14). Asimismo, debe emplear la *amplificatio* por *incrementum*, es decir, utilizando la gradación ascendente o descendente de una lista de sustantivos, adjetivos o verbos; por *congeries*, esto es, enumerando varias palabras que puedan tener el mismo significado; por *comparatio* que se identifica por graduar cosas o asuntos menores y de esta manera adjudicarles magna importancia, para hacer superlativo las cosas o los asuntos mayores; y por *raciocinatio*, la cual engrandece una cosa adyacente o una proposición antecedente para amplificar otra consecuente (Granada 160-170).<sup>4</sup>

También es recomendable que la narración cuente con *evidentia* que es la descripción detallada de cosas y de personas. Define a esta estrategia retórica de la siguiente manera:

---

<sup>4</sup> Fray Luis de Granada, retoma a Quintiliano y ejemplifica lo adyacente con un discurso de Cicerón, cuando este último engrandece de Marco Antonio la robustez de su cuerpo, e incluso con su enorme físico se pudo emborrachar, donde se colige que tuvo que haber tomado vino en exceso; como ejemplo de engrandecer el antecedente expone un pasaje de la *Eneida*, donde Juno abrió la punta de una montaña y de ahí salieron en “horrisimo escuadrón los vientos”. (Granada, 166). Este acontecimiento demuestra la gran tormenta que hubo después. Asimismo, por raciocinación, se pueden minimizar las acciones atroces para engrandecer las que vendrán.

Descripción es exponer lo que sucede o ha sucedido, no sumaria y ligeramente, sino por extenso y con todos sus colores, de modo que, poniéndolo delante de los ojos del que lo oye o lo lee, como que le saca fuera de sí y le lleva al teatro. Llámala los griegos *hypotyposis*, porque representa la imagen de las cosas, bien que este vocablo se acomoda siempre que se pone algo a la vista (171-172).

La *evidentia* puede ser un retrato, una cronografía, topografía, toposesia, y para describir el carácter de las personas la etopeya, que Granada llama notación.

Estos recursos oratorios y narrativos debían emplearse con varias figuras elocutivas, a saber: hipérbole, comparación, prosopopeya, apóstrofe, anáfora, interrogación conglobada, exclamación, la metáfora y la alegoría.

Veamos cuáles estrategias utilizó Juan Martínez de la Parra, cuáles se encontraban en la narración del *exemplum* “El castigo terrible de vna mujer casada, por sus profanidades” y qué figuras elocutivas podemos apreciar. También observaremos qué pasiones se intentaban mover en los oyentes tanto en la plática doctrinal como en el ejemplo antes nombrado.

### III

Una de las instituciones sociales más difundidas en la Nueva España fue la del matrimonio, y todo aquello que estuviera en contra de este sacramento se calificaba como una falta ante la sociedad y un pecado que ofendía a Dios, pues esta divinidad católica fue la primera que unió a dos individuos para que vivieran juntos. Martínez de la Parra expone esta idea:

Fue, pues, Dios, ya lo dixere, el Autor soberano del Matrimonio, quando luego, luego de fabricado el mundo, no quiso que Adán quedara solo, y por esso, formándole mientras dormía de su costilla la muger, se la puso delante; bien ya despierto, y juntándose primero con el amor las almas: “este es —prorrumpió Adán— hueso de mis huesos, y carne de mi carne; por ésta dexará el hombre a su padre y a su madre, y acompañará insepa-

rablemente vnido a su muger”. Y he aquí el primer matrimonio del mundo, siendo el mismo Dios el parainfo, o por dezirlo en nuestra voz, el casamentero (427).

De la Parra explica, en diez pláticas doctrinales, la unión de un hombre con una mujer para formar una familia. Comenta la esencia, la intención, la igualdad, la celebración de las bodas, la fidelidad, el amor, la concordia y la paz entre los casados, los oficios que debe tener el marido y la mujer, la fecundidad y la crianza de los hijos. Todo lo anterior con base en los postulados tridentinos, como se observa en el capítulo VIII del *Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos*. Me detendré en las obligaciones que debían tener los esposos. El *Catecismo* antes mencionado repara en que el marido es el proveedor del matrimonio, así como la autoridad de imponer lo correcto, y el vigilante para que se lleven a cabo todas las tareas y obligaciones dentro del ámbito familiar: “Esté siempre bien empleado en el oficio de algún trabajo honesto, así para que asista a su familia con las cosas necesarias para su sustento, como para que no se inutilice con una vergonzosa ociosidad, que es madre de casi todos los vicios. Debe asimismo concertar bien su familia, corregir las costumbres de todos y hacer que cada uno cumpla su obligación” (*Catecismo* 319).

También este *Catecismo* refiere las tareas de la mujer. En resumen, son las siguientes: cuidar a los hijos y enseñarles la religión católica, evitar salir a la calle, y menos sin la aquiescencia del marido, y amar y obedecer a éste. Asimismo, retomando las palabras de san Pablo (III, 3) se lee que las esposas deben tener:

Casta conversación, cuya compostura sea, no exterior con cabellos rizados, aderezos de oro, o de vestidos ricos, sino el adorno interior del alma, con la pureza de un espíritu pacífico u modesto, que es el precioso en el acatamiento de Dios: pues de este modo de aderezaban antiguamente las santas mugeres, que esperaban en Dios sujetas a sus maridos, como Sara obedecía a Abraham llamándole Señor (*Catecismo* 319).

Juan Martínez de la Parra en la Plática VIII titulada “Cómo se deven compartir los oficios entre el marido y la muger, para el buen gobierno de la casa y paz del Matrimonio”, pronunciada el 28 de noviembre de 1694, trata de estos temas: las tareas correspondientes de los esposos y la censura por el lujo de algunas mujeres.

En el exordio de esta plática, asevera a sus oyentes que aprenderán parte del sacramento de matrimonio para no cometer errores. Dicha doctrina —dice, empleando la figura elocutiva de la prosopopeya— se puede asimilar observando e interpretando el cielo, ya que “es... quien oy con sus mejores luces nos predica” (Martínez 447). Esta frase pudo mover a los oyentes hacia el amor de Dios, pues nos muestra la bondad y la grandeza celestial. Así, los receptores se preparan para escuchar una doctrina celestial que será emitida en voz del predicador. El cielo solamente puede enseñar temas referentes a la buena conducta de los cristianos, los cuales esperaban aprender, o reforzar las buenas costumbres. El espacio sideral, adornado por las estrellas, es un lugar virtuoso, como se puede leer en el *Perfecto predicador* de Bartolomé Ximénez Patón, pues dice este filólogo español que ahí se encuentra Dios y toda la jerarquía angélica.

En la narración, el predicador ofrece el orden y el concierto de dos cuerpos celestes: el sol y la luna. Menciona que Dios casó a estos elementos siderales, los cuales forman parte del gobierno o de la armonía del universo. Ambos —continúa el jesuita— se miran y realizan sus oficios. El sol tiene una luz magna y, por tanto, en opinión del orador, es superior; la luna recibe la luz del sol, sin embargo, no por esto es inferior al primer astro. Mientras uno anda por “carreras infatigables”, la otra busca la “incesante solicitud”. Se aprecia que la concepción del cosmos, en este caso, tiene que ver con la teoría geocéntrica. Desde principios de la Nueva España se tenía esta visión, aun cuando Nicolás Copérnico (1473-1543) había ya formulado la teoría heliocéntrica del universo.<sup>5</sup> Por ejemplo,

---

<sup>5</sup> “El peso de la tradición geocentrista, sustentada en la autoridad de los clásicos (Aristóteles y Ptolomeo), en los Padres de la Iglesia, en la



Alonso de la Veracruz (1507-1584) en su *Physica speculatio*, obra impresa en 1557, expone el universo con base en los postulados ptolomeicos, al igual que Joseph de Acosta en su *Historia natural y moral de las Indias*, de 1596. La teoría del científico polaco se admitió como hipótesis en territorio novohispano, aunque hasta el siglo XVIII con Francisco Xavier Alegre y Francisco Xavier Clavijero (Ponce 27). Por tanto, para nuestro predicador jesuita, el sol podía moverse y la luna también, solicitando de éste la luz de sus rayos. Los dos astros se buscan y caminan juntos, “son el exemplar, que no puede ser más heroico ni más luzido del gobierno y de los repartidos cargos de dos buenos casados, sin que ni el vno confunda por superior, de la que es inferior, la jurisdicción, ni la otra piensa tener más luces en lo que domina, que las que recibe del superior que la alienta” (Martínez 447). Con esta aseveración termina la parte expositiva de la plática.

Para confirmar lo anterior argumenta con una autoridad y con varias analogías. Cita el Génesis (37, 9), retomando las palabras de José: “*Vidi per somnium quasi sole et lunam et stellas undecim*”. Éste es el segundo sueño que José relata a su familia, en el cual se veía honrado por el sol, la luna y once estrellas. Martínez de la Para intuye que los dos primeros astros son Jacob y Raquel, respectivamente, como también lo había pensado en la historia bíblica el mismo Jacob: “¿Qué, significa acaso que yo, tu madre y tus hermanos te hemos de adorar aquí en la tierra?”. Pregunta a la que no responde José.

Después de esta cita, el predicador propone “trasladar”, es decir, exponer analógicamente el buen gobierno del cielo con el buen concierto del hogar marital, e indica la división del discurso, el cual tratará de: “El buen gobierno de la casa, los bien repartidos cargos de la obligación entre el marido y la muger”, pues “mantenidos estos, se seguirá en el concierto la armonía; en las luces, la hermosura; en los influxos, la abundancia; en el calor, la vida; en el esplendor, la honra; y en dos almas, el Cielo” (447). Esta finalidad es una gradación ascen-

---

escolástica y, sobre todos, en las Sagradas Escrituras, no se resquebrajaba fácilmente por la nueva visión copernicana, que parecía contradecirlas” (Lorente Medina 48).

dente, esto es, un *incrementum*, lo cual pudo provocar el afecto hacia la esperanza de la divinidad, pues la buena conducta dentro del matrimonio conduce a la gloria eterna. La semántica de las palabras va de menos a más según su importancia, desde la armonía matrimonial y terrenal hasta que el alma goce del cielo; pero para esto los esposos deben tener hermosura, abundancia, vida y honra.

Sigue la argumentación, la cual consiste en “trasladar” analógicamente el sol con el esposo y a la luna con la mujer casada. Dice:

Es, pues, el marido el Sol, o[h], cuánto resplandor en su dominio. Pero eso mismo, ¡cuánto de honrosas fatigas en su cargo, cuánto de atenta vigilancia en su cuidado y cuánto de liberales influxos en su providencia! Le toca (¿quién no lo ve?) vn correr incesante, vn diligenciar, vn bolar a buscar para repartir, a ganar para mantener, a adquirir para sustentar... Como el Sol, pues, sustenta de la gran casa del mundo toda la familia, sin que de su calor ni vna lagartija se esconda; como el Sol, vistiendo los campos y sustentando en ellos los vivientes, adorna las estrellas y engalana con sus luzes toda[s] a la luna, assí se ve del marido en la casa patente y clara la obligación (447).

El marido-sol con estas acciones genera un afecto de confianza, pues irradia luz en su hogar. Con base en la exclamación, en la anáfora y en la *congeries* (“[¿]cuánto de honrosas fatigas..., etc.”), Martínez de la Parra enfatiza el cargo del esposo: cuidar de su casa y por tanto de su familia. Asimismo, también con base en la anáfora y la *congeries*, expresa otra obligación de esposo: salir a trabajar para mantener a su esposa y a sus hijos: el marido tiene que diligenciar, repartir, mantener, sustentar, todo esto de manera continua, sin descanso alguno. Como el sol, genera calor, el cual a todos arroja, hasta a las lagartijas que se esconden, hipérbole empleada por el predicador para amplificar la etopeya del marido bueno. El esposo, cumpliendo con sus obligaciones, “adorna las estrellas”, es decir, educa con buena conducta moral a sus hijos, y

“engalana a la luna”, esto es, a la mujer con la que contrajo matrimonio. Así, el buen marido-sol es señor de su hogar que lo tiene que sustentar trabajando, y cuidar de sus hijos y de su esposa.

Para amplificar la imagen del esposo-sol, también expone al marido deshonroso, provocando, quizá, mover hacia el afecto del desprecio. Ejemplifica a los hombres del pueblo bárbaro de los “Setas”, quienes eran sumamente vanidosos pues cuidaban de su cabello, de su tez y de su esencia aromática, mientras las mujeres salían a trabajar. El predicador no ofrece la fuente de tal aseveración. ¿Los receptores estaban enterados de dicha vida cotidiana de este pueblo? ¿Por qué no indicó la referencia? Quizá los jesuitas y otros religiosos sí, pero otras personas que no tenía acceso a la lectura es difícil suponer que supieran quiénes eran los “Setas”. Este grupo en realidad se llamó Getas que, junto con los Sármatas, habitaban en las riberas del Danubio. El poeta latino Publio Ovidio Nasón conoció este pueblo, porque cuando fue desterrado por Augusto, se dirigió a Tomos. En su poema *Tristes* habla acerca de los Getas, pero no los representa vanidosos, ni indispuestos para el trabajo como lo había comentado Martínez de la Parra. Por el contrario, para Ovidio es un pueblo guerrero y salvaje, aunque también repara, en el verso 51, en el largo de su cabello. Quizá Martínez de la Parra no puso la referencia porque, en principio, el nombre del pueblo no es el correcto y tal vez se tomó esta licencia de exponer a los Getas como hombres indignos por un comportamiento no adecuado, solamente para engrandecer la conducta del buen esposo.

También ejemplifica al mal marido con la vida cotidiana de los indígenas brasileños. Dice: “Ya mofan los que gozan de razón, de los bárbaros del Brasil, que parida la muger, se levantan al punto a servir y trabajar en la casa, mientras el Indio te marido, puesto en la cama lo regalavan y servían, tratándolo como a recién parida” (447). Hasta el momento, no he hallado referencias históricas acerca de este punto, pues estos pueblos solamente eran considerados belicosos.

Asimismo, el marido no debe gastar el dinero que gana en divertimentos o juegos, pues la mujer no podrá sostener el

hogar. Con una exageración semántica, Martínez de la Parra menciona que este vicio “es la sangre de tu pobre muger... es la vida de tus pobres e infelices hijos” (448). El dinero mal gastado es sangre y es vida. El predicador concluye la exposición del mal esposo mencionando que estos cristianos-católicos, con un comportamiento indigno, son peores que los moros y los turcos. Emplea, con esto, la amplificación por comparación, pues engrandece las faltas del cristiano, que pueden ser mínimas, sobre los enemigos declarados de la fe católica. La desobligación supera al pecado. No trabajar, no sustentar, ser vanidoso y malgastar el dinero son peores errores a lo que realizaban los contrincantes de la religión cristiana.

Después, De la Parra argumenta qué es una buena esposa. Es como la luna que gobierna los influjos, el calor y las luces del sol. Es la administradora del hogar: “La Luna es la muger de la casa, la que tenemos más inmediata siempre, es por cuya mano ha de passar todo el gobierno, ella lo dispone, ella lo muda, ella lo alterna” (448). Por supuesto, aquí hay un *incrementum*, de menor a mayor, empleando la anáfora. Ella, pronombre que se repite en tres ocasiones para enfatizar, pone en orden todas las situaciones familiares, es decir, dispone; las puede cambiar o muda y alternar las acciones, haciendo varias a la vez.

A esta mujer-luna, el predicador la compara con la medicina, la agricultura y la náutica, porque para administrar los medicamentos o las purgas, para sembrar y para embarcarse lo primero que hay que observar es a la luna, la cual otorga su consentimiento. Así, para el buen gobierno de la casa todo debe ser consultado por la esposa.

Para que el gobierno del hogar sea fructífero, la mujer debe ser diligente y “ha de ser la cerca... el muro firme que lo guarde” (448), es decir, que proteja al marido. Si hace todo esto, será “la ayuda mejor que él [el esposo] puede tener, es la medida de todo cuánto él necesita, es la columna que lo sustenta y es el descanso que lo alivia” (448). Emplea la *congeries*. En primer lugar, es un remedio proporcionado a las carencias del esposo; en segundo, es la base de una cons-

trucción que conserva y sostiene al hogar matrimonial; y es la quietud y el reposo de las fatigas incesantes del marido.

Si la esposa realiza todo lo anterior en la vida matrimonial será una mujer sabia, según Martínez de la Parra. Para tal aseveración se apoya en el capítulo 14 de los Proverbios de Salomón: “Sapiens mulier aedificat domum suam”. Y menciona que no es necesario que aprenda “latines, ni historias, ni bachillerías”, este último término refiriéndose a los estudios o a los conocimientos sin fundamento que provocan una “conversación inútil y sin aprovechamiento, palabras, aunque sean agudas, sin oportunidad e insubstanciales”, como lo registra el *Diccionario de Autoridades*.

Después de exponer lo que es una esposa buena, De la Parra muestra a la mujer no virtuosa, la cual es vanidosa y gasta el dinero, que le ofrece el marido para sustento del hogar, en su persona y en su belleza:

Pero si en vez de amañarse azia lo provechoso, gasta todo el tiempo en lo vano, si toda la diligencia la pone solo en gastar las mañanas enteras en su aliño, sino sabe más que de afeites, colores y cintas, ¿qué se le ha de seguir al marido? [...] Vna pudrición de por vida, con vna muger. de día y aun de noche, aliñada; vn consumirse las entrañas, con lo que todo se va en los afeytes; vna polilla que carcomiendo lo interior la viga, quando menos se piensa, quiebra, cae y falta: *Sicut in ligno vermis, sic virum disperdit mulier maléfica*, leyeron los Setenta (448-449).

Una esposa vanidosa es un mal para el marido. Con la cita anterior apreciamos, con un *incrementum* descendente, el pésimo estado de un hombre que convive con tal tipo de mujer poco virtuosa. De manera general, la vida de éste se corrompe; de manera particular, los órganos vitales gastrointestinales empiezan a dejar de funcionar hasta que el hombre, comparado con una viga, “quiebra, cae, falta”, hasta que llega a la negación total de su existencia. Términos que se asemejan a:

“es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”, verso de Sor Juana Inés de la Cruz; o a: “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”, de Luis de Góngora. Frases parecidas por la negación del sujeto, que no por el estilo.

No satisfecho con exponer estos males, Juan Martínez de la Parra menciona, líneas abajo, otros que también tienen que ver con el marido, pero además con las labores del hogar o de la tierra: “Pero si ella es la primera a los antojos, a los gastos vanos, a los vsos, a las vanidades, a las galas y a los desperdicios, ¿cómo no se arruinarán las haziendas? ¿Cómo no gemirán los maridos? ¿Cómo no robarán para mantenerles sus pompas? ¿Cómo no harán las tiranías para que se gaste en visitas? ¿Cómo no se los llevará el diablo a dozenas porque mugeres locas gasten a millares?” (449).

El predicador emplea la interrogación conglobada y, de nuevo, el *incrementum* para demostrar cuánto daño hacer las mujeres vanidosas en su matrimonio. Empieza con las haciendas o con el hogar, pero el mayor perjudicado es, como en el caso anterior, el marido, que gime, roba, tiraniza: ahora es un ser activo que comete pecado para satisfacer a la mujer. Lo peor de esto es que el diablo viene por ellos.

Por último, en la peroración de este discurso, Martínez de la Parra se dirige a su auditorio para que escuchen un relato. El *exemplum* lleva por nombre “El castigo terrible de vna muger casada, por sus profanidades”, título que se encuentra en el Índice de *Lvz de verdades católicas*, y no en la plática misma, como todas las narraciones de este tipo.

Para provocar la pasión del temor a Dios, el orador, antes de empezar con la materia narrativa, pronuncia la admonición o la advertencia de lo que se puede aprender, y enuncia el afecto que intentará provocar en los oyentes con dicho relato. La vanidad de las mujeres casadas —piensa el orador sagrado— es sumamente perjudicial para la economía del marido, pues con “todo vn río de dinero” no se podrá satisfacer este vicio. Con el *exemplum* que a continuación pronunciará intentará demostrar que la vanidad es una locura, que no el matrimonio. Para captar más la atención de su auditorio menciona: “Oigan este escarmiento” (449), es decir,

advierte que narrará un daño o un castigo a causa de la vanidad de una mujer.

También, para darle credibilidad al *exemplum*, indica, aunque no lo elogia, el autor del relato, y menciona las fuentes bibliográficas donde se encuentra el mismo. El autor es fray Juan Junior, quien perteneció a la Orden de Santo Domingo y escribió una obra intitulada *Scala Coeli*, manuscrito realizado en Westfalia, Alemania, en 1480. También refiere que aparece en el *Magnum Speculum Exemplorum*, de Ioannis Maioris (1542-1608). Hasta aquí la intervención del orador antes de relatar el *exemplum*.

Luego pronuncia el relato, el cual versa acerca de la aparición de una madre muerta. Ésta se pone delante de su hijo, quien era un sacerdote y todos los días, al momento de celebrar la misa, oraba por ella. Al momento que la ve, se espanta, pero la madre comienza a hablarle, presentándose ante él. Además, le explica los tormentos por los cuales está pasando en el infierno, y la causa de los mismos. Le indica que por su vanidad está padeciendo. Luego desaparece la imagen del espíritu. El tema de este *exemplum* es claro: el castigo que sufren, más allá de la muerte, las esposas que sucumben al vicio de la vanidad.

Es un *ejemplo* que comunica el mensaje por contrario, pues el protagonista, es decir, el espíritu de la madre muerta, relata su culpabilidad, ya que cuando estaba viva, por su vanidad hizo gastar mucho dinero a su marido y fue una mala influencia para con otras mujeres; culpa que reconoció, pero cuando confesó dicha falta lo hizo sin consciencia, y, por tanto, Dios no la perdonó, e hizo justicia. Es un personaje que representa lo contrario a los principios cristianos, y Martínez de la Parra lo inserta en esta plática doctrinal para que su auditorio, y en particular las mujeres, rechacen este ejemplo de vida pecaminosa. Éstas no deberían imitar al personaje de este relato.

¿Qué estrategias hay en este *exemplum* para mover el afecto del temor hacia Dios? El primer personaje que tiene acción es el sacerdote quien, además de ofrecer misas por su madre, hacía “grandes penitencias”, exageración semántica del acto de mortificar el cuerpo, engrandecimiento que se logra

con el empleo del adjetivo. El sacerdote llega a realizar esta acción con mucho fervor y con lágrimas. En esta parte del relato, el narrador, en este caso Martínez de la Parra, alude a un afecto del personaje, el cual se representa como un hombre bueno y virtuoso. Insinúa el amor que él puede tener hacia su madre difunta, ya que estos ejercicios realizaba por ella.

Enseguida encontramos un *exitus inopinatus*. Se lee en el texto: “La vio [a su madre] de repente delante de sí con esta espantosa visión” (449). Esta aparición de manera no prevista le provoca espanto al padre ficticio. Es un suceso no pensado porque esta ánima se presenta de manera sorpresiva, y se alude que de mala forma. No es frecuente que la genealogía materna de los hombres religiosos no sea adecuada al cristianismo, pues en muchas biografías de venerables cristianos la madre de éstos es virtuosa. Por ejemplo, en el *Menologio franciscano*, de Agustín de Vetancurt, la figura materna de los frailes siempre es noble y cristiana. En suma, es inusual que la progenitora de este personaje cristiano que representa el amor filial entre a la narración con una “espantosa visión”.

Sigue el *exemplum* con una *evidentia*: se describe detalladamente al espíritu. Éste venía acompañado de varios animales y de dos demonios. Con este recurso se pone ante los ojos de los oyentes la figura espectral. Ésta se presenta montada ante un dragón, proveniente del infierno, que de su nariz salía “sulfúreas llamas”; también la acompañaban dos demonios que se describen como “horribles”, exagerando la fealdad de los mismos con el adjetivo. Estos demonios atormentaban al espíritu de la madre, pues le provocaban dolor “con dos cadenas de fuego”; en su cabeza, en lugar de cabellos, había lagartijas, pero no una, sino muchas, adverbio que indica la gran cantidad de estos reptiles, para mover más el afecto del auditorio; asimismo, llevaba “dos escorpiones en sus ojos” y “en sus orejas dos ratones”.

En esta *evidentia* también podemos apreciar, considero, el empleo del *incrementum* descendente. Los personajes que acompañan a este espectro van por grado de importancia y de ferocidad: un dragón, algunos demonios, unas lagartijas, escorpiones y ratones. En este contexto, todos tienen que ver



con lo diabólico. El dragón es el mayor animal de la jerarquía del infierno, pues representa a Satanás como se indica en el Apocalipsis de san Juan: “Y fue lanzado fuera [del cielo] aquél grande dragón, aquella antigua serpiente, que se llama diablo y Satanás, que engaña a todo el mundo, y fue arrojado en tierra, y sus ángeles fueron lanzados con él” (XII, 9). Los demonios son los espíritus malignos que se encuentran subordinados a Satanás y a otros entes superiores del infierno. Luego, se indica un reptil en la cabeza del espíritu. La lagartija es considerada en el Levítico (XI, 30) como un animal inmundo; si el hombre la llega a tocar su “carne mortecina” será repugnante.<sup>6</sup> Enseguida aparece un arácnido: el escorpión, que también era considerado, en la Biblia, como un animal que representa el mal. Por ejemplo, se menciona a estos animales cuando los setenta y dos discípulos regresaron, después de predicar, con Jesús, éste les dijo: “Vi a Satanás cayendo del cielo como un rayo. Mirad que os he dado el poder de pisar sobre serpientes y escorpiones y sobre todo el poder del enemigo, y nada os hará ningún daño”. (Lucas 10:19). Por último, aparecen los ratones que también eran apreciados como animales repugnantes, en el mismo pasaje de Levítico antes citado. Esta gradación va desde el dragón que respira fuego, y se infiere que es enorme, hasta dos ratones, pequeños, que sólo murmuran. Por último, este espíritu femenino que viene sobre un dragón se parece a la mujer que monta el dragón en el *Apocalipsis* de San Juan.

---

<sup>6</sup> Las brujas, asimismo, con ayuda del demonio se podían transformar en lagartijas. En una obra intitulada *Para algunos*, de Mathías de los Reyes, libro impreso en 1640, se narra un relato extraído del *Malleus Maleficarum*. En éste se cuenta acerca de una bruja que estaba presa. Los jueces le cuestionaron el por qué no iba a salvarla el demonio de aquella cárcel. La bruja les dice que la pongan en una prisión más estrecha porque el diablo la ayudará. Los jueces “cargáronla de cadenas, pero no obstante tanta prevención, a vista de todos, convertida en lagartija, se salió por entre los yerros de vna espesa reja de vna ventana de vna alta torre, por cuya pared serpenteando llegó a tomar puerto al suelo de la calle” (Reyes 38). Retoma su figura humana, pero luego es llevada de nuevo a prisión y después quemada para irse a los infiernos, donde “están destinados todos los que a esta arte se dedican” (38).

Ante tal imagen, el personaje del sacerdote cae “fuera de sí”. Este personaje que antes se había mostrado amoroso por su madre, ahora lo apreciamos espantado, y con este afecto también podría haber estado el auditorio. La madre, ante su situación y al ver a su hijo desmayar, se muestra desgraciada. Comenzarán ambos personajes un *colloquia personarum*. Juan Martínez de la Parra, haciendo uso de la *actio* retórica, seguramente moduló la respiración y la entonación de su voz para realizar esta *sermocinatio*. Las palabras, que en este *exemplum* dice el sacerdote ficticio, debieron reflejar el espanto de su ánimo; y las de la madre, un afecto de tristeza.

El espíritu de la madre se presenta ante su hijo sacerdote y le explica la causa de su desventura en el infierno, pues desde su juventud cuidaba su apariencia con afeites y aderezos; tenía malos pensamientos y no se confesaba adecuadamente. Ella se perdió del camino de la virtud cristiana por las “galas profanas [que son] vn saco lleno de la ira de Dios”, hipérbole que comunica lo maligno que puede ser la vanidad de las esposas. Y después explica el tormento que sufre con las criaturas infernales que la acompañan, a partir de la *congeries*. Enlista seis sufrimientos, suficientes para atemorizar a los oyentes de la justicia e ira de Dios: el dragón aún guía sus pensamientos, que son “torpes”; los reptiles embellecen su cabeza, como las serpientes a Medusa; los cabellos, que simbolizaban la seducción, ahora son lagartijas; los escorpiones se encuentran en los ojos a causa de su “torpe vista”; los ratones, en los oídos, le repiten las palabras deshonestas y propensas a los deleites carnales que ella expresaba en su juventud; un demonio le recuerda el dinero que su esposo gastó por sus faltas, y el otro, la mala influencia que tuvo para con otras mujeres.

Después de enumerar sus tormentos, con “vn estallido horrible desapareció” (Martínez 449) sin hacer una petición a su hijo, pues hubiera sido en vano. Sólo las ánimas que se encuentran en el purgatorio, de acuerdo con la creencia de la sociedad novohispana, podían solicitar, para su liberación de aquel lugar cercado de llamas, sufragios e indulgencias, como celebrar misas para que su alma descansara, realizar oraciones y ejecutar penitencias (Wobeser 71-88). Pero un ánima que pa-

decía los tormentos en el infierno no tenía esperanza de poder trascender ni al purgatorio ni al cielo; estaba condenada eternamente.<sup>7</sup> Se intuye que este espectro materno sabía que su hijo sacerdote no podía hacer nada para aminorar sus penas.

La aparición de esta ánima es un acontecimiento poco probable para las creencias eclesiásticas: se consideraba que las almas que iban a parar al infierno no podían salir ni presentarse otra vez en este mundo, a reserva de que Dios, en este segundo caso, lo permitiera, y siempre y cuando la acompañaran demonios y penas infernales. Por tanto, este *exemplum* se apega a lo postulado acerca de las ánimas que habitan en el infierno.

Juan Martínez de la Parra, al concluir el relato, pronuncia la epifonema. Utiliza la exclamación, y expresa su esperanza de que estas voces dolorosas emitidas por el ánima de la madre y aquel estallido con que desapareció lleguen a los oídos de las mujeres vanidosas. Quizá este tipo de esposas hayan asistido a sus pláticas doctrinales, pues no es del todo imposible, ya que Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana y por ende contemporáneo de Martínez de la Parra, en la epístola *Familiar prosopopeya*, en voz de la Virgen María, se queja y censura que las damas, al momento de darle el pésame a la Virgen de los Dolores el Viernes Santo, iban con muchas galas y atuendos para ser vistas. Si no había esposas vanidosas en sus discursos, con este epifonema lo que intentaba Martínez de la Parra era que esta doctrina y sobre todo que este *exem-*

---

<sup>7</sup> En *Lvz de verdades catolicas* hay varios *exempla* de ánimas que se aparecen en el mundo sin solicitar auxilio para su salvación. En la Plática “De la distinción que hay entre la Penitencia virtud y Penitencia sacramento”, se narra el *exemplum* “El de vna viuda que se condenó por aver callado vn pecado en la Confesión”. Trata acerca de una mujer que perdió a su marido. Ésta guardaba su duelo con gran ahínco hasta que un día el diablo hizo que perdiera su honestidad con un hombre. La viuda nunca confesó esta falta. Para resarcir el error, entró a un convento, donde era considerada de muy buenas virtudes cristianas, y tiempo después fue abadesa. Al día siguiente de su muerte, por la noche “haziendo oración vna Monja amiga suya vio de repente delante de sí vna muger cercada de llamas y dando lastimosos gemidos” (Martínez 307). Esta ánima le confesó su culpa y su condena, y al instante desapareció.

*plum*, lo difundieran los oyentes más allá de la Congregación del Salvador, es decir, lo contarán a personas que estuvieran involucradas en este vicio, para que se tuvieran temor a Dios.

En un segundo epifonema, exclama su deseo de que sus oyentes hayan aprendido de este escarmiento, para salvarse de los tormentos, y que no se gaste en vano el dinero del marido, y así poder vivir en un matrimonio de felicidad, paz y concordia.

#### IV

En suma, la Plática “Cómo se deven compartir los oficios entre el marido y la muger, para el buen gobierno de la casa y paz del matrimonio” enseña las tareas correspondientes entre los casados. De la Parra nos muestra al marido-sol como un buen hombre que trabaja y contribuye económicamente para el sustento del hogar, y a la esposa-luna, quien es el alivio del primero y la que organiza la institución matrimonial. Son personas virtuosas, lo que mueve al amor. También nos muestra al marido desobligado y a la esposa vanidosa, lo que provoca vergüenza. Pero lo más importante es generar el afecto hacia el temor a Dios con el *exemplum* que narra las penas infernales de una mujer que gastaba el dinero en vestidos, afeites y arreglos.

Para mover la pasión hacia el temor a Dios, el orador pronuncia, antes del *exemplum*, una admonición y enuncia el afecto que desea provocar; en la narración alude a los afectos de los personajes y realiza la *semocinatio*; termina con dos epifonemas. La narración del relato cuenta con *exitus inopinatus*, *colloquia personarum*, exageraciones semánticas empleando el adjetivo, *incrementum*, *congeries* y *evidentia*. Figuras elocutivas en este relato: hipérbole, anáfora, interrogación conglobada y exclamación.

El *exemplum* “El castigo terrible de vna muger casada, por sus profanidades” es el siguiente:<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Respeto la ortografía, a puntuación la modernizo y en cursiva pongo el recurso del epifonema.

En el libro intitulado *Scala Coeli* (Spec. v. 6. vestim. exemp. 8) refiere Fray Iuan Iunior Dominicano, y lo trae el Espejo grande de exemplos, que vn Religioso Sacerdote dezía continuamente Missa, y hazía grandes penitencias por el alma de su madre difunta, hasta que vn día que con más fervor y lágrimas orava por ella, la vio de repente delante de sí con esta espantosa visión. Vio que venía sentada sobre vn fierisísimo dragón que respiraba sulfúreas llamas; al vn lado y al otro, dos horribles demonios, que co[n] dos cadenas de fuego que le apretavan y ceñían todo el cuerpo, la traían apri-sonada; de su cabeça, pendientes muchas lagartijas; dos escorpiones en sus ojos, en sus orejas dos ratones que vnos y otros no cessavan de roer y morder. Cayó fuera de sí el Religioso, pero la desdichada: “No temas —le dixo—, que soy tu maldita madre”. “¿Pues, cómo? —le replicó el hijo— ¿No te confesaste y recibistes los Sacramentos? “Sí —respondió—, pero siendo las galas profanas vn flaco lleno de ira de Dios, yo desde mi juventud me di a ellas en afeytes y aderezos a que acompañavan mis malos pensamientos. Y aunque desto me confessava, pero era siempre sin dolor, ni propósito de la enmienda. Assí pasé, y nunca tuve valor para volver a revalidar aquellas confesiones, y assí estoy sin remedio condenada”. “¿Y qué figuras son essas tan horribles” —le preguntó el hijo. Y ella: “Este dragó[n] me trae y lleva por los torpes pensamientos que siempre tuve; estas lagartijas son a[h]ora el adorno de mis cabellos; estos dos escorpiones me hazen pagar lo torpe de mis vistas; estos ratones me repiten royendo mis lascivas conversaciones; y, en fin, estos dos demonios q[ue] a mis dos lados me acompañan, el vno es por los gastos superfluos con que a tu padre y mi marido le hize gastar con no pocas ofensas de Dios en mis vanas galas y aderezos; y el otro es por las muchas mujeres a quienes yo provoqué y perdí co[n] introduc[c]iones de vsos y malos exemplos. Con esto y vn estadillo horrible desapareció”. *¡Oh, si sonara este estadillo y estas voces en los oídos de tantas, como haziéndose el matrimonio por su vanidad intolerable, acarrear con él al alma cadenas de que nunca se desaten! ¡Oh, si sirviera este escarmiento para que logrando las mugeres la quietud, quitadas de vanidad y afeite, que sólo sirve a ellas de inquietud y*

*a todos de lazo, logran también los maridos, aliviada la carga de gastos vanos en el Matrimonio, la felicidad desta vida y en la paz y concordia de un buen gobierno de su casa, el logro de la eterna paz de la Gloria (Martínez 449).*

## BIBLIOGRAFÍA

- BAPTISTA ESCARDÓ, Ivan, *Rhetorica Christiana o Idea de los que dessean predicar con espíritu y fruto de las almas, escondida en los avisos que se dan en este libro para declarar la palabra de Dios con provecho de los oyentes*. En Mallorca: por los Herederos de Gabriel Gualp, 1647.
- CÁRDENAS RAMÍREZ, Francisco Javier, “Prolegómenos a la plática doctrinal en la Nueva España: definición, características y primeras manifestaciones”. *Destiempos* 40 (2014), pp. 14-22. Web. 13 abril 2019.
- CICERÓN, Marco Tullio, *De la partición oratoria*. Trad. de Bulmaro Reyes Coria. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Catecismo del Santo Concilio de Trento para los Párrocos, ordenado por disposición de Santo Pío V*. Trad. en lengua castellana por el Padre Fray Agustín Zorita. Cuenca: en la imprenta de Don Fernando de la Madrid, 1803.
- Diccionario de Autoridades*. 3 ts. Madrid: Gredos, 1976.
- GRANADA, Luis de, *Los seis Libros de la Rethorica ecclesiastica, o de la manera de predicar*. 3ª. imp. Barcelona: en la Imprenta de Juan Jolís y Bernardo Pla, 1775.
- LORENTE MEDINA, Antonio, “La polémica cometaria de 1681”. *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 47-86.
- MARTÍNEZ DE LA PARRA, Juan, *Luz de verdades catolicas y explicacion de la doctrina christiana*. Barcelona: en la Imprenta de Rafael Figuerola, 1705.
- PONCE ALCOECER, Ma. Eugenia, “Introducción”. *Tabla eclesiástica astronómica*. Ed. Facs. México: Universidad Iberoamericana, 2001, pp. 11-30.

REYES, Matías de los, *Para algunos*. Madrid: por la viuda de Iuan Sánchez, a costa de Lorenço Sánchez y Gabriel de Leo, 1640.

*Sagrada Biblia*. Trad. del Pbro. Agustín Magaña Méndez. 92<sup>a</sup>. ed. México: Ediciones Paulinas, 2001.

WOBESER, Gisela von, *Apariciones de seres celestiales y demoniacos en la Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

XIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé, *Perfecto predicador*. Baeza: en casa de María de Montoya, 1612.







# LA SALUTACIÓN DE UN SERMÓN NOVOHISPANO A LA LUZ DE LAS ARTES DE PREDICACIÓN

CECILIA A. CORTÉS ORTIZ

*Universidad Nacional Autónoma de México*

*“...es la salutación una flor que en el sermón ha de dar su fruto”*

Antonio Delgado y Buenrostro<sup>1</sup>

## INTRODUCCIÓN

EL PRESENTE estudio propone el análisis de la parte denominada salutación (o introducción) de un sermón impreso novohispano del siglo XVII con la finalidad de comparar la práctica (representada por éste) con la teoría (comprendida en algunas artes de predicación de la época). Para lograr nuestro objetivo desarticularemos esta parte de la pieza oratoria en sus componentes esenciales y los iremos contrastando con lo que dictan los preceptistas.

En 1693 se publicó el sermonario *Historias varias canónicas moralizadas en sermones* de Antonio Delgado y Buenrostro en la ciudad de Puebla de los Ángeles, obra que reúne un total de 73 sermones y una plática. Una de las peculiaridades de este sermonario es que 60 de sus piezas oratorias fueron pronunciadas en series cuaresmales, es decir, durante la Cuaresma en ocasiones se elegía un tema específico (la vida de algún santo varón del Antiguo Testamento, determinados versículos de un salmo o de otro pasaje de la Biblia, las Salves dedicadas a la Virgen María, etcétera) y sobre él se predicaba a lo largo de las seis semanas que duraba este tiempo litúrgico; cada uno de estos sermones se pronunciaba el mismo día de la semana, en el mismo horario y en el mismo lugar. Por ejemplo, la primera

---

<sup>1</sup> “Oración Evangélica...” 222.

serie cuaresmal que presenta el sermonario mencionado es la titulada “Nobleza de Job ejecutoriada con pruebas de su libro, deducidas para predicarse en seis sermones morales en la Iglesia de señoras religiosas de Nuestra Señora de Valvanera de México los viernes de Quaresma por la tarde, año 1683”.<sup>2</sup> De esta serie hemos elegido el primer sermón para llevar a cabo nuestro análisis.

La fuente original en la que encontramos la historia del paradigma de la paciencia es el Libro de Job, libro bíblico que forma parte del Antiguo Testamento. Fue escrito originalmente en hebreo, probablemente en Palestina alrededor del siglo V a. C., y su autor es desconocido. La crítica especializada actual cree que pudo haber sido compuesto en diferentes fases y por varios autores sin optar por algún nombre en particular.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Sobre los títulos de sermones sueltos Félix Herrero Salgado dice que “adoptan estos varias fórmulas de encabezamiento: «Sermón que...», «Sermón de...», «Sermón al...», «Sermón en...», «Oración evangélica...», «Oración panegírica...», «Oración fúnebre que...». A estas primeras palabras siguen, casi siempre, el tema del sermón, la fecha en que se predica y el lugar en donde se predica” (131). Para profundizar en el tema de los títulos de sermones y sermonarios, véase el apartado “1.4 Nombres dados a los sermones” (130-133). Como puede verse, el título de la serie no comienza con la fórmula de encabezamiento descrita por Herrero Salgado sino que presenta una elaboración particular acorde con las costumbres barrocas de la época: el predicador no se contenta con proporcionar literalmente el asunto a tratar (no titula la serie “La vida de Job predicada en seis sermones de Cuaresma”), al contrario, construye un enunciado descriptivo que, de forma rebuscada, enuncia lo que se propone realizar a lo largo de la serie. Sobre esta elaboración de los títulos de los sermones, José Lara Garrido señala que en ocasiones son similares a los de las comedias: “algunos dramáticos: *La rosa canonizada*, *El imitador del Bautista*, *La gratitud catalana*; con la estructura bímembre y antitética tan caracterizadora: *Imposibles de la naturaleza* y *victorias de la gracia*, *Penas en la muerte* y *alivios en las virtudes*; y hasta con la ruptura expectativa de un refrán: *Mal de muchos consuelo de todos*” (382-383).

<sup>3</sup> Philippe Nemo deduce que el prólogo y el epílogo del libro, escritos en prosa, pueden ser anteriores al desarrollo del texto (los diálogos) escrito en verso (18). Jesús M. Asurmendi sostiene que son varios los autores del libro (9-13). Marcian Strange sugiere que fue escrito en Palestina entre 500 y 400 a. C., quizá después de 538 a. C. (8). Carlos García Gual dice que fue escrito entre el siglo VII y el III a. C., pero que es prudente datarlo en el V (p. VI). Para profundizar más en el estudio de las posibles

Aunque algunos comentaristas designan a Moisés como su autor,<sup>4</sup> nuestro predicador afirma que es opinión generalizada creer que es un texto autobiográfico: “fue su autor el mismo espectáculo de las miserias en la más probable recibida opinión, que, como él solo se supo conocer, él solo se pudo describir” (Primer sermón de Job 2). La temática del libro de Job es universal, ya que trata del sufrimiento de un hombre justo sobre el que recae una serie de calamidades y desgracias sin motivo aparente. El relato bíblico consigue construir y proyectar a un Job muy humano, que padece en carne viva las descomunales desgracias que le van ocurriendo poco a poco: el intenso dolor que lo atormenta es tanto físico como psicológico.

Juan Rodríguez de León en *El Predicador de las gentes: San Pablo* (Madrid 1638) proporciona algunas recomendaciones para los predicadores de series de sermones en el apartado “Modo de predicar una historia dividiéndola en sermones para las tardes de Cuaresma”, por ejemplo seguir al pie de la letra el texto bíblico (“habiendo hecho elección de la historia siempre se continuarán los sucesos en la Escritura”, “refiera las historias divinas y los sucesos de la Escritura no sólo con cuidado de maestro que enseña, sino con puntualidad de historiador que escribe, para que en lo primero mueva con doctrina y en lo segundo convierta con ejemplo”) y no desviar el discurso hacia cosas poco trascendentales, pues “no hay cansancio tan inútil como detenerse en pintar lo que no importa, perdiendo tiempo y ocasionando enfado”. Además señala la importancia de las historias contadas en estas series de sermones, pues afirma que “es la historia un espejo adonde todos se ponen para la vida y se adornan para las costumbres, viendo las faltas propias para enmendarlas con escarmientos ajenos” (lib. II. cap. XII. 139v-144v).

---

épocas, etapas y autores del libro véase la “Introducción” del completo estudio de L. Alonso Schökel y J. L. Sicre Díaz.

<sup>4</sup> Uno de los comentaristas que en su obra atribuye la autoría del Libro de Job a Moisés es un autor arriano llamado Julián, posterior a mediados del s. IV (Simoneti y Conti 21). También Schökel y Sicre Díaz proporcionan una lista de los principales comentaristas que identifican al autor del libro con Moisés (94 n. 40).

## ESTRUCTURA DEL SERMÓN

Veamos ahora lo que dicen algunos de los preceptistas de la época en sus artes de predicación sobre las partes constitutivas de las piezas oratorias.

Fray Luis de Granada en su *Rethórica eclesiástica* (1576) presenta seis partes: el exordio, la narración, la proposición, la confirmación, la confutación (o “rechazamiento”), y la conclusión o peroración.<sup>5</sup>

Fray Agustín Salucio en los *Avisos para los predicadores del Santo Evangelio* (ca. finales del siglo XVI) describe cuatro partes del sermón: la salutación, el exordio, el cuerpo del sermón y el epílogo (el cual, por cierto, considera innecesario).<sup>6</sup>

En su *Instrucción de Predicadores* (1617)<sup>7</sup>, Francisco Terrones del Caño propone que las partes que componen los sermones varían dependiendo del tipo de sermón, y realiza dos distinciones principales: a) los que tratan “un solo argumento o materia o discurso sobre un tema o un misterio” se conforman de cuatro partes: el exordio, la narración, la confirmación y el epílogo<sup>8</sup> y b) los sermones que van “considerando y aposti-

---

<sup>5</sup> De cada una de estas partes, el dominico dice: “el Exordio es un principio de la oración por el qual se dispone el ánimo del oyente para oír. La Narración es una exposición de cosas sucedidas, o como si huvieran sucedido. La proposición abraza la suma de la causa: a la qual se junta la partición, que descubre los miembros de la oración. La Conformación es una exposición de nuestros argumentos con aseveración. La Confutación es la solución de los lugares contrarios. La Conclusión es un término artificioso de la Oración” (228-229). Para una revisión más profunda véase el capítulo I “De las seis partes de la oración” contenido en el libro IV “Que explica los géneros de sermones en particular, orden, y razón de su disposición” (227-249).

<sup>6</sup> Tercera parte “Donde se trata de qué manera se ha de predicar”, sección B “Del modo de predicar el sermón” (*Avisos para los predicadores del Santo Evangelio* 183-215).

<sup>7</sup> En 1617 Juan Terrones (hermano de Francisco) publicó en Granada la *Instrucción de predicadores* de forma póstuma, pues Terrones de Caño había muerto en 1613 en Villalón de Campos, Valladolid. La obra fue escrita alrededor de 1605 (ver la “Introducción” de F. J. Fuente Fernández, en Terrones del Caño, *Obras completas* 62).

<sup>8</sup> Terrones del Caño afirma que “la primera y última parte [el exordio y el epílogo] miran a los ánimos de los oyentes; la segunda y tercera [la

llando las cláusulas de un Evangelio arreo”,<sup>9</sup> cuentan con tres partes: la salutación, la introducción y el cuerpo del sermón.<sup>10</sup>

Finalmente, Juan Rodríguez de León en su ya citada obra *El predicador de las gentes: san Pablo* (1638), siguiendo los pasos de fray Luis de Granada, distingue siete partes: la salutación, el exordio, la narración, la confirmación, la confutación, la conclusión (que, a su vez, se subdivide en tres partes: *enumeratio*, *indignatio* y *conquisión*) y el epílogo.<sup>11</sup>

*Tabla de partes del sermón según el preceptista*

OBRA	PARTES	NOMBRES
Luis de GRANADA, <i>Rethórica eclesiástica</i> , 1576.	6	Exordio, narración, proposición, confirmación, confutación y conclusión.
Agustín SALUCIO, <i>Avisos para predicadores</i> , finales s. XVI.	4	Salutación, exordio, cuerpo del sermón y epílogo.
Francisco TERRO- NES DEL CAÑO, <i>Instrucción de Predicadores</i> , 1617.	4/3	a) Sermones de “un solo argumento o materia”: exordio, narración, confirmación y epílogo. b) Los que van “considerando y apostillando las cláusulas de un Evangelio”: salutación, introducción y cuerpo del sermón.

---

narración y la confirmación] miran a la materia que se ha de tratar” (*Instrucción de predicadores* 99).

<sup>9</sup> Afirma que “esta segunda es la que más se usa” (99).

<sup>10</sup> “La primera brevísima, la segunda algo más larga y la tercera que dure hasta el fin” (104). Para una explicación más detallada véase en el Tratado tercero “De la disposición del sermón” el capítulo I “Del método de los sermones de un tema o materia”, el capítulo II “Del método para los sermones en que se apostilla el Evangelio, y en particular de la salutación”, el capítulo III “De la introducción”, y el capítulo IV “Del cuerpo del sermón” (*Instrucción de predicadores* 99-118).

<sup>11</sup> Véase el libro II “De los preceptos del predicador”, capítulo V “Algunos preceptos para ordenar el sermón, elegir y disponer sus partes, observar y advertir sus lugares” (111r-121r).

Juan RODRÍGUEZ DE LEÓN, <i>El predi- cador de las gentes: san Pablo</i> , 1638.	7	Salutación, exordio, narra- ción, confirmación, confu- tación, conclusión y epí- logo.
--	---	---

Como se puede apreciar, las partes en las que se divide la pieza oratoria son distintas dependiendo tanto del preceptista como del tipo de sermón, esto aunado a que, como ya ha sido señalado anteriormente, la práctica encontrada en los sermones impresos no siempre se corresponde con la teoría comprendida en las artes de predicación.<sup>12</sup> Debido a ello, hemos decidido analizar la parte de este sermón impreso que se engloba bajo el apartado de “Salutación”<sup>13</sup> con el objetivo de tener un acercamiento al modo en el que el predicador fue construyendo su discurso.

#### CONTENIDO DE LA SALUTACIÓN

Es preciso decir que el análisis del texto se realizará siguiendo el orden que presenta la salutación del sermón elegido, contrastando lo asentado en la teoría, es decir, en las artes de predicación, con lo presentado en la práctica, o sea, en el sermón. Y en ocasiones se hará mención de algunas observaciones realizadas por la crítica especializada

1. EL COMIENZO. El sermón empieza con una sentencia enfática y determinante: “Adquiérese la nobleza por la virtud, por las letras, por el linaje, por el valor” (Primer sermón de Job. 1). Con este inicio, el predicador está siguiendo las disposi-

---

<sup>12</sup> Perla Chinchilla afirma: “sobre todo en el siglo XVII había una distancia considerable entre teoría y praxis. Los predicadores distribuían las partes del sermón en forma bastante libre, y aun un mismo predicador variaba esta según el caso” (79). Para una descripción clara y sistemática de los elementos que conforman la estructura del sermón, véase Walde Moheno (1-12).

<sup>13</sup> En esta salutación del primer sermón de la serie de sermones de Job en particular es posible encontrar dos de las partes del sermón que describen determinados preceptistas

ciones de retóricos como Francisco Terrones del Caño, quien aconseja que la introducción “se ha de comenzar por dicho de un santo o una proposición natural o moral cuerda, o una autoridad de la Escritura, y sacar della *algún discursito breve, con que se proponga la materia que se ha de tratar*” (100).<sup>14</sup> Iniciar con esta sentencia poco predecible puede relacionarse con lo enunciado por Juan Rodríguez de León: “lo no esperado es lo admirable y lo difícil lo aplaudido, dejando correr el ímpetu natural del ingenio” y añade: “parece bien si comienza de una cosa grande, [...] sea suspendiendo con cuestión o *enseñando con sentencia*, o disponiendo con lugar [...] de tal suerte que los oyentes comiencen a entender gustosos para que puedan esperar sufridos” (113v y 114v). De este modo, el comienzo de nuestro sermón concuerda con lo que ha advertido Herrero Salgado que era frecuente en las piezas de oratoria sagrada de la época: “la fórmula más empleada era abrir el discurso con una sentencia de Escritura o de filósofo, un razonamiento sutil y curioso, una ingeniosa dificultad, una historia de letras divinas o humanas, una explicación del motivo de la celebración litúrgica o una sencilla presentación del Evangelio del día”.

A esta “ingeniosa dificultad” inicial, le sigue una amplificación (aquel “discursito breve” que líneas más arriba sugería Terrones del Caño) en la que comenzaremos a encontrar rasgos característicos que se repetirán a lo largo de la serie:

todas quatro raíces [es decir, la virtud, las letras, el linaje y el valor] propagaron el tronco que fue árbol florido y fructuoso del mayor monarca de Hus, del blasón heroico de las edades, del dueño de sus pasiones, del fiel más igual en las balanzas y contrapesos de la fortuna, del escudo impenetrable a las diabólicas invasiones, de la ajustada forma de padecer y tolerar trabajos, del grande espejo de armar de paciencia. Armas, calidad, justicia, ciencia, muchas grandezas son para muchos, para uno único aun son muy pocas: para el dominante mayor de los infortunios” (Primer sermón de Job 1).

---

<sup>14</sup> De igual forma, cuando habla de la introducción de los sermones que apostillan el Evangelio, dice: “sea pues el principio una autoridad de la Escritura o de un Santo o una buena razón” (109).

En este punto es necesario detenernos para subrayar que el predicador, con la finalidad de no mencionar el nombre de Job hasta que se encontrara un poco avanzado el sermón (se enuncia por primera vez en la tercera página), emplea el recurso de los epítetos.<sup>15</sup>

2. LA MOTIVACIÓN. A continuación, el predicador expone ante su auditorio el porqué de su interés personal por el protagonista de la serie al confesar que desde que comenzó su labor como predicador, en el año de 1654, sintió fuertes deseos de referir la vida de Job:

leí la historia de este gran varón, admiré su vida, robome el afecto. Quise hacerme de parte de la vanidad gloriosamente fundada, por amantemente pretendida, de muchos grandes santos padres y escritores que la emprendieron y elucidaron con interpretaciones y comentarios divinos dándole yo mis voces (no conceptos) al clarín sonoro de su gloriosa fama (Primer sermón de Job 1).

Esta es la parte del sermón conocida como *thematis introductio*, la cual tiene por objetivo propiciar que “entienda el auditorio qué materia se ha de tratar y se disponga para entenderla”, parte que Francisco Terrones del Caño asocia a la narración, la segunda parte que conforma la estructura de los sermones de un solo tema (100).

3. LA FIESTA DEL DÍA. Después de una breve dedicatoria a Dios,<sup>16</sup> encontramos el primer elemento de los que confor-

---

<sup>15</sup> En esta cita contamos ocho en total: 1 el mayor monarca de Hus, 2 el blasón heroico de las edades, 3 el dueño de sus pasiones, 4 el fiel más igual en las balanzas y contrapesos de la fortuna, 5 el escudo impenetrable a las diabólicas invasiones, 6 la ajustada forma de padecer y tolerar trabajos, 7 el grande espejo de armar de paciencia, 8 el dominante mayor de los infortunios.

<sup>16</sup> “Pues me ha conservado Dios la vida hasta agora, posible es que aya sido tanto para que la emmiende (digo, mi vida) como para que la predique (digo, la de Job). Sea pues assí, soberana Altíssima Dignación, para gloria tuya y utilidad nuestra” (Primer sermón de Job 1).



man la “salutación” mencionado por los preceptistas. Terrones del Caño afirma que se debe “proponer la fiesta, si alguna se celebra aquel día, con palabras llanas y algún bocadito que lo exagere” (104). Así, Delgado y Buenrostro dice: “Propondré [...] en estos seis viernes de Quaresma (*que viernes havían de ser, en que, como la Pasión de Nuestro Redemptor, la de su más ajustado retrato se havía de predicar*) la historia y vida del vencedor de sí mismo para aplauso suyo, para enseñanza nuestra” (Primer sermón de Job 1). Nótese que el “bocadito” sugerido por Terrones del Caño corresponde a la parte que el predicador coloca como nota aclaratoria entre paréntesis y que hemos puesto en cursivas. Por su parte, Rodríguez de León dice:

la salutación, sea explicando la letra [...] o introduciendo la fiesta, debe tener cuidado por ser la puerta del sermón, que declara la grandeza de su dueño [...] y si los oyentes no entran gustosos, diviértense enfadados [...], que el que entra en una casa y ve el recibimiento aliñado, juzga que el padre de familias es discreto y desea penetrar lo que no ha gozado, gustoso de lo que ha visto (113v).<sup>17</sup>

Sobre este elemento constitutivo de la salutación, Herrero Salgado dice: “a veces, las primeras palabras de la introducción [término que el investigador acepta como equivalente a salutación] aluden a la fiesta del día o al motivo de su celebración” (367).

4. ELABORACIÓN DEL DISCURSO. El sermón continúa con la parte que refiere la materia que tratarán los sermones. En este punto, el predicador describe la forma en la que elaborará las piezas oratorias: las pruebas de la “nobleza”<sup>18</sup> de nuestro

---

<sup>17</sup> Sobre la frase “la puerta del sermón, que declara la grandeza de su dueño”, Herrero Salgado afirma que es de Bautista Escardó, sin embargo la hemos encontrado en *El predicador de las gentes*, publicado en 1638, mientras que *La rethórica christiana* fue publicada en el año de 1647.

<sup>18</sup> Nobleza: cualidad de noble. Noble: preclaro, ilustre, generoso. Singular o particular en su especie o que aventaja a los demás individuos de ella. Honroso, estimable, como contrapuesto a deshonorado y vil (*Diccionario de la lengua española*).

personaje las obtendrá, como ya se ha visto, del Libro de Job, y además se apoyará, a modo de “compruevas”, en las citas marginales que encontraremos a lo largo de los sermones. En palabras del predicador:

no necesito de recurrir para solicitar más testigos a los demás libros sagrados, dándome solo este las pruebas sobradas y más genuinas que pudieran todos ellos darme en abundancia a manos llenas, si bien para más no faltarán muchas marginales compruevas que atestiguen de confirmación y llamen a la curiosidad a que esté como atenta ojo al margen (Primer sermón de Job 2).

Algunas de estas pruebas serán “parabólicas”, aprovechando el tópico binomio de enseñar deleitando (*prodesse et delecta*), pues “lo metafórico y alusivo sobre deleitar con provecho instruye con profundidad sin excluir lo claro de la enseñanza con lo hondo de la sentencia” (Primer sermón de Job 2). El predicador se respalda en una autoridad suficientemente fuerte como para validar el empleo de parábolas como pruebas del sermón: Cristo siempre predicó a las multitudes con parábolas, pues las enseñanzas quedaban “escondidas para los que no tenían inteligencia y para los que la tenían, manifiestas” (Primer sermón de Job 2). Lo cual deja ver la intención de adecuar la prédica a las necesidades y exigencias del auditorio.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Curiosamente en las *Partidas* de Alfonso X se consignó en términos legales este deber: “Parar deven mientes los que quieren pregar, qué omnes son aquellos a que preigan, si son sabidores o otros omnes que no entiendan tanto, ca si buenos omnes son e entendidos, puédenles pregar de las mayores cosas e de las más fuertes de la ley e de las Escrituras e si fuesen otros que non oviessen tan gran entendimiento, devenles dezir pocas palabras e llanas de que se puedan aprovechar” (Part. i, Tit. v, ley, 69, *apud* Montoya Martínez 981). Fray Diego de Estella en su *Modo de predicar y Mudus concionandi* hace otra distinción: los que quieren escuchar al predicador para bien de su alma y los que lo escuchan con retorcidos fines: “porque unos vienen a la iglesia con deseo de aprovechar, y otros con ánimo soberbio, y alevoso, como aconteció a los que iban a oír a Cristo cuando predicaba en el mundo, al cual, aunque seguían muchas gentes, no todos tenían una intención, porque unos le oían con curiosidad, y otros, así como los Fariseos [...] y otros también le oían con deseos de salvar sus ánimas. Y así, como había diferentes

También en este apartado, el predicador presenta el asunto a tratar en esta serie: “siendo el argumento destes sermones la vida nobilíssima del asombro de los asombros padeciendo, sufriendo, tolerando en las primeras edades del mundo, su inscripción no es otra que la nobleza de Job executoriada con pruebas de su libro deducidas”.

5. FUENTE TEXTUAL, AUTOR Y GENEALOGÍA DEL PERSONAJE. Como hemos podido ver en la cita anterior, el predicador toma del libro bíblico de Job tanto la historia como las “pruebas” de los sermones, ya que “es su verdad infalible e indubitable, no apócrifa ni fingida”. Y recalca la historicidad de los acontecimientos referidos en él: “ni es parabólica su historia tampoco como pensaron los talmudistas, tal es de recóndita y misteriosa que les dio ocasión a no creer el que llegase a ser posible realmente verdadera la historia que no cabía en la posibilidad a su parecer” (Primer sermón de Job 3).

Inmediatamente después el predicador proporciona los antecedentes biográficos y genealógicos del personaje: “fue nieto de Abrahán por la línea de Esaú”, “su padre se llamó Zara y su madre Bofra”, “fue rey de la tierra de Hus y de Edón y rey de reyes por serlo algunos sus súbditos”, “fue su muger Dina, la hija de Jacob, hermana de los doçe patriarchas cabeças de las tribus de Israel” (Primer sermón de Job 3).

6. ETIMOLOGÍAS DEL NOMBRE JOB. Llega el momento en el que el predicador enunciará por primera vez el nombre del protagonista de la serie de sermones acompañado por seis etimologías: “Tuvo por nombre Job, que se interpreta el muy amado de Dios, el que padece enemistades, el aborrecido, el que se duele, el que gime, el que clama” (Primer sermón de Job 4). El número de seis etimologías no es fortuito, puesto que a cada uno de los seis sermones de la serie le corresponderá una

---

intenciones, había efectos diferentes de la palabra de Dios en aquellas ánimas. Y así, unos la entendían y se aprovechaban de ella como humildes y devotos, y otros no la entendían, y se quedaban más ciegos y obstinados a causa de su soberbia” (vol. 2, 108-109).

de ellas. En este caso, al ser la serie un “macrosermón”,<sup>20</sup> podemos considerar que las etimologías funcionan como *thematis divisio*, pues servirán para guiar el desarrollo de cada uno de los sermones de la serie, sin dejar de lado que, de igual modo, cada sermón estará conformado por sus tres consideraciones. El predicador anticipa que la etimología será propuesta en la salutación de cada uno de los sermones, además de que se establecerá una correspondencia que vincule la etimología del nombre de Job con la Virgen María“, a quien cortesana y precisamente se ha de saludar para solicitar su favor en lo que se ha de discurrir” (Primer sermón de Job 4).

Así, la etimología del primer sermón es “el muy amado de Dios”. Echará mano de ella el predicador para amplificar su discurso mediante el uso de varios recursos, el primero serán las comparaciones o *similitudines*, pues afirma que Job, aún antes de nacer, “fue su nombre profetizado” y santificado a la manera de Juan el Bautista, Isaías y Jeremías. Y a continuación lo asocia al tópico del *puer senex*:<sup>21</sup> “y más quando al punto de nacido no se diçe que es niño sino varón en la tierra de su imperio, como que desde entonzes se començó a hallar consumado en la perfección moral de la edad adulta sin haver incurrido en los defectos de la pueril” (Primer sermón de Job 4).

7. ASOCIACIÓN DE LA ETIMOLOGÍA DEL NOMBRE DE JOB CON LAS CUALIDADES DE LA VIRGEN MARÍA. Como ya lo anunció, Delgado y Buenrostro aplica la etimología “el muy amado de

---

<sup>20</sup> Se les ha dado esta denominación debido a que cada uno de los sermones de la serie conforman una obra oratoria mayor. Y, aunque si leemos/escuchamos un sermón por separado encontraremos un sentido, éste no estará completo sin leer/escuchar la serie completa.

<sup>21</sup> Este tópico proviene de la tardía Antigüedad pagana. De igual modo, en la *Biblia* encontramos personajes con esta característica: Tobías, Salomón y el mismo Job. El tópico “se conserva como esquema panegírico [de grandes personajes] en obras profanas y religiosas hasta entrado el siglo XVII” (151). Ya Ovidio dice “que la fusión de la madurez con la juventud es un don del cielo, no otorgado más que a los emperadores y a los semidioses (*Ars*, I, 185-186)” (149). Ver “v. Tópica”, 8. El niño y el anciano (Curtius 149-153).

Dios” también a la Virgen María. Se apoya en ella para elaborar un breve discurso que finalizará con el *Ave María*, parte fundamental de la *oratio* o salutación. Herrero Salgado dice al respecto: “el engarce entre Introducción y Ave, o petición de la gracia para los buenos frutos del discurso, no precisa de circunloquios; se viene a ella con fórmulas sencillas, no exentas, a veces de ingenio” (368). Ingenio que podemos ver en esta doble aplicación etimológica, pues ¿quién mejor que la Virgen María para ser “la muy amada de Dios”? El predicador remata esta afirmación diciendo que no sólo ha sido la muy amada de Dios desde su nacimiento sino desde su concepción, y prueba de ello es el dogma de la Inmaculada, es decir, de la concepción de la Virgen sin pecado alguno.

Para fray Agustín de Salucio, tanto el *thema* como el *Ave María* siempre estarán ligados: “dícese luego cuyas son las palabras propuestas y en qué capítulo y lo que en castellano significan [es decir, el *tema* y su traducción]; y pídesse la gracia a Dios, por mediación de Nuestra Señora, para declararlas a su servicio y nuestro provecho, con la breve oración del avemaría” (189).

8. ENUNCIACIÓN DEL *THEMA*. En el caso particular del sermón analizado, después de la salutación se presenta el *thema* (*Vir erat in terra Hus nomine Job; et erat vir ille simplex, et rectus, ac timens Deum, et recedens a malo, Job 1, 1*) cumpliendo con el precepto de extraerlo de la Sagrada Escritura y de proporcionar su ubicación en la misma. La traducción al “romance” (“había en tierra de Hus un varón llamado Job, hombre recto y justo, temeroso de Dios y apartado del mal”) se proporciona un poco más adelante, pues servirá para dar inicio a narración de la historia de Job. Con respecto al *thema*, fray Agustín Salucio dice: “propónense luego las palabras del tema, una sola vez, en latín, en un buen tono, porque decirlas dos, una muy bajo y otra más alto, es demasiado” (189), lo cual se contrapone a la sugerencia de Terrones del Caño de enunciarlo dos veces: la primera en la salutación y después repetirlo en la narra-

ción.<sup>22</sup> Al respecto, Herrero Salgado dice: “el *thema* da entrada a la voz del predicador; las divinas palabras lo autorizan. El texto del *thema* se toma del evangelio del día y se va desgranando en las distintas consideraciones del sermón” (366).

9. EXPOSICIÓN DE LA LETRA DEL EVANGELIO. Como ya se dijo, el *thema* dará pie para que el predicador comience a contar la historia de la vida de Job y de nuevo comienza con una “sentencia ingeniosa”, además de un juego de opuestos: “Fin de la historia del monarca de Edón parece había de ser el principio della”. De esta forma, además de ser la traducción al romance del *thema*, da inicio la caracterización del personaje y de su entorno: “moraba un varón en la tierra de Hus llamado Job y que era çençillo y recto, que temía a Dios y huía del mal”. La tierra en donde vivía era “pésima por sus moradores, que eran idólatras, impíos, infieles, injustos, obscenos”; en contraste con él, que era “justo, recto, santo y limpio” (Primer sermón de Job 6). El predicador advierte a su auditorio que se enuncia el recto vivir de Job para que se entienda por qué su vida tuvo un buen fin y con ello recalcar que “quien no funda bien edificará mal, ni tendrá consistencia lo que no tuvo perseverancia” (Primer sermón de Job 7), lo cual representa la parte moral de la salutación. Los retóricos aconsejan que la parte introductoria del sermón tenga poca materia moralizante, por ejemplo, Terrones del Caño recomienda que si la introducción tiene toques moralizantes “no sea de reprehensión, que no parece bien luego al principio la cólera, antes se espanta la caza” (110).

En este punto finalmente se han agotado todos los elementos que conforman la salutación de este primer sermón de la serie de Job. A modo de cierre diremos que para Terrones del Caño los componentes son: “después de persignarse<sup>23</sup> [...] tengo por lo mejor decir en latín las primeras palabras del Evangelio [es decir, el *thema*], citando el capítulo y volverlas en romance; proponer la fiesta, si alguna se celebra aquel día”

---

<sup>22</sup> En la parte dedicada a describir las partes de la narración, (la segunda parte de los sermones de un tema), dice “rezada el Ave María, se usa volver a decir el tema con su citación” (100).

<sup>23</sup> Ya fuera en latín o en romance.

(104); señala que debe ser breve: “advierdo que esto de la letra y salutación sea muy breve [...] porque lo largo es cansado, y hace temer que lo será más el sermón y que vayan desde luego con disgusto” (105). Rodríguez de León dice que se puede hacer de dos modos: explicando el *thema* o diciendo la fiesta que se celebra.<sup>24</sup> En el sermón analizado hemos encontrado las dos formas.

Finalmente citamos a nuestro predicador, que afirma que después de haber enunciado el *thema* y el *Ave María* comienza el sermón propiamente dicho: “ya la Salutación con su fin le apuntó el principio al sermón” (“Panegírico exornativo de la triunfante Assumpción de la Virgen Santíssima...” 316).

## CONCLUSIONES

Al hacer una recapitulación de los elementos que conforman la introducción del sermón encontramos: la sentencia ingeniosa con que da inicio, el motivo o por qué del sermón, la designación de la fiesta del día, la explicación de cómo se va a elaborar el discurso, la fuente textual de la historia que se contará, el autor de dicha fuente y la genealogía del personaje, las etimologías del nombre Job, la primera etimología correspondiente al primer sermón, el vínculo entre la etimología del nombre de Job y la Virgen María, el rezo del *Ave María*, la enunciación del *thema* y la pequeña parte de moralidad que la explicación del *thema* conlleva.

Como ha podido verse, Delgado y Buenrostro, en la parte del sermón denominada salutación, ha elaborado, primero, una introducción general (“salutación” o “exordio”) a la serie de los seis sermones y, después, una particular (“narración”) para el primer sermón, lo cual encaja con las recomendaciones de Juan Rodríguez de León: “la narración, en que se declara el intento del sermón, porque en el exordio se propone común, y en ella se aplica particular, como passando del género a la especie, userasse escusando ostentación y

---

<sup>24</sup> “La salutación, o sea explicando la letra (que alaba mucho el maestro Bartolomé Ximénez Patón) o introduciendo la fiesta” (113v).

vanagloria, o se hable de Dios en el misterio, o se alabe el santo en la celebridad o se pondere la virtud en la Feria” (115v).

Así, dentro de esta primera parte del sermón, tenemos lo que Herrero Salgado engloba dentro del apartado de “preliminares”, los cuales conforman la parte inicial del sermón pues representan el primer acercamiento del predicador con su auditorio, y se emplean para introducir la temática sobre la cual discurrirá el sermón, además de solicitar el orador en ella la ayuda y gracia divina para que el sermón logre su cometido.<sup>25</sup>

Para finalizar, podemos valorar si el predicador siguió las recomendaciones generales y más comunes de los preceptistas: cumplió con no comenzar con materia pagana o de modo no solemne, tal como lo recomiendan Terrones del Caño: “que nunca se comience con fábula o geroglífico ni poesía porque es contra la gravedad de aquel acto sagrado darle tan ruin principio, y desacreditarse luego con los cuerdos el predicador” (109). Y fray Agustín Salucio: “se ha de mirar en que no sea profano o con alguna nota de vanidad este exordio. Profanos llamo yo a los que comienzan por alguna fábula o novela tomada del paganismo” (201). También cumple dos consejos de Terrones del Caño: que “no prometa el predicador en la introducción muchas y grandes cosas para tratar en el sermón” porque quizá después no pueda cumplirlas y que sea siempre modesto intentando ir en el discurso de menos a más (109-110). Algo en lo que Delgado y Buenrostro no sigue tan al pie de la letra al citado preceptista es en su recomendación de que la introducción no sea muy larga, pues debe tener una duración de un cuarto de hora como máximo, tanto para que no le reste tiempo a la aplicación moral como “porque es molesto cualquier discurso largo, y amenaza que lo será el sermón” (112). Sin embargo, aunque no es breve, la salutación es ordenada y clara, de forma que no le sucede lo que advierte Rodríguez de León:

---

<sup>25</sup> “El predicador se pone en contacto con el público, le expone la idea central del tema sobre el que va a versar el discurso y le exhorta a pedir la gracia divina por intercesión de la Virgen” (365).



Importa mucho comenzar hablando a propósito, sin buscar rodeos que diviertan y digresiones que cansen. Que ay ingenios inclinados a correr fuera del camino, gastando lo bienquisto de la hora en averiguar lo que no importa y provar lo que no es necesario, alejándose tanto del intento que enramados y perdiendo de vista el discurso conocido arriban a concetos no imaginados, con que no es mucho que passen tormenta y se vean perdidos; que desviarse del intento es exponerse al peligro (115r).

Para finalizar, traemos las palabras con las que Francisco Terrones del Caño justifica el porqué todo sermón debe tener una introducción o salutación: “porque es documento que todos los oradores dan, que nunca entran *ex abrupto*, ni los maestros entran a tratar las materias, sino precediendo sus tratados o cuestiones proemiales”, además de que nos disponen el entendimiento “y aun la voluntad y el gusto para lo que se ha de decir” (107-108).

#### BIBLIOGRAFÍA

- ASURMENDI, Jesús M., *Job: experiencia del mal, experiencia de Dios*. Estella (Navarra): Verbo Divino, 2001.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*. 2 ts. México: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- CHINCHILLA, Perla, *De la “compositio loci” a la república de las letras*. México: Universidad Iberoamericana, 2004.
- DELGADO Y BUENROSTRO, Antonio, “Nobleza de Job executoriada con pruebas de su libro, deducidas para predicarse en seis sermones morales en la Iglesia de señoras religiosas de Nuestra Señora de Valvanera de México los viernes de Quaresma por la tarde, año 1683”. *Historias varias canónicas moralizadas en sermones...* Puebla de los Ángeles: Diego Fernández de León, 1693.
- \_\_\_\_\_, “Oración Evangélica de la Purificación de nuestra Señora...”. *Panegíricos sagrados que a la sacra, católica...* Sevilla: herederos de Tomás López de Haro, 1696.

- \_\_\_\_\_, “Panegírico exornativo de la triunfante Assumpción de la Virgen Santísima...”. *Panegíricos sagrados que a la sacra, católica...* Sevilla: herederos de Tomás López de Haro, 1696.
- ESTELLA, Diego de, *Modo de predicar y “Modus concionandi”*. Estudio doctrinal y ed. crítica por Pío Sagüés Azcona. 2 ts. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951.
- GARCÍA GUAL, Carlos, “Prólogo”. *El Libro de Job*. Madrid: La idea, 1987.
- GRANADA, fray Luis de, *Rethórica eclesiástica*. Barcelona: Juan Jolis y Bernardo Pla, 1775.
- HERRERO SALGADO, Félix, *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1996.
- LARA GARRIDO, José, “La predicación barroca, espectáculo denostado (textos y considerandos para su estudio)”. *Analecta malacitana* 6.2 (1983) pp. 381-387.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, “Una síntesis del *ars praedicandi* medieval en la *Partida Primera*, Tit. v, ley 68”. *Estudios románicos* 5b (1989)977-985.
- NEMO, Philippe, *Job y el exceso del mal*. Madrid: Caparrós, 1995.
- RODRÍGUEZ DE LEÓN, Juan, *El Predicador de las gentes: San Pablo*. Madrid: María Quiñones, 1638.
- SCHÖKEL, L. Alonso y J. L. SICRE DÍAZ, *Job: comentario teológico y literario*. Madrid: Cristiandad, 1983.
- SIMONETI, Manlio y Marco CONTI, *Job*. Madrid: Ciudad Nueva. 2010.
- STRANGE, Marcian, *Job y Eclesiastés*. Bilbao-Santander: Mensajero y Sal Terrae, 1970.
- TERRONES DEL CAÑO, Francisco, *Instrucción de predicadores*. Pról. y notas Félix G. Olmedo. Madrid: Espasa-Calpe, 1946.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas*. Ed. y est. Francisco Javier Fuente Fernández. León y Valladolid: Universidad de León y Junta de Castilla y León, 2001.
- WALDE MOHENO, Lillian von der, “*Artes praedicandi*: la estructura del sermón”. *Destiempos* 3:18 (2009) pp. 1-12. Consultado el 5 de febrero de 2019 en:  
<http://www.destiempos.com/n18/walde.pdf>

# CARÁCTER MORAL Y MAGISTERIO DEL JUEZ EN DISCURSOS RELIGIOSOS DEL SIGLO XVII NOVOHISPANO

MANUEL PÉREZ

*Universidad Autónoma de San Luis Potosí*

LA ENSEÑANZA y la censura son dos tareas culturales de primer orden que, como se sabe, determinan la actuación de los gobernantes en su función de constructores del orden público; dichas tareas corresponden por supuesto a dos métodos básicos de modificación de conducta, individual o colectiva: la persuasión racional o el castigo. Por ello resulta de utilidad el estudio de la representación del juez (en tanto personificación de la censura) en textos dedicados a la enseñanza, como pueden ser los *exempla*<sup>1</sup> incluidos en discursos religiosos. Aquí pretendo un acercamiento a dicha representación en relatos ejemplares incluidos en un par de textos religiosos del siglo XVII novohispano —una colección de pláticas jesuíticas y una crónica de orden religiosa— en los que he encontrado dos posibilidades diferentes de realización del personaje “juez”: una trascendente y otra circunscrita a la esfera de los hechos humanos; ambas posibilidades, por lo demás, se encuentran signadas por un par de atributos éticos que aquí podríamos concebir como carácter moral y autoridad magisterial.

---

<sup>1</sup> Como se sabe, los latinos llamaron “*exemplum*” a lo que Aristóteles llamó “paradigma”: la especie inductiva de argumentación retórica con el objeto de la demostración, verdadera o aparente. La dialéctica posee dos modos de argumentación, mediante inducción o silogismo (verdadero o aparente); lo mismo vale para la retórica: el paradigma es la inducción y el entimema un silogismo, y el aparente entimema un aparente silogismo. Por consiguiente, “Llamo [...] *entimema* al silogismo retórico y *ejemplo* [paradigma] a la inducción retórica” (*Retórica* 1356b). Es tan tópica esta clasificación de las pruebas que Racionero o J. H. Freese (1991) traducen “paradigma” directamente a “ejemplo”.

En cuanto a la representación trascendente, téngase en cuenta que las nociones de “supremo juez” y de “juicio final” se encuentran ya en los propios debates que hicieron posible el tránsito del mundo antiguo al cristiano, mediante aquella significativa operación de expolio utilitario de las artes clásicas, sobre todo de la retórica, para fines de predicación evangélica; operación que en un principio no logró definitivamente su propósito pues la mayoría de los paganos cultos siguió considerando ridícula, confusa e incluso repelente la oratoria cristiana primitiva.<sup>2</sup> Por ello, algunos Doctores de la Iglesia se lanzaron desde temprano contra la literatura y la retórica paganas, trayendo ecos que podrían considerarse platónicos<sup>3</sup> y apelando a un discurso cuasi-jurídico persecutor, al grado de que el IV Concilio de Cartago habría prohibido de plano la lectura de libros gentiles. Fue así que san Jerónimo, mostrando huellas de un gran conflicto interior, procuró encontrar una solución media apelando a la constitución de un juez y un tribunal superior que comenzase a tomar, así sea de modo simbólico, cartas en el asunto; como puede verse en su hermosa Epístola 22 a la virgen Eustoquio, en la que nos cuenta cómo después de su conversión, habiendo renunciado a su buena vida en Roma, habiendo dejado todo para hacer penitencia en Jerusalén (menos sus libros paganos) es llamado a cuentas por sus lecturas de Cicerón en una visión que le sobrevino al borde de la muerte por una enfermedad (Jerónimo 22). Se trata de un relato que tendría fértil y feliz vida como *exemplum* en los siglos posteriores, incluso tan tardíos como el XVII, cuando el jesuita novohispano Juan Martínez de la Parra lo usó en una de sus pláticas:

---

<sup>2</sup> “No sólo el contenido les causaba un efecto de superstición pueril y absurda, sino también la forma constituía una ofensa para su gusto: la selección de palabras y la sintaxis eran torpes, propias del descuidado lenguaje popular” (Auerbach 48).

<sup>3</sup> A Titiano se atribuye, por ejemplo, el siguiente vituperio: “Vosotros habéis inventado la retórica para la injusticia y la calumnia [...] Vosotros habéis inventado la poesía para cantar las batallas, los amores de los dioses, y todo lo que corrompe el espíritu” (*apud* Murphy 59).

Quando he aquí [...] estando ya a la muerte, de repente arrebatado mi espíritu me halle delante de vn tribunal tan cercado de resplandores, y Magestad, que ni a levantar los ojos me atrevia. Quien eres? Me pregunto aquel Juez Soberano; y yo temblando todo: Señor yo soy Christiano. Mientes, me replico con vna voz terrible; mientes, que tu no eres Christiano, sino Ciceroniano. Y al punto mandando a sus ministros, que me azotasen, empezaron a descargar sobre mis espaldas terribles azotes, y siendo tales me atormentaban mas los azotes de mi propia conciencia, y clamaba: Señor, ten misericordia de mi. Estas voces se oian entre los golpes de los azotes, que no cessaban. Hasta que postrados ante el Tribunal, aquellos mesmos Ministros, me recabaron el perdon, con palabra que di, de no leer mas aquellos libros. Testigo es de que no fue sueño, aquel Tribunal tan terrible; y testigos los cardenales, y las llagas, que quedaron en mis espaldas (Martínez I, 4).<sup>4</sup>

Esta figuración trascendente del juez forma parte sin duda de una concepción religiosa todavía medieval del mundo y de su devenir, desde la cual la historia se cargaba de elementos metafísicos y extrafactuales. Así procede, por ejemplo, fray Agustín de la Madre de Dios, historiador carmelita de esos mismos años,<sup>5</sup> cuando inicia su historia de la provincia novohispana del Carmelo con una definición de historia que vincula el sentido del juicio con el sentido de lo trascendente: “Llamó a la Historia Nicetas Croniates [sic] trompeta del juicio y libro de la vida; esto porque en él se escriben las de los justos y aquello porque la historia les hace resucitar” (Madre de Dios

---

<sup>4</sup> *Luz de verdades católicas y explicación de la doctrina cristiana* [...] es la colección de pláticas pronunciadas por este predicador en la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en la Ciudad de México, entre 1690 y 1694, e impresas en tres tomos entre 1691 y 1696.

<sup>5</sup> *El Tesoro escondido en el santo carmelo mexicano. Mina rica de ejemplos y virtudes en la historia de los carmelitas descalzos de la provincia de la Nueva España*, es una historia escrita por Agustín de la Madre de Dios entre 1646 y 1653, y que permanecería inédita hasta 1984, cuando fue editada por Manuel Ramos Medina; luego, en 1986, Eduardo Báez Macías publicaría otra más.

19).<sup>6</sup> Luego, al amplificar esta definición, añade un nuevo sentido: “Hace la Historia que de sus sepulcros salgan los que cubre el polvo y resucita la memoria de ellos con escribir sus vidas. Así es, pero salen de las tumbas a ser juzgados de todos y en el teatro o tribunal de un libro reciben su sentencia” (15). En otras palabras, la escritura de cada historia particular ha de ser un pequeño juicio capaz de sugerir una anticipación del Juicio Final.

Así, desde esta concepción religiosa los horizontes de la historia humana quedan firmemente acotados al no dejar al hombre dispuesto ante un presente sobre el que pueda tener algún control, sino que le adjudica un papel determinado en un relato que ha iniciado con la Caída en el Paraíso y que terminará en el Juicio Final o “el fin de los tiempos”. Por ello,

---

<sup>6</sup> Nicetas Coniates (que no “Croniates”) fue un historiador bizantino nacido en Conia a mediados del siglo XII y muerto en 1216; miembro de una familia prominente, hermano de Miguel Coniates (arzobispo de Atenas) en un principio intentó hacer vida política pero después de la caída de Constantinopla, en 1204, se refugió en Nicea y se dedicó a escribir. Su uso como autoridad por parte de fray Agustín resulta sorprendente, pues si bien puede ser un autor conocido en la tradición bizantina no lo es tanto en la occidental; y es que puestos a buscar referencias de este autor bizantino encontramos un enorme vacío entre autores occidentales de la época y aun entre autores contemporáneos, a no ser que las busquemos no entre historiadores sino entre novelistas: por ejemplo, en *Baudolino* de Umberto Eco, se recordará que Nicetas Coniates resulta el segundo personaje en importancia, después precisamente de Baudolino, con quienes la novela inicia mostrando el segundo al primero sus bosquejos de memorias en una lengua extraña aunque presuntamente comprensible para italianos, franceses o hispanos. Ahí Coniates, al calor de esta presentación, se permite una definición de historia que sorprendentemente no es otra que aquella con la que inicia fray Agustín la suya: “No hay historias sin sentido. Y yo soy uno de esos hombres que saben encontrarlo allá donde los demás no lo ven. Después de lo cual la historia se convierte en el libro de los vivos, como una trompeta brillante que hace resurgir de su sepulcro a los que son polvo desde hace siglos” (Eco 17-18). Evidentemente, el novelista italiano y fray Agustín abrevaron en una misma fuente, aunque con una diferencia de 300 años. Para un estudio completo de la argumentación ejemplar en esta obra carmelita véase mi libro *Los cuentos del historiador. Literatura y ejemplo en una historia religiosa novohispana* (2012).

el sentido moral de la historia no queda establecido por su capacidad de ofrecer al contemporáneo elementos de aprendizaje sobre la experiencia de los hombres pasados, sino que, junto con los profetas, el historiador religioso considera que el juicio de Dios se realiza en la historia,<sup>7</sup> y que él mismo, como juez *pro tempore*, contribuye a una interpretación maniquea de los actos de los hombres quienes se asimilan o se rebelan a un plan divino de salvación en el que la muerte y el infierno son las “naturales” consecuencias del mal. Así, la trompeta del juicio que es para fray Agustín toda historia, equivale de algún modo a la trompeta del séptimo ángel del Apocalipsis y se corresponde con la idea de que cada historia, en tanto texto, puede ser un juicio parcial que anticipa el Juicio Final.<sup>8</sup>

Todos los que las leen se hacen jueces de las vidas historiadas y cierto que se expone a mucho riesgo el que ha tan vario arbitrio. Un juez señaló Dios a todo el mundo para el día de la cuenta y aquí es el mundo todo juez de un justo. Justo será que se haga juicio justo de las obras ajustadas y que para ese fin quien las escribe haga oficio de sabio relator (Madre de Dios 15).

Se trata de una interesante manera de usar el tópico exordial de la falsa modestia, siguiendo la idea del juicio con un par de elementos tal vez originales: en primer lugar expone su propia obra al juicio del mundo, pues reconoce que su historia es asimismo un hecho histórico que será susceptible de censura o valoración; y, en segundo lugar, implícito en el primero pero de importancia singular, cada lector viene a ser juez

---

<sup>7</sup> Como escribe Reinhold Niebuhr, quien además reconoce que “only under the judgement of God do they recognize the universality of this human situation of sin and guilt” y que “a «last judgement» stand at the end of all human achievements” (Niebuhr 124 y 126).

<sup>8</sup> O, como escribe Niebuhr, “there are provisional judgments upon evil in history; but all of them are imperfect, since the executors of judgments are tainted in both their discernments and their actions by the evil which they seek to overcome. History therefore awaits an ultimate judgement” (Niebuhr 214).

de lo historiado: “Esto me falta a mí con otras cosas en esta historia que escribo, y si el afecto pío no las suple no se hará juicio recto. Juez eres ¡oh, lector! de estas acciones; a tu juicio se remiten”.<sup>9</sup>

En medio de esta singular *captatio benevolentiae* expone fray Agustín otra idea a la luz del valor moral de la historia, aquella bien conocida entre los historiadores que implicaba la necesidad de ser escrita por un *vir bonus*, un hombre sabio, virtuoso y capaz de garantizar la función edificante;<sup>10</sup> sin embargo, el carmelita da aquí vuelta a la cuestión para proponer ciertamente una función moral, pero no del autor de la historia sino de su lector: “advierte que el juez para ser bueno ampara más que condena y más defiende que juzga. El verbo *iudicare* significa aun en la lengua sagrada conservar, defender, como Isaías lo dijo claramente. *Iudicate pupillo, defendite viduam*, y así, si has de ser juez hazte abogado de los que quieres juzgar” (16). Es etimología un tanto rebuscada pero sostenida por la traducción latina de Isaías: “*Discite benefacere, quaerite iudicium, subvenite opreso, iudicate pupillo, defendite viduam*: Aprendan a hacer el bien, busquen juicio, restituyan al agraviado, aboguen por el huérfano, amparen a la viuda” (Isaías 1, 17), donde en efecto el verbo *iudicare* toma, más que de juzgar, el sentido de abogar.

En suma, se trata de una noción de historia con valor trascendente, vinculada a un plan divino dado e incuestionable y en la que la noción de juez es éticamente fundamental. Curiosamente, el mismo predicador jesuita traído antes aquí como primer ejemplo de usuario de un sentido trascendente del juez y del juicio, también incluye una noción mucho más

---

<sup>9</sup> *Loc. cit.* Sobre la censura de la historia puede verse el valor que a esta le confiere Fox Morcillo, quien propone que “no dejemos al historiador la potestad de elegir los temas que narre, sino urjámosle para que no omita ni calle nada digno de contarse” (214). Por supuesto que aquí la primera persona plural de “dejemos” no incluiría, como en fray Agustín, a cualquier lector, pues el humanista Fox Morcillo pretendía que sólo el filósofo pudiera censurar los contenidos de la historia.

<sup>10</sup> Se trata, en principio, de una virtud recomendada por Quintiliano a los oradores: que todo orador sea un “*vir bonus dicendi peritus*” (*Inst.* XII, 1, 1).



mundana de ambas categorías, desde la proverbial concepción militante del cristianismo que practicaba la Compañía de Jesús, y desde una serie de lecturas protosociológicas del decálogo. Me refiero a ciertas representaciones del juez en relatos usados como argumentación inductiva en sus pláticas, algunos de ellos adherizados de un sabroso humor crítico.

“Breve sera el exemplo, pero eficaz”, dice Martínez de la Parra antes de cerrar una plática cuyo irónico título indica el propósito de ilustrar un vicio colectivo y cuya exposición implica una divertida crítica social: “Vniversidad de el hurto en varias clases, facultades, y sutileza, para hazer daño al proximo”. Se trata de un *exemplum* en el que un religioso franciscano se disponía a preparar un sermón fúnebre, panegírico de las honras del difunto alcalde de una villa de Aragón, y mientras lo preparaba se le apareció el muerto pidiendo que no predicara sus honras, sino sus deshonoras, pues por haber sido mal alcalde ahora estaba ardiendo en el infierno, y aun más: “que todos los Juezes, y ministros de Justicia, Regidores, Alguaciles, Escrivanos, que han muerto en esta Villa de sesenta años a esta parte, todos estan ardiendo en el Infierno, por no aver cumplido con las obligaciones de su oficio” (Martínez II, 46). Sin duda la eficacia como *peroratio*, de un ejemplo cuyo tema era el robo por parte de las autoridades, no podía ser mayor si implicaba un caso real de condenación eterna de un alcalde; por ello es tal vez que el predicador propone su consideración como hecho efectivamente sucedido, aportando la fuerza argumental del ejemplo histórico: “Refiere Fray Joseph de Carabantes, Religioso Capuchino que estando ya para morir vn Religioso de san Francisco juro por el passo en que estaba, que era verdad este successo”. Por lo que vemos que también la noción de historia se vuelve acá mundana y factual.

Las constantes referencias al robo o el fraude en las pláticas de Martínez de la Parra, algunas de ellas durísimas como aquella que dice ser más persuasiva para los ladrones la horca que la predicación,<sup>11</sup> hacen pensar que estos delitos eran una

---

<sup>11</sup> “El infame nombre de el hurto, mejor lo explica en pocas palabras la ronca voz de vn pregonero, que la puede ponderar la mas viva energia del

gran preocupación para juristas y predicadores de la época, tal vez porque se trataría de un vicio bastante difundido entre los habitantes de la Ciudad de México ya en el siglo XVII, como asegura Virgilio Fernández (Fernández 579-586). Martínez de la Parra no sólo censura la apropiación indebida de un bien, como caso de hurto simple y llano, sino también otras formas de despojo más violentas como el robo o la extorsión, o más complejas como el fraude, la usura o el incumplimiento de deudas de cualquier tipo, incluso en los casos en que estos abusos eran practicados desde el poder. Para este predicador parece no haber diferencia conceptual entre estos delitos, por ejemplo entre el robo y el hurto, pues todos ellos son considerados, sin más, pecados contra el séptimo mandamiento, ignorando la vieja distinción jurídica castellana, presente ya en *Las Siete Partidas* de Alfonso X, que reconocía en el hurto un despojo sin violencia y en el robo uno violento; ello tal vez se explica por el hecho de que dicha diferencia conceptual, de raigambre románica, desaparecería de las concepciones jurídicas del siglo XVI, como escribe José Sánchez-Arcilla (Sánchez-Arcilla 43, 109).

De este modo, el concepto amplio de robo que maneja Martínez de la Parra permite incluir en la reprobación de este vicio la corrupción de las autoridades, como cuando tratando de explicar las diferentes circunstancias en que este pecado (y delito) puede ser cometido, cuenta el ejemplo de “una vieja simple [que], oyo dezir, que para sacar vn pleyto que traia era menester vntar al Juez las manos”, la pobre mujer entendió aquello en forma literal y llegándose al juez le ungió con abundante aceite ambas manos; el juez, después de reír de la simplicidad de la mujer, le dice que no puede juzgar con las manos llenas de aceite, que le debe traer varias varas de paño para limpiarlas y así su asunto saldrá bien. Esta simulación y robo hacen exclamar al predicador “Y las [manos] que son assi,

---

mas eloquente Predicador [...] Y para predicarlo mudo, mejor le sirve de pulpito a vn verdugo la horca” (Martínez II, 44).

que importa que se llamen limpias, si tienen las viñas aguzadas en la rapiña?” (Martínez II, 44).

Del mismo modo, en la ya traída plática titulada “Vniuersidad de el hurto [...]” incluye muchos ejemplos breves donde gobernantes castigan (ahorcan o matan) a jueces y letrados que traicionan la ley a favor de los ricos; en esa misma plática cuenta también el ejemplo de un gobernador que intentaba a cualquier precio que un hombre pobre le vendiese una viña que era todo su sustento, el gobernador supo esperar a que el hombre muriera para así, sobornando dos testigos, ir al sepulcro de aquel pobre, desenterrarlo y, poniéndole una talega de dinero en las manos, pedir: “Sedme testigos, les dixo, que fulano ha recibido de mi el precio de su viña, y que poniéndosela en su mano, no contradixo”. Con tales testigos, el gobernador logra que ciertos jueces den una sentencia favorable a su causa, pero la viuda acude al rey (“Filipo de Francia”) quien, conmovido por los ruegos, toma en sus manos el caso y logra descubrir la verdad tomando declaración por separado a los testigos, después de lo cual aplica un castigo terrible: “el Rey hizo, que aquel impio Gobernador lo enterraran vivo” (Martínez II, 46).

Así pues, de la restitución de la hacienda ajena, del fraude, de la usura y de otros muchos tipos de robo trata el predicador en sus ejemplos; incluso sobre esta última hace una breve clasificación y llega a llamar a los que aconsejan a los gobernantes la usura como política estatal “arbitristas del infierno” (Martínez II, 47), con lo que sin duda se adelantó a criticar lo que Enrique Semo llamó “el despotismo tributario”, en particular hacia el indio, pues para este autor no cabe duda de que el indio (y su producción) eran indispensables para la economía colonial, ya que “hasta los frailes mejor intencionados llegaron a considerar que sin algún tipo de coerción sobre los trabajadores indios, la economía de la república de los españoles se vendría abajo” (Semo 55).<sup>12</sup> Si ello es así, en

---

<sup>12</sup> Semo considera además que “el tributo real no era ni mucho menos la única carga tributaria que pesaba sobre el comunero. A principios del siglo XVII un indio pagaba ocho reales y media fanega de maíz (unos

Martínez de la Parra tenemos una muestra de predicación contra la tendencia general hacia la explotación fiscal y laboral del indio.

De todos modos resultaría difícil sostener que un predicador jesuita como Martínez de la Parra haya pretendido confrontar a la autoridad civil asociándola con pecados contra el séptimo mandamiento, porque así como sugiere que todo despojo, por imperial que sea, no deja de ser un robo, también tiene buen cuidado en ilustrar la justicia que un buen rey sabe impartir sobre funcionarios y gobernadores; es decir, como en la lopesca *Fuente Ovejuna*, la figura real encarnaría la esperanza de justicia de los menesterosos y del pueblo en general, aun cuando en niveles inferiores la autoridad se hubiese corrompido.

Es decir, si Martínez de la Parra toma distancia respecto a las concepciones religiosas y aristocráticas vigentes sobre el robo, pues lejos de plantearlo como vicio propio de pobres transita hacia la peligrosa crítica del ejercicio del poder, también lo es que practica en esto el equilibrio, pues si hay en sus ejemplos jueces corruptos también los hay salomónicos, capaces de dar una sentencia justa a los robos de otros, como aquel de la parábola que usa para ilustrar otra de las formas del robo, la de los ricos que no pagan a sus criados, donde con ingenio muestra la injusticia de tal omisión: un servidor se quejaba ante un juez de su señor por no haber recibido su paga en seis años, el caballero alegaba que nada le debía pues el acusador no había hecho nada en esos seis años además de seguirle, “teneis razon, sentencio el Juez con harto juicio, no le pagueis; pero pues ha sido nada andar tras de vos seis años, mando que hagais vos esso que os parece nada, que andeis otros seis años tras de vuestro criado”. Por supuesto, el caballero pagó al punto y el predicador concluye “Ha poderosos, buelvo a dezir, ha

---

cuatro reales) de tributo real, un real para Fábrica y Ministros y cuatro reales de Servicio Real. // A esto deben agregarse los impuestos locales, las exacciones legales e ilegales de autoridades españolas e indígenas y los frecuentes impuestos especiales” de donde se deduce que la carga fiscal del indio podía ser en verdad pesada (Semo 91).

Alcaldes mayores, ha Juezes, o, y que no sea que por vna eternidad andeis tras de vn Indio, cuya paga ahora os parece nada!” (Martínez II, 44).

En cualquier caso, de casi todos los ejemplos que tratan las formas del robo resulta un castigo doloroso, aunque en alguno el correctivo viene a ser sólo la risa, como en uno muy gracioso y pretendidamente histórico sobre los que retienen injustamente lo ajeno y que inicia “ha conciencias de gamuza, y con que serenidad, y que sin escrupulo se confiessan; pero estas retenciones injustas las callan. O que confesiones!”. El breve relato cuenta cómo Julio César se presentó a la subasta de los bienes de un conocido estafador de Roma, pretendiendo comprar la cama “la cama, Señor, le dizen, para que? Porque cama en que vn hombre cargado de tantas deudas podia dormir, sin duda tiene alguna virtud de infundir sueño. Yo la he de comprar” (Martínez II, 45).

En suma, Martínez de la Parra puede ser visto como un crítico resuelto de la autoridad viciosa, actitud frecuentemente imputada a los miembros de la Compañía de Jesús y que les granjearía a la postre no pocos enemigos. “Ya sabran el apologo de la zorra”, dice antes de contar cómo esta acude a ver al león, su rey, enfermo y en cama, pero no se atreve a entrar al cuarto a saludarlo como es debido. “Entra aca, le dize el leon, que no es esse modo de visitar a vn enfermo” e insiste en saber las razones de su proceder, a lo que responde la zorra “Mira, yo te lo dire ya que porfias: porque desde aqui estoy viendo que las huellas de los que han entrado todas van azia alla, y no veo ninguna huella de que ayan salido”; por eso el predicador dice a los señores “Ha leonazos tragadores, ha tigres golosos: si estan viendo las huellas, quien ha de querer serviros?” (Martínez II, 36).

Sin embargo, para este jesuita del siglo XVII las jerarquías tienen un fin moral, de modo que si los servidores o esclavos tenían obligaciones rigurosas, no por ello los amos eran libres de explotarlos al punto de llevarlos a la muerte por hambre o cansancio, como efectivamente podía suceder. Por supuesto, esto era para el predicador un mal social en varios

sentidos, no sólo por la evidente falta de justicia que la explotación implicaba, sino también porque a la postre podía resultar perjudicial para la buena marcha de la república pues los servidores podrían, atentos a los riesgos del sometimiento al poderoso, preferir sólo cumplir en lo mínimo, como había hecho la zorra al ir a ver a su rey sólo por cumplir.

Con todo, a pesar de la excusa que pueda otorgar a la predicación de Martínez de la Parra el carácter ficcional de algunos de los ejemplos usados con este propósito denunciante, la mera ilustración de estos vicios sociales constituye una crítica en sí misma y, por supuesto, a sus responsables; se trata pues de una censura que va más allá del mal social que pueda ocasionar la comisión de un abuso individual, porque puede llegar a criticar las formas mismas en que la autoridad se constituye. Así, en una parábola dedicada a mostrar la vanidad de las honras derivadas del ejercicio de la autoridad, juzga de necios a quienes buscan el poder por el poder: “vn Poderoso estando a la muerte, hizo su testamento con vna clausula extraña, y rara: porque dixo, que institua por heredero de su hazienda toda, que era mucha, al hombre, que se hallara mas necio: y para esto les tomo juramento a sus albaceas, de que lo cumplirian assi”, de modo que los albaceas recorren el mundo buscando al hombre más necio, y lo encuentran en una ciudad donde se tenía la extraña costumbre de ahorcar a los gobernantes al término de su mandato, que era siempre de un año. “Y assi no tendreis ya quien sea vuestro Governador”, dice uno de los albaceas, equivocándose por completo, pues luego encontraron una enorme fila de candidatos para el cargo, pues otra de las condiciones de la costumbre era que el gobernador era libre, durante ese año, de hacer lo que le viniere en gana, e incluso “vieron a vno, que con grandes ansias, diligencias, regalos, y dineros pretendia el Gobierno” (Martínez I, 11); ese fue sin duda el hombre más necio que encontraron. Aunque se trate de una alegoría (el hombre que busca ser gobernador representa a todo hombre que busca cualquier honra, la cual a la postre significa siempre una horca “que infamemente ahoga, y que vilmente mata”), el cuento implica también una crítica a las formas en que puede

conseguirse el poder y a la posible libertad que un gobernante pueda tener durante su mandato para ejercer su autoridad a capricho.

Finalmente, hay que decir que a pesar de todos sus cuidados, en la denuncia de estos vicios pudo Martínez de la Parra haber caído en terreno peligroso más de una vez, pues alguno de sus ejemplos se movió muy cerca de la crítica a la autoridad más alta, presentando un desliz respecto a este cuidado de la investidura real, como el siguiente ejemplo histórico con probables implicaciones peligrosas para la Corona:

Muy colerico Alexandro Magno mandaba colgar de vna entena a vn Pirata, que en vn Navichuelo andaba robando las costas, y dixole el: De modo, que a mi porque en vn solo Navio ando aziendo vna, o otra presa; me tienes tu, y me condenas por ladron, y a ti porque con vna Armada numerosa andas robando todo el mundo te apellidan Emperador? No tuvo que responder Alexandro (Martínez II, 44).

Riesgosa y sincera manera sin duda ésta de asociar el robo individual e ilegal con el despojo legal de un estado sobre territorios en principio ajenos. Sin embargo son más bien pocos los casos en que Martínez de la Parra se atreve a tanto, y con un ejemplo histórico, aunque ello es una muestra del talante crítico que se podía infundir a la predicación en esos años, y es muestra también de la configuración de un tipo de discurso religioso sobre cuestiones de orden jurídico, político o económico, en cuya constitución el carácter moral y el magisterio del juez quedan en entredicho; lo que discrepa profundamente del modo en que estas cuestiones son tratadas en los discursos religiosos de carácter tradicional o aristocrático, como la crónica carmelita revisada. Ambos son, pues, caras de una misma moneda: una que pretende dar al César lo que es del César y otra que pretende adquirir desde los púlpitos un juicio crítico sobre la autoridad.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN DE LA MADRE DE DIOS, *Tesoro escondido en el monte Carmelo mexicano...* Ed. Eduardo Báez. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- ARISTÓTELES, *Retórica*. Introd., trad. y notas Quintín Racionero. 3ª reimp. Biblioteca Clásica Gredos 142. Madrid: Gredos, 1990.
- AUERBACH, Erich, *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*. Trad. Luis López Molina. Barcelona: Seix-Barral, 1969.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, *Teoría de la historia y teoría política del siglo XVI*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2000.
- ECO, Umberto, *Baudolino*. Trad. Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen, 2001.
- FERNÁNDEZ, Virgilio, “Aproximación a la delincuencia en el México del siglo XVII a la luz de algunos documentos del Archivo General de Indias”. *Anuario de Investigaciones* 1 (1993), pp. 579-586.
- FOX MORCILLO, Sebastián, *De historiae institutione. Dialogus* (1557). Trad. Antonio Cortijo Ocaña. *Teoría de la historia y teoría política del siglo XVI*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2000.
- FRESE, J. H. (trans.), *Aristotle, The Art of Rhetoric* (1926) Loeb Classical Library 193. Cambridge MA & London: Harvard UP, 1991.
- JERÓNIMO, San, *Epistolae*. Zaragoza: por Georgi Coci, 1510.
- MARTÍNEZ DE LA PARRA, Juan, *Luz de verdades Catholicas, y explicacion de la Doctrina Christiana, que siguiendo la costumbre de la Casa Professa de la Compañía de Jesus de México, todos los jueves del año ha explicado en su iglesia el padre Juan Martinez de la Parra, professo de la misma Compañía*. México: por Diego Fernández de León, 1691-1696.
- MURPHY, James, *La retórica en la Edad Media*. Trad. Guillermo Hirata. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- NIEBUHR, Richard, *Faith and History*. New York: Charles Scribner's Sons, 1949.



MANUEL PÉREZ  
“CARÁCTER MORAL Y MAGISTERIO DEL JUEZ  
EN DISCURSOS RELIGIOSOS DEL SIGLO XVII NOVOHISPANO”

PÉREZ, Manuel, *Los cuentos del historiador. Literatura y ejemplo en una historia religiosa novohispana*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2012.

SÁNCHEZ-ARCILLA, José, “Robo y hurto en la ciudad de México a fines del siglo XVIII”, *Cuadernos de Historia del Derecho* 8 (2001), pp. 43-109.

SEMO, Enrique, *Historia del capitalismo en México. Los orígenes [1521-1763]*. México: Era, 1977.







IMAGEN:  
Johann Sadeler (I), *Retórica* (1560-1600). Rijksmuseum.



# MÁSCARAS Y EVIDENCIAS MEDIANTE LOS USOS RETÓRICOS EN *PEDRO DE URDEMALAS* DE CERVANTES

YSLA CAMPBELL

*Universidad Autónoma de Ciudad Juárez*

LA COMEDIA, escrita entre 1610 y 1611, tiene como protagonista la figura de amplia tradición oral y personaje literario,<sup>1</sup> Pedro de Urdemalas. La obra se estructura en cuadros que, en general, dan cuenta de la capacidad ingeniosa de Pedro para burlarse. Oculto tras diversas máscaras, ya funge como asesor del alcalde, consejero amoroso, gitano, visionario, ladrón, crítico social y farsante, amén de las actividades realizadas con varios amos al estilo de la picaresca.

Además de que los personajes se embozan y emplean disfraces diversos, Cervantes presenta claramente una ficción literaria<sup>2</sup> cuando hace metateatro hacia el desenlace de la obra: para ser farsante en una pequeña compañía Pedro de Urdemalas requiere simular y emplear diversas indumentarias como lo ha hecho a lo largo de su vida. Respecto a su apelativo Pedro relata que un quiromántico fue quien le añadió el “malas” al Urde que era su apellido, pero una vez integrado a la compañía teatral decide renunciar a dicha denominación para tomar el nombre de su maestro Nicolás de los Ríos del que dice haber aprendido “quien era el mundo cruel / ciego que sin vista vio / cuantos fraudes hay en él” (1991, 653a). Cervantes hace un guiño al espectador, pues en realidad Nicolás de los Ríos<sup>3</sup> era empresario, actor y autor de su época. Hay, pues, una

---

<sup>1</sup> Blecua ubica la primera alusión literaria al personaje hacia 1440 en el *Libro del paso honroso* de Suero de Quiñones (344). Sobre otras noticias *vid.* Palleiro.

<sup>2</sup> Señala Francisco Rico: “el héroe de la picaresca es [...] una forma y una fórmula narrativas” (110).

<sup>3</sup> Ver Mercedes de los Reyes, Pilar Bolaños (427-441).

eficacia engañosa de la lengua, una “coartada lingüística” (Spitzer 142), para un personaje que representa distintos papeles, pero no modifica su personalidad. De tal modo, caracterizado como embaucador culmina con la simulación teatral. Como señala Ignacio Arellano: “Esta es la condición esencial de Pedro de Urdemalas: máscara de ingenio y habilidad múltiple” (52).

Una primera lectura parece indicar que en la comedia todo obedece a la burla *per se*. Al ser protagonizada por un personaje pseudopicaresco, cuyas acciones se dan en el ámbito rural, la comedia se distingue por el humorismo.<sup>4</sup> Al respecto opina Edmond Cros: “...ce courant comique n’es pas simplement un aspect, entre bien d’autres du récit, mais qu’il constitue, au contraire, l’élément structurant de la création”. (39)<sup>5</sup>

La risa festiva<sup>6</sup> se presenta, además de las relaciones con el cuerpo —como el sexo y la escatología—, la parodia, la máscara, los bailes en la calle, el escarnio, etcétera, en las figuras retóricas.<sup>7</sup>

La *elocutio* podría definirse como una “gramática jocosa” (Bajtín 21), al caricaturizar el lenguaje verbal, pero también el espectacular con el uso del disfraz, por ejemplo, el de los danzantes travestidos. Cervantes nos conduce a través de la gracia a la crítica social de su época.

---

<sup>4</sup> Lo que vertebra la comedia no es una acción, sino varios cuadros que muestran el ingenio picaril del personaje. Vale recordar *La Numancia*. No obstante, hay una breve intriga reveladora: el ascenso de la gitana Belica (anagrama de Isabel) a la realeza, lo que la obra se enlaza con *La gitanilla*.

<sup>5</sup> Aunque se refiere a *El buscón*, sus palabras son pertinentes para referirnos a *Pedro de Urdemalas*.

<sup>6</sup> Desde la perspectiva de Georges Minois, “La risa carnavalesca es al mismo tiempo la parodia, mediante la máscara, el travestismo, la inversión” (199).

<sup>7</sup> Muchos de los motivos provienen del folclor y encuentran absoluta coherencia en la literatura de carnaval (Cros 45). Ahora bien, es preciso señalar que, aunque hay varias coincidencias con la concepción bajtiniana del carnaval, la visión cósmica de la risa como una fuerza regeneradora de la naturaleza no aparece.

En primer término, el *stau quo* entrañaría que existe un contraste entre el mundo de los aldeanos —del cual podemos mofarnos— y el grave y juicioso de la nobleza. Sin embargo, el dramaturgo subvierte la estructura social con una ruptura degradante del código aristocrático y, al mismo tiempo, esgrime una censura que denuncia la verdadera naturaleza moral del estamento dominante. De tal forma, el lenguaje se presenta como doble discurso, pues, por un lado, enmascara y, por otro, exhibe.<sup>8</sup>

La parodia del ejercicio de la justicia se da al caracterizar a un juez, cuya ineptitud se despliega mediante la exageración y el uso inadecuado de la lengua con barbarismos múltiples para provocar la comicidad mordaz.<sup>9</sup> Así, en general, una figura retórica fundamental es la hipérbole. Sancho Macho advierte: “...es mancilla / que se rija aquesta villa / por la persona más necia / que hay desde Flandes a Grecia, / y desde Egipto a Castilla” (613a). A esto se suma la ignorancia de los labradores, que inicia desde sus apelativos hasta la distorsión léxica, la “gramática jocosa” de Bajtín, y en Spitzer “salirse de la realidad de la lengua” (141). Se establecen nexos entre las palabras que contradicen todo contexto lógico, de ahí que se conforme una “especie de realidad intralingüística, y por lo tanto —desde el punto de vista exterior— una irrealidad, resulta así capaz de simular una apariencia y deshacer su encanto [...]” (*ib.* 137).

Respecto a los nombres, tanto el de la aldea, Junquillos, como el de la gitana Belica o el del labrador Hornachuelos tienen desinencias en diminutivo. Luego, salvo en la referencia al oficio de Gil el Peraile, los apelativos funcionan como carac-

---

<sup>8</sup> En esta comedia, Cervantes usa un léxico coloquial y a veces muy de su época (juegos, hampa) que carece de lirismo y que encubre sus referencias eruditas al expresarlas para hiperbolizar. Por ejemplo, cuando Pedro estafa a la Viuda mezquina y Maldonado lo compara con Brunelo (quizá se refiere a Olivero Brunello, editor de *La pícaro Justina* en Bruselas, 1608), Sinón (quien falazmente dio paso al caballo de Troya) y el famoso orador Demóstenes (637a).

<sup>9</sup> En la expresión realista de la obra la influencia de Lope de Rueda es patente.

terizadores de la fisonomía o del temperamento: Martín Crespo, Sancho Macho (de cacofonía evidente), Diego Tarugo, Diego Mostrenco, y ni qué decir de Pedro de Urdemalas, quien en una narración autodiegética ofrece una retrospectiva al gitano Maldonado: “Yo soy hijo de la piedra / que padre no conocí” (619b). El nombre del protagonista proviene de *Petrus*, piedra, además la paronomasia entre “piedra” y “padre” subraya la significación de pretender, como una roca, tanto salirse con la suya, como ser hijo de sus obras. El caso de Benita es muy revelador, pues se aferra a tener un esposo con el nombre de “Roque”, por ser el primero que escuchó la noche de San Juan y que, de acuerdo con la etimología, quiere decir dormido, lo que remite a la infidelidad.

Respecto al uso inapropiado de la lengua, Cervantes lo evidencia a través del escribano Redondo:<sup>10</sup> se presentan figuras de dicción que afectan la morfología de la palabra y la fonética, al quitar un fonema, por ejemplo, el regidor Diego Tarugo habla de las “sentencias de Salmón, el rey discreto” (612b), chiste repetido luego (628b); Pedro Crespo usa la aféresis al decir “solencia” en lugar de insolencia (638b); hay impropiedad semántica al sustituir una palabra por otra: el Alcalde afirma que hará justicia como un “soñador romano” (614a), dará una sentencia “rota y justa”, en vez de recta, o habla de “lonjas” por lisonjas (616a). También los labradores se expresan con barbarismos: Lagartija dice “rezumo”<sup>11</sup> por resumo, Hornachuelos afirma “me arremeto”, por me remito (614b).<sup>12</sup> Hay una expresión lingüística dilógica que, de acuerdo con Spitzer, “posibilita el paso del ámbito de lo real al de lo irreal lingüístico” (138). Las desviaciones del cuerpo léxico buscadas expreso permiten la caracterización de los rústicos iletrados y conducen a la gracia burlona. Con ello el dramaturgo amplifica el poder revelador de la palabra en la semántica de la comedia.

---

<sup>10</sup> Mismo recurso que se encuentra en el *Quijote*:

“Y ¡montas que no sabía yo autorizar el litado! dijo Sancho.

—*Dictado* has de decir, que no litado —dijo su amo” (I XXI 263).

<sup>11</sup> *reçumar*: salirse el licor por la vasija (Covarrubias 1993).

<sup>12</sup> Técnica que usa en el entremés *La elección de los alcaldes de Daganzo*.



Por otra parte, los nombres de los personajes con caracterizaciones positivas son Antón Clemente y Clemencia, cuyas formas de expresión difieren, obviamente, de las anteriores. La obra inicia con las quejas amorosas del pastor Clemente a su narratario Pedro en un registro pastoril:<sup>13</sup> dice de la zagala en quintillas:

Esa hija de tu amo,  
la que se llama Clemencia,  
y que yo Justicia llamo,  
la que huye mi presencia,  
cual del cazador el gamo;  
esa, a quien Naturaleza  
dio el extremo de belleza  
que has visto, me tiene tal,  
que llega al punto mi mal  
do llega el de su lindeza.  
(609b).

Dado que el pastor no pide nada, la respuesta de Pedro es contrastante: "Bobear, dime, en efeto, / lo que quieres" (610a). Luego, ante la petición de ayuda o consejo, el protagonista cambia su estilo y le pregunta:

¿Han llegado tus deseos  
a más que dulces floreos,  
o has tocado en el lugar  
donde Amor suele fundar  
el centro de sus empleos?  
(610a).

La *electio* y la *dispositio* de la *elocutio* es muy reveladora, pues no se permite una relación unívoca entre el significante y el

---

<sup>13</sup> Giuseppe Mazzocchi considera que en esta comedia se da una excepción a la tendencia al monolingüismo cervantino. No obstante, hay que precisar que el autor desatiende el ceceo de los gitanos después que lo manifiesta en la primera intervención de Maldonado, pues parece olvidarlo en la dicción inconstante y menguada de tal uso lingüístico por las gitanas (273).

significado, lo que provoca una ambigüedad general. En primer lugar, el término "floreos" es dilógico dado que en el siguiente verso se habla de tocar, pues si floreos es conversación verborreica o tañer la guitarra,<sup>14</sup> la primera acepción de Covarrubias es "El preludio que hacen con las espadas los esgrimidores antes de acometer a herir el uno al otro". El verbo tocar es el núcleo de la significación de los versos, y la pregunta remite a si el símbolo fálico de la espada ha llegado a la penetración. La alteración de las reglas semánticas para hacer una sugerencia sexual es incomprendida por el pastor, de ahí que le pida hablar "con menos primor." Aun así, Pedro le responde con una alusión metonímica, también referente al sexo, donde se pasa del símbolo a la cosa simbolizada: "Que si eres, te pregunto, / Amadís o Galaor" (610a). La respuesta llana del pastor provoca a risa: "No soy sino Antón Clemente, / y andas, Pedro, impertinente / en hablar por tal camino." Así, dado que no se establece la comunicación, el protagonista echa mano de un refrán con un fin humorístico y no didáctico: "Pan por pan, vino por vino, / se ha de hablar con esta gente." El personaje revela que sus usos lingüísticos se ceñían al sentido figurado, y así se distancia del ámbito y la expresión pastoril, con lo que se establece un contraste entre el mundo ingenuo del pastor y el contaminado del "pícaro" urbano. Pedro traduce sus palabras:

¿Haste visto con Clemencia  
a solas en parte oscura,  
donde ella te dio licencia  
de alguna desenvoltura  
que encargase la conciencia?  
(610a).

Asimismo se presenta la mezcla de dos campos semánticos y otras figuras retóricas, como la ironía, cuando Belica dice al Rey: "Soy gitana bien nacida".

---

<sup>14</sup> Floreos.



Las expresiones de Belica y Pedro carecen de adecuación, son discursos usurpados por personajes a quienes la gracia burlona, o la máscara liberadora del disfraz, permite la falta de decoro.<sup>15</sup>

En el carnaval, “Lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras”, de acuerdo con Bajtín (36). En el segundo acto, el Alcalde, por consejo de Pedro (ahora gitano), decide organizar una recepción insólita a los reyes que cazan por Junquillos. Se dispone a ofrecer una danza travesti; dice: “una de donceles / como serranas vestidos; / en pies y brazos ceñidos / multitud de cascabeles”. El corpulento escuadrón, “penuscón” (639a)<sup>16</sup> se compone de veinticuatro jóvenes. Y su justificación es: “porque invenciones noveles, / o admiran o hacen reír” (629a). Hay una innovación en la costumbre del ritual para recibir al rey: en lugar de danzas de espadas o mujeres danzando Pedro ha propuesto el travestismo, la negación de la masculinidad con la máscara femenina, acto que “expresa la necesidad de transgredir las normas” (Minois 195). Sin embargo, la danza será imposibilitada. El Alcalde se queja ante el Rey de que los pajes en cuanto vieron a los “doncellotes” ataviados a lo moderno, los agredieron a golpes y con lodo de cañería (638b-639a).

Ni el linaje, aunque fuera divinizado, ni el honor garantizaban una recta moral; expresa el Alcalde sobre los Pajes:

Pensé que por *ser del rey*,  
y tan *bien nacidos* todos,  
usarían de *otros modos*  
*de mejor crianza y ley*;  
[...]  
Las *burlas* que nos han hecho  
descubren con sus ensayos  
que traen *cruces en los sayos*

<sup>15</sup> Ante esta aseveración no podemos concluir que el dramaturgo acepta el determinismo biológico, sino que elabora una parodia del ascenso estamental tan ilusorio como la llegada al buen puerto de la farsa del pícaro. La obra es metateatro por mostrar la ficción de lo representado en el desenlace.

<sup>16</sup> Relativo a lo corpulento de los hombres (Covarrubias).

*y diablos dentro del pecho.*  
(639ab, énfasis mío)

La antítesis es clara cruces/diablos, sayos/pecho. La figura retórica manifiesta una crítica social: la apariencia, la limpieza sanguínea y la crianza no garantizan el *ethos* aristocrático. No obstante, expresa la Reina: “El alcalde es extremado”, agrega el Rey: “Y la danza bien vestida”. Remata la Reina: “Bien platicada y reñida, / y el premio bien esperado” (640a). Sin embargo, esto no culmina ahí: la Reina ya había solicitado: “Pues volvedlos a juntar, / que yo haré que el rey espere” (639a), y ante la respuesta de que están molidos insiste: “No tenéis uno siquiera; / porque gustaré de verle” (639a). De ahí que el Alcalde llame a Mostrenco para que baile con la indumentaria especificada en la acotación:

*...tocado a papos, con un trenzado que llegue hasta las orejas,  
saya de bayeta verde guarnecida de amarillo, corta a la rodilla,  
y sus polainas con cascabeles, corpezuelo y camisa de pechos;  
y aunque toque el tamboril, no se ha de mover de su lugar  
(639b).*

Va peinado como mujer: trenzas cortas que solo llegan a las orejas, van cubiertas con una cofia abultada, viste una blusa y una falda de colores hasta la rodilla (Covarrubias), lo que permite que queden al descubierto además de las polainas, las masculinas piernas. No hay asombro o actitud censora en los soberanos dispuestos a presenciar el baile travesti.

El carácter breve y volátil de esta danza grotesca da lugar a que bailen las gitanas, con lo que se vuelve a la costumbre. No obstante, al desorden social que implica el travestismo sigue la conducta irracional de los reyes en dos vertientes: la pasión sexual del monarca por la gitana Belica (636b), frente a la cual evidencia su inclinación, pues cuando cae la llama octava maravilla y afirma: “y entended que con la mano / os doy el alma también” (641a). Por otro lado, la Reina de quien hemos tenido varios avisos sobre su condición celosa, se percata y ello da lugar a su abuso de poder: manda apresar a las bailarinas. La acción del monarca para disimular es lanzar

una pregunta retórica aludiendo a la bajeza social de Belica: "¿Celos de una gitana? / Cierto que es terrible cosa / insufrible de decir". Mas la perspicaz Reina responde "Pudiérase eso decir, / a no ser ésta hermosa / y a ser vuestra condición / de rey; pero no es así" (642a). Una vez solo con Silerio el Rey le solicita: "Venid, y daremos orden / cómo se tiemple la *reina* / la furia que en ella *reina*, / la confusión y el desorden" (642a, énfasis mío).<sup>17</sup> Con esta dilogía Cervantes parece dar un poder desmedido a la consorte que se ha atrevido a decirle que no tiene "condición de rey". Él rematará justificándose: "ni yo, si miráis en ello, / soy de sangre tan liviana / que a tan humilde gitana / incline el altivo cuello" (649ab). Su discurso, a todas luces irónico, se pone de relieve ante el público. Una vez que se ha aclarado quién es Belica, la Reina revela su terrible condición; expresa sobre su arbitrariedad: "Vamos a oír a comedia / con gusto, pues que los Cielos / no ordenaron que mis celos / la volviesen en tragedia" (657a). Lo inefable, los Cielos, unido a lo pasional, los celos, mediante la paronomasia, junto a la antítesis, incide en la intención violenta de la Reina. Capaz de victimizar a las mujeres no lo hace porque se revela el secreto de que la gitana es su sobrina. En una cadena esto funciona dramáticamente para mostrar la inclinación libidinosa del monarca, quien, a pesar de saber el parentesco, sigue obsesionado con poseer a la recién encontrada sobrina a toda costa y lo confiesa:

Gitana, me tuvo muerto;  
dama, a matarme se adiestra.  
El parentesco no afloja  
mi deseo; antes, por él  
con ahínco más cruel  
toda el alma se congoja.  
(655a).

---

<sup>17</sup> El Alguacil de comedias repite la misma dilogía: "Vengan, que ya me amohína / la posma que en ellos reina, / aguardando rey o reina / a la nueva su sobrina" (654b).

El contraste entre gitana/dama, que para el *ethos* aristocrático podría ser tan contradictorio como la paradoja, y el poliptoton con “matar” (muerto, matarme) subraya la ciega pasión del rey.

Textos y acciones muestran el engaño en el ejercicio monárquico del poder, ya que, por el contrario, ni la ignorancia o el interés del Alcalde lo llevan a incumplir la ley. Su decisión de ser un buen juez la manifiesta en su núcleo familiar: contra su provecho económico, dada la menor riqueza del cónyuge, y sin saber de quiénes se trata, resuelve en favor de la boda y, a pesar de que al desembozarse reconoce a su hija, sostiene el veredicto. Entre el “amor decente”,<sup>18</sup> como ha llamado al suyo Clemente, y la pasión del Rey hay un contraste abismal. El discurso dramático en sí prácticamente resulta paradójico.

A ello se añade que Cervantes nos coloca frente a un uso irónico del concepto de la honra, ya que la expresión se emplea cuando se trata de adquirir dinero mediante el robo, pues entre los gitanos ser y honra dependen de la riqueza. Igual que para la nobleza, pero en un sentido opuesto. A Belica se le dice de la boda con Pedro, que le dará “valor, ser, honra y caudal” (633a), significación del término que se refuerza en los versos de Maldonado sobre la estafa a la Viuda. Luego de comparar a Pedro con Brunelo, el “grande embaidor”, añade: “Libre de deshonor y mengua / saldrás en toda ocasión, / siendo en el pecho Sinón, / Demóstenes en la lengua” (637a): engañar es un convencimiento sofístico. La idea no es casual, pues el protagonista la reitera cuando agradece poder hurtar “donde sin temor de mengua, / me ha de sacar esta lengua / con honra, gusto y provecho” (p. 643b). El término es empleado a la inversa de su significación, pues esta se ha diluido: se reduce a no recibir castigo público por un acto deshonesto.

A lo largo de la comedia, con diferentes figuras retóricas, observamos que la ironía dramática se presenta desde el recto ejercicio de la justicia por un Alcalde ignorante y pueblerino,

---

<sup>18</sup> Las órdenes del Rey son llevarle a la gitana Belica para gozarla. Y cuando espera verla bailar expresa: “Mi deseo se empeora, / pasa de lo honesto ya; / más me pide que pensé...” (637b).

asesorado por un personaje apicarado, hasta el cuestionamiento del *ethos* aristocrático empezando con los pajes y culminando con el rey y la celosa reina que abusa del poder.

De esa forma Cervantes elabora la desmitificación al poner al descubierto lo ficticio —el travestismo—, pero con el baile de las gitanas vuelve a colocar al público en la “realidad”. El desengaño cervantino opera con la gracia burlona del enmascaramiento y su denuncia: se evidencian los travestis, mas a su vez, las gitanas develan la inmoralidad del soberano. La ironía dramática funciona al desenmascarar uno de los pilares de la ideología dominante en cuanto a la concepción del rey como representante de Dios en la tierra para ejercer la justicia, y mostrar, en cambio, su apego a la sensualidad. Así, el mundo real se presenta más repulsivo, pues el dramaturgo exhibe ante el espectador el carácter lujurioso del gobernante y todo en un tono humorístico dentro de la ironía dramática.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.
- BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. 3ª reimp. Madrid: Alianza, 2003.
- BLECUA, José María, “Una vieja mención de Pedro de Urdemalas”. *Anales cervantinos* I (1951), p. 344.
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Luis Andrés Murillo. 5ª ed. Madrid: Castalia, 1978.
- \_\_\_\_\_, *Pedro de Urdemalas. Obras completas*. Ed. Ángel Valbuena Prat. México: Aguilar, 1991, pp. 607-658.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Martín de Riquer. 3ª ed. Barcelona: Alta Fulla, 1993.
- CROS, Edmond, *L'aristocrate et le carnaval des gueux. Étude sur le “Buscón” de Quevedo*. Montpellier: Université Paul Valéry, 1975.



- CHEVALIER, Maxime, *Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1978.
- \_\_\_\_\_, *Tipos cómicos y folklore. Siglos XVI-XVII*. Madrid: EDI-6, 1982.
- García Martín, Manuel, *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1980.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Palma de Mallorca: José Olañeta, 1995.
- LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, “El error que nunca existió en la edición príncipe de Pedro de Urdemalas”. *Comedias y comediantes*. Ed. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer. València: Universitat de València, 1991, pp. 271-277.
- MINOIT, Georges, *Historia de la risa y de la burla de la Antigüedad a la Edad Media*. México: Universidad de Sonora, Universidad Veracruzana, Ficticia, 2015.
- MAZZOCCHI, Giuseppe, “La lengua cervantina en las tablas”. *Cervantes dramaturgo y poeta*. XXIV Coloquio Cervantino Internacional. León: Gobierno del Estado de Guanajuato, 2014, pp. 269-291.
- OLEZA SIMÓ, Joan, “Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero”. *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Ed. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer. València: Universitat de València, 1991, pp. 165-187.
- PALLEIRO, María Inés, “Itinerarios narrativos de Pedro de Urdemales: oralidad, escritura y tradición literaria”. *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el Sur*, pp. 359-370.  
[www.uba.ar/.../Itinerarios%20narrativos%20de%20Pedro%20Urdemales\\_Palleiro](http://www.uba.ar/.../Itinerarios%20narrativos%20de%20Pedro%20Urdemales_Palleiro)
- RICO, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*. 3ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- SPITZER, Leo, “Sobre el arte de Quevedo en *El buscón*”. *Francisco de Quevedo*. Ed. Gonzalo Sobejano. Madrid: Taurus, 1978, pp. 123-184.





## LA INVENTIO DE EL AMOR ENAMORADO

VÍCTOR ALAN ÁVILA GARNICA

*Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa*

ACORDE CON lo propuesto por Cicerón, la *inventio* consiste en pensar cosas verdaderas o que vuelvan probable una causa (*De la invención retórica* I),<sup>1</sup> y es la parte más importante del discurso, por lo que se debe saber acerca de tópicos, para poder trasladarlos a situaciones particulares (*El orador* III);<sup>2</sup> en este sentido, Quintiliano comenta que la *inventio* sirve al ideario de los autores (*Instituciones oratorias* VIII).<sup>3</sup> Aplicado lo anterior a la literatura dramática en cuestión, puede decirse que la *inventio* es aquella parte en la que el dramaturgo decide de qué hablará en su texto para que éste sea coherente.<sup>4</sup> No obstante, Horacio comenta que, a pesar de los muchos permisos de los artistas, nunca es bueno mezclar todo cuanto se conoce porque eso sólo puede generar burlas; y aconseja que cada cosa debe

---

<sup>1</sup> Si se considera que la retórica se divide en demostrar, deliberar y acusar, el pensar es fundamental para la calidad de este tipo de elocución, porque acorde a lo verdadero o probable de lo pensado, será cuán fácil resulte alcanzar el objetivo de la retórica (motivar a la realización de actos).

<sup>2</sup> Señala Cicerón que la *inventio* es el alma de un discurso (*De la invención retórica* I), y resulta clara tal postura, si es mediante ella que se eligen temas, tópicos y motivos a tratar, los cuales servirán para enlazar el principio con el final, y presentar cada uno de los tres estilos a su receptor ideal, como el mismo filósofo menciona que debe hacerse.

<sup>3</sup> De igual manera, el autor comenta que la *elocutio* sirve a las palabras, la *dispositio* a pensamientos y palabras, la *memoria* debe aprender cuánto se dice, y la *actio* da alma a las palabras (*De la invención retórica* I). Esto otorga un elemento de trabajo a cada una de las partes de la retórica.

<sup>4</sup> Esto puede variar dependiendo del género en cuestión, pues no pueden estudiarse desde las mismas perspectivas textos de diferentes periodos, por la diferencia contextual y los objetivos de cada dramaturgo.

darse en un momento adecuado para que ésta luzca (*Arte poética* I).<sup>5</sup>

Lope de Vega en *Arte nuevo de hacer comedias*, aunque no de manera explícita, trata el tema de la *inventio* al mencionar que él, a pesar de conocer los preceptos para escribir, ha preferido componer pensando en los gustos del público que pagará por sus obras:

Y cuando he de escribir una comedia,  
Encierro los preceptos con seis llaves,  
Saco a Terencio y Plauto de mi estudio  
Para que no me den voces, que suele  
Dar gritos la verdad en libros mudos,  
Y escribo por el arte que inventaron  
Los que el vulgar aplauso pretendieron  
Porque, como las paga el vulgo, es justo  
Hablarle en necio para darle gusto.  
(vv. 40-48)

Pero lo anterior va precedido por comentarios enfocados en cómo no obtuvieron fama aquellos poetas que siguieron preceptos.<sup>6</sup>

Mas porque, en fin, hallé que las comedias  
Estaban en España en aquel tiempo,  
No como sus primeros inventores  
Pensaron que en el mundo se escribieran,  
Mas como las trataron muchos bárbaros  
Que enseñaron el vulgo a sus rudezas;  
Y así se introdujeron de tal modo  
Que quien con arte ahora las escribe

---

<sup>5</sup> Vinculado con la *inventio* por el límite puesto a la creación poética, el cual es con el objetivo de ofrecer la mejor calidad posible dentro de un texto.

<sup>6</sup> A partir de esto, puede asumirse que buena parte de la *inventio* en Lope de Vega, como él mismo dice, más que apegarse a los preceptos, busca dar gusto a las personas que pagan por ver su trabajo. De modo que, aun siendo un poeta trascendente, puede también ser visto como un vendedor de su literatura que esperaba la obtención de fama (*Arte nuevo* vv. 28-30) o algún otro bien, como no han logrado aquellos seguidores de los preceptos.

Muere sin fama y galardón; que puede,  
Entre los que carecen de su lumbre,  
Más que razón y fuerza, la costumbre.  
(*Arte nuevo* vv. 22-32)

El caso de la comedia mitológica de Lope de Vega es peculiar porque no se ha determinado con exactitud si toda su producción fue planeada para una puesta en escena en palacio, o si una parte fue pensada para teatros comerciales. Teresa Ferrer encabeza el tema con una bipartición del *corpus* conservado,<sup>7</sup> esto a partir de las exigencias escenográficas (167).

COMEDIAS DESTINADAS A PALACIO	COMEDIAS DESTINADAS A CORRAL
<ul style="list-style-type: none"><li>• <i>Adonis y Venus</i></li><li>• <i>El Perseo</i></li><li>• <i>El vellocino de oro</i></li><li>• <i>El Amor enamorado</i></li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• <i>El laberinto de Creta</i></li><li>• <i>Las mujeres sin hombres</i></li><li>• <i>El marido más firme</i></li><li>• <i>La bella Aurora</i></li></ul>

Si se sigue la propuesta de Ferrer acerca del espacio escénico al que iba destinado *El Amor enamorado*, y con fundamento en lo comentado por Lope de Vega acerca de la escritura basada en los gustos del público que pagaría por ésta, debe asumirse que fábula, personajes, temas, discursos y puesta en escena, debieron planearse a partir de los gustos cortesanos.

La comedia *El Amor enamorado* presenta en su primera jornada los conflictos entre Venus y Dafne, y entre Cupido y Apolo; en la segunda jornada, el acuerdo de venganza de Venus y Cupido, la persecución a Dafne, y la petición de Apolo para vengarse; y en la tercera, el desarrollo de la pelea entre los dioses, y la resolución dada por Júpiter para terminar el conflicto.

Uno de los más conocidos problemas de la comedia *El Amor enamorado* es el de la *inventio* de la fábula, vinculando en él sus fuentes y sus variantes. Las primeras dos jornadas toman un mito que Lope ya debía de conocer de Ovidio, por la

---

<sup>7</sup> Se conocen ocho comedias mitológicas de Lope de Vega, pero la lista de *El peregrino en su patria* presenta nueve títulos de comedias no conservadas y que podrían tratar un tema mitológico (Ávila 7-8).

traducción que hizo Jorge de Bustamante, *Las transformaciones*, publicado en 1595; aunque la elección del mito pudo darse con base en las interpretaciones hechas por Pérez de Moya en su *Philosophia secreta*.<sup>8</sup> En este sentido, de haber sido Pérez de Moya la principal fuente para la comedia de Lope, se justificaría el trance entre Apolo y Cupido, puesto que ellos tienen conflictos frecuentes en *Philosophia secreta*; sin embargo, esto no puede afirmarse, a causa de que dentro de este manual mitológico no aparecen situaciones similares a las que Lope plantea en la tercera jornada. Con base en lo anterior, puede suponerse que una de las fuentes principales de esta comedia es Pérez de Moya, pero que las acciones de la tercera jornada o son invención de Lope o fueron tomadas de un texto aún desconocido.

Ambas posibles fuentes han sido modificadas en elementos de fábula, trama y personajes. La fábula se ha modificado al colocar a Dafne como un personaje cercano a la serpiente Pitón, pues aunque Ovidio coloca ambos mitos seguidos, no establece que compartan el mismo espacio diegético; mientras, Pérez de Moya aborda los mitos en capítulos distanciados entre sí, además de tampoco establecer un vínculo entre ambos. Esta modificación parece ser para enlazar mitos, como una *conjunctio* basada no sólo en el personaje de Apolo, sino también en los actos relacionados con la serpiente.

De igual manera, hay una modificación en la colocación de Dafne como rival de Venus. Dicha modificación parece hacer que la fábula se distancie del texto ovidiano, pero la acerca a *Philosophia secreta*, porque en la interpretación moral se presenta a Dafne como una metáfora de la castidad, lo que generaría un contraste entre ambos personajes.

El espacio diegético desde donde Cupido lanza flechas a Apolo y Dafne es modificado, pues Ovidio y Pérez de Moya dicen que esto se hace desde el Parnaso, pero Lope coloca este acto en los festejos por la muerte de la serpiente Pitón. Tal

---

<sup>8</sup> En el texto se interpreta el mito, en sentido natural, como un interés del sol por consumir la humedad, la cual terminará siendo consumida por la tierra y motivará el crecimiento de los árboles; por otro lado, en su interpretación moral, se presenta la importancia de la conservación de la castidad (*Philosophia secreta* II).

modificación parece estar en función de una coherencia espacial que impediría a Cupido estar tan lejos de sus objetivos, como de mostrar al espectador la manera en que ocurre la venganza, así como puede estar en función de facilitar la puesta en escena, quizá pensando en una *epanortosis* o una *apodixis* visual.

También se ha modificado la fábula con la transformación de Apolo en ciervo, pues Ovidio anota que el dios sólo menciona sus atributos y logros, y Pérez de Moya sólo coloca a ambos personajes corriendo uno tras del otro comentando su pena de amor. Este agregado es una *amplificatio* que podría estar en función de un espectáculo más complejo, por la aparición de animales en escena.

El último punto modificado en la fábula es el deseo de venganza por parte de Apolo, ya que Ovidio termina la narración del mito de Dafne e inmediatamente pasa al de Ío, sin detenerse a narrar qué ocurrió con los dioses; por su parte, Pérez de Moya tampoco habla del deseo de venganza por parte del dios, aunque sí menciona en varias ocasiones sus conflictos con Cupido. Esta modificación genera una catáfora, porque da pauta para agregar el mito de la tercera jornada, que extiende el texto y sorprende a un espectador creyente de ya haber visto el final.

La trama se modifica mediante la inclusión del mito desarrollado durante la tercera jornada, la historia de Cupido y Sirena, puesto que ésta no aparece en ninguno de los textos antes citados como posibles fuentes, ni es abordado por otros manuales mitológicos conocidos. Considero que dicha inserción se realiza con el objetivo de cumplir el postulado de Lope de dar al espectador cuanto éste espera ver (*Arte nuevo* vv. 205-210), y en este caso, es de suponer que se esperaría ver enamorado a Cupido (como se anticipa desde el título de la comedia, y que quizá podía generar sospechas sobre una obra que contara el mito narrado en la novela de Apuleyo, y por lo que debe considerarse este cambio como una catáfora), así como una solución al conflicto planteado entre los dioses, de modo que se debió de mantener la atención del espectador durante la última jornada.

Con base en lo hasta ahora comentado, es claro que la *inventio* empleada en la fábula de esta comedia de Lope se apoya en la elección de un mito que promueva la castidad y la justicia, así como en la presentación de una extensión a la fábula ovidiana con la que se diese una conclusión definitiva y coherente.

Respecto a los personajes, éstos han sido modificados de diferentes maneras, tanto en sus conductas, rasgos físicos, y con la presencia de nuevos.

Dafne es modificada mediante el traspaso de la descripción ovidiana de la ninfa a conductas de ésta, es decir, ya no sólo se habla de la relación que ésta mantiene con su padre, sino que la pragmatografía es vista por el espectador; y esta alteración amplifica la conducta de la ninfa ante el matrimonio y justifica su final trágico. El río Peneo se modifica al conseguir un cuerpo que lo muestre en escena, esto como parte de la búsqueda por amplificar la conducta de Dafne, así como por la simplificación de algunos elementos de la puesta en escena. Cupido cambia físicamente de niño a adulto, ya que mientras Ovidio y Pérez de Moya aluden al dios como un niño, Lope, a través de la *antirresis*, lo pone como un adulto consciente de los alcances de su poder, permitiendo un coherente desarrollo de la tercera jornada, por lo posiblemente mal visto moralmente la aparición de un niño enamorado.

Se introducen personajes con varios objetivos:

- Sirena: crear un contraste con Dafne (Martínez Berbel, 814), y ser la amada de Cupido.
- Alcino: ser el tercero contra Cupido.
- Aristeo: amplificar los deseos de Dafne por no casarse.
- Venus: apoyar a Cupido en su enamoramiento.
- Diana: apoyar a Febo en su venganza, y crear un contraste con Venus.
- Júpiter: solucionar el conflicto entre los dioses.

Estas inclusiones implican, además de la oferta de una mayor coherencia en la fábula y una serie de motivaciones para las acciones de los personajes, ciertos elementos escenográficos,





huyendo, así de dioses como de hombres,  
no sólo las personas, mas los nombres.  
yo soy ninfa del coro  
de la casta Diana;  
perdona si el respeto, si el decoro  
por ley divina y obediencia humana  
debido a obligaciones naturales,  
fuera de prendas tales,  
te pierdo, pues no puedo obedecerte.  
PENELOPE: ¿Cuándo esperaba de Tesalia verte,  
Dafne, reina y señora, y que me dieras  
nietos que en mis riberas  
los viera yo mancebos,  
ya Martes, y ya Febos,  
correr gallardos persiguiendo fieras,  
inobediente y loca me respondes?  
¡Qué bien al grande amor que me has debido,  
y a tus obligaciones, correspondes!  
pues no me verás más.

(vv. 503-531)

La anterior es una estructura muy curiosa para el contenido de la discusión, puesto que, en el *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope no menciona liras, y en algunos momentos forma cuartetos o serventesios. Aunque es evidente que lo más cercano a tal tipo de estrofa son las redondillas, sí mencionadas en la teoría de Lope (v. 312), es claro que el tema principal no es el amor en estos versos, como debería ser acorde a lo mencionado por el dramaturgo, sino que el tema podría entenderse como los motivos para no amar.<sup>9</sup> En este sentido, puede suponerse el empleo de diferentes tipos de estrofas posiblemente para llamar la atención del público y despistarlo sobre lo que está por suceder en la escena, o un uso estrófico a partir de una visión del tema que vincula dos temas que son muy diferentes. Además, dentro de esta conversación entre padre e hija se ven temas de amor y matrimonio, así como se roza el tópico del *amor ferus*, con lo que el espectador no puede tomar partido

---

<sup>9</sup> De esto podría establecerse la duda acerca de cuánta cercanía debe haber en el estudio de los temas de amor y desamor, pues aún vinculados, sus diferencias son bastantes.

por alguno de los personajes, por saber que Dafne no sería feliz con un matrimonio arreglado, pero también saber cuál es el final trágico que a ella le espera.

Un caso similar ocurre en la discusión entre Venus y Dafne:

VENUS: Dafne, entre cuantas ninfas  
viven estas verdes selvas,  
tan soberbia como hermosa,  
y como hermosa soberbia:  
¿Qué blasonas, qué presumes,  
ingrata a naturaleza,  
que no crió a la hermosura  
para vivir entre las fieras?  
¿Sabes que soy de quien hablas?  
¿Sabes que los dioses tiemblan  
del menor rayo que influya  
mi dulce amorosa estrella?  
¿Sabes que es mi hijo Amor?  
¿Sabes que en las almas reina?  
¿Sabes que no se resiste  
pecho mortal de sus flechas?  
¿Sabes que aquella armonía  
que el cielo y tierra gobierna  
es Amor? ¿Sabes que están  
pendientes de su cadena  
los elementos que pone  
en paz de su eterna guerra?  
¿Sabes que es concordia Amor,  
y que el cielo se sustenta  
en paz, moviendo sus orbes  
concertada inteligencia?  
¿Por qué el matrimonio huyes,  
pues tu mismo ser te enseña  
que alma y cuerpo están casados  
como el agua con la tierra?  
¿Qué fiera corre este campo,  
qué ave en el aire vuela,  
que hasta tener compañía  
viva contenta y quieta?  
¿Burlas mis razones, Dafne?

¿Risa en mi propia presencia?  
Pues por Júpiter sagrado...  
DAFNE: No prosigas, aunque sea  
atrevimiento al respeto  
debido por ley eterna  
a las celestes deidades,  
porque no has de hacer que tema  
ni de tu estrella los rayos,  
ni de tu hijo las flechas.  
Yo sirvo y amo a Diana;  
si eres diosa, diosa es ella  
que templará como luna  
cuanto abrasares cometa,  
voyme a buscar, sin temerte,  
la soledad de las selvas;  
que más que escuchar los hombres,  
estimo el tratar con fieras.  
(vv. 556-607)

Estos versos se estructuran como romance, pero mantiene cierta distancia del objeto principal dado por el dramaturgo a este tipo de verso, el de las relaciones (*Arte nuevo* v. 309), pues tanto se dan relaciones como descripciones y advertencias de sucesos que pueden desencadenar las diosas. Por otro lado, se mantienen los temas de amor y matrimonio, pero aquí complementados con el del poder divino; así, mientras Venus aborda tópicos del amor, como si se tratase de una *praeceptor amoris*, Dafne se defiende mediante falacias *ad hominem*. Con base en lo anterior, aunque el espectador pudiese apoyar a Dafne, es claro que el dramaturgo ha comenzado a dar pautas para que el personaje tenga un final trágico, como se espera.

En los versos 1698 a 1749 se da en escena la persecución de Febo a Dafne, hasta llegar a la metamorfosis de la ninfa en laurel. Esta parte escrita en romance, más que una relación de sucesos, es el clímax del mito ovidiano y se dedica a señalar los motivos para que la ninfa acepte al dios y a presentar las súplicas de la mujer que escapa del hombre que la ama. Aquí se perciben temas de amor en una *comparatio*, pues los presenta desde dos polos dentro de un *furor amoris*. Por otro lado, a pesar de cuán importante es esta parte de la comedia, hay

mucho enfoque en la puesta en escena, a través de didascalias implícitas promotoras de una compleja puesta en escena. Lo anterior se complementa con los ruegos de Febo a Diana, así como con la aparición de ésta en lo alto del escenario:

FEBO: Luna, de la tierra espejo,  
y del cielo resplandor,  
en quien la noche se toca,  
y se miran las estrellas,  
si la luz que en ti y en ellas  
infundo sol te provoca,  
óyeme en la tierra Febo.

*Por lo alto un carro de plata; Diana sentada en él con una media luna en el tocado.*

DIANA: Ya te escucho, hermano mío;  
¿qué tienes? ¿De quién te quejas?

FEBO: De dos monstruos, madre e hijo,  
incendios de tierra y cielo,  
que a tu frígido epiciclo  
solamente han perdonado.

DIANA: ¿Qué te han hecho?

FEBO: Ese Cupido,  
ese hermano de la muerte,  
ese decrepito niño,  
envidioso de que hiciese  
aquel celebrado tiro  
con que di muerte a Fitón,  
de Tesalia basilisco,  
me hirió de amor de la hija  
de Peneo, ilustre río,  
que huyendo de mí, transforman,  
airados siempre conmigo,  
los dioses en árbol; mira  
si me quejo, si suspiro,  
si lloro con justa causa;  
como a mi hermana, te pido,  
si no remedio, venganza.

DIANA: Por esta luz que recibo,  
Febo, de tus claros rayos,

y que doy por tantos siglos  
doce veces a los años,  
que ha de hacer que el mal nacido  
rapaz, por quien le aborrezca,  
de amor se abraza a sí mismo.  
Tú verás enamorado  
al Amor, nuevo prodigio  
al mundo; que esta venganza  
será por los mismos filos.  
No hay dios que esté bien con él,  
todos le han aborrecido;  
tú verás como le doy  
con mi castidad castigo.  
¿No sabe Venus, no sabe  
que sus lascivos delitos  
descubren mis castos rayos?  
Conmigo, Venus, conmigo.  
Pues prosigue tu carrera,  
luna de los ojos míos;  
pisen tus ruedas de plata  
los celestiales zafiros;  
que ya se mira el Aurora  
coronada de jacintos,  
y las flores en los prados,  
y las aves en los nidos,  
hacen salva a su lucero  
con las hojas y los picos,  
para que mi carro de oro  
trueque por el griego el indio.

FEBO:

(vv. 1873-1932)

Estos versos, en su mayor parte romances, abordan principalmente las quejas de Febo, como él lo responde en el v. 1882, a pesar de que la parte inmediata anterior a la entrada de Diana está compuesta por redondillas, y no por décimas, como sugiere Lope (*Arte nuevo* v. 307). De igual forma, mantiene el tema del amor, pero ahora vinculado con la venganza, como un efecto del *furor amoris* de Febo. Por su parte, en este diálogo se nota la importancia de la venganza contra Cupido, con lo que ya no se sigue el mito conocido por los espectadores, sino que se comienza un nuevo camino hacia aquello que los



mi propio ardor el alma de la vela.  
Aves, fieras, pastores,  
una ninfa cruel, una pastora,  
mata al Amor de amores;  
ya no hay amor, ni mata, ni enamora:  
Sirena es ya, Sirena prende y mata,  
y siendo Amor con el amor ingrata.  
Quebrar el arco quiero  
en este tronco de mi mal testigo,  
pues de mí propio muero:  
yo me maté, yo fui traidor conmigo:  
que en tanta confusión, en tanto abismo,  
yo mismo soy veneno de mí mismo.  
(vv. 1933-1981)

Estas liras contienen reflexiones sobre temas amorosos que bien debieron emplearse en décimas o sonetos, pero permiten saber el sentir del dios, a quien presenta como un *amor hereos*. Cabe mencionarse cómo, además de las reflexiones de Cupido, se hace una ligera mención del palacio de Buen retiro, lo que da pauta a pensar que el dramaturgo sabía cuál sería el espacio escénico al momento de escribir la comedia, motivación para el estudio acerca del contexto exacto de la escritura y su puesta en escena.

Una de las más destacables conversaciones de personajes de esta obra es la que se da entre Sirena y Venus, en la que hablan del amor.

SIRENA: Yo, planeta celestial,  
en tu misma esfera estoy;  
no soy ninfa de Diana,  
ni sus ejercicios sigo  
por estas selvas.

VENUS: No digo  
que no procedes humana  
en querer a quien te quiere,  
pero no de mejorarte,  
pudiendo en más alta parte,  
tu injusto desdén se infiere;  
si mi Cupido te adora,  
¿cómo ofendes su deidad



con ajena voluntad?  
SIRENA: Antes presumo, señora,  
que le ofendiera en mudarme,  
pues siendo amor verdadero,  
en sabiendo que a otro quiero,  
podrá su ley castigarme.  
VENUS: ¿Serás la primer mujer  
que a dos en un tiempo quiera?  
SIRENA: Seré la mujer primera  
que a entrambos pueda querer;  
el amor ha de ser uno,  
esto bien lo sabéis vos,  
porque la que quiere a dos,  
no quiere bien a ninguno.  
VENUS: Poco sabes del papel  
del amoroso teatro,  
porque a dos, a tres y a cuatro  
puede entretenerse en él.  
SIRENA: Entretener no es amar.  
VENUS: Pues no ames y entretén.  
SIRENA: Quiero bien, y querer bien  
nunca dio tanto lugar;  
que a la mujer que es dichosa  
en querer quien la ha querido,  
no le ha de quedar sentido  
para querer otra cosa.  
VENUS: Muchos galanes, señora,  
acreditan la hermosura.  
SIRENA: La mujer que honor procura  
sin buena fama, no es buena.  
VENUS: Nunca la verdad se infama;  
la virtud ha de vencer.  
SIRENA: ¿Qué virtud puede tener  
quien no tiene buena fama?  
VENUS: A la virtud que es segura,  
no ofenden injustos nombres.  
SIRENA: En habiendo muchos hombres,  
es oficio la hermosura.  
VENUS: ¡Qué bachillera cansada!  
SIRENA: Obrar bien no es hablar mal.  
VENUS: Métete monja vestal.  
SIRENA: ¿Para qué si estoy casada?

VENUS: No has de gozar lo que quieres.  
(vv. 2234-2288)

Como se percibe en esta discusión entre Venus y Sirena, la diosa se mantiene como *praeceptor amoris*, aunque sus enseñanzas se apegan más al *amor ferus*, es viable suponer que los espectadores apoyarían la postura de Sirena, quien se desenvuelve también como *praeceptor amoris* con mayor simpatía al *amor bonus*. De igual manera, hay una parte en la que el discurso toca el motivo del amor como el teatro, algo peculiar del dramaturgo, puesto que en otras comedias recurre a las comparaciones entre el teatro y otro asunto; sin embargo, atrae que aquí se desacredite al teatro por ser entretenimiento, algo que no debe ser el amor.

Así mismo, hay influencia de Ficino en esta comedia, perceptible en discursos como los ya expuestos, en el abordaje de temas como alabanza, grandeza, dignidad, utilidad, pasiones amorosas, desde algunos puntos semejantes. En este orden de ideas, es inteligible que Venus tome una postura tan apartada de la presentada en la tragedia *Adonis y Venus*, puesto que ambos textos fueron planeados, según Teresa Ferrer, para escenificación en palacio; en este sentido, al revisar la conducta y los discursos de la diosa en ambas piezas dramáticas, puede advertirse un cambio o en la opinión sobre el tema o en la fuente empleada por el poeta, aunque también puede ser influencia de la obra de Ficino, pues éste menciona la existencia de dos Venus, una angélica y otra vulgar que infunde sentimientos inferiores, lo que da pauta a conmutaciones (*Sobre el Amor* II, VII); no obstante, en el caso de Cupido y Febo, las variantes conductuales bien podrían tratarse de una evolución psicológica dentro de la obra en cuestión, aquella motivación para los cambios en sus discursos, o de la búsqueda de otra *comparatio* dentro de esta pieza.

Con base en lo hasta aquí expuesto, es apreciable que los discursos de *El Amor enamorado*, aunque no están del todo apegados a los preceptos del *Arte nuevo de hacer comedias*, buena parte de estos se vinculan entre sí por el tema del amor desde las varias perspectivas de cada tipo de personaje, y del objetivo de cada uno de estos. Igualmente puede advertirse

que no todos los personajes conservan el estilo de discurso empleado en otras comedias mitológicas del mismo dramaturgo, pero tal variación puede ser causada por diferencias en las fuentes, los objetivos, o por una evolución individual.

Se sabe que la puesta en escena de *El Amor enamorado* fue en el Palacio de Buen Retiro, un mes después de *El mayor encanto, Amor* de Calderón de la Barca, por lo que debió ser a finales de julio de 1635. Sin embargo, no hay datos claros sobre cuál de los lugares dentro del palacio fue el elegido para la obra, ya que el Buen Retiro ofrecía muchas posibilidades, desde estanques hasta prados. Debe considerarse al mismo tiempo que la obra pudo gestarse por una propuesta de Cosme Lotti, como ocurrió con *El mayor encanto* (Ulla 12-17). Lo anterior confluye con la idea de que Lotti influyó en Lope para que buscara superar la puesta calderoniana (Wooldridge 33), esto mediante el empleo de elementos musicales, tramoyas, etc., todo más atractivo a lo ocupado por Calderón y con el objetivo de superar su espectáculo.

La presencia musical en esta pieza de Lope es menos notoria que en otras, pero se mantiene como elemento, a partir de canciones interpretadas por los personajes. Situaciones que podrían disfrutarse mejor en una sala interior, por las cuestiones de acústica, como en *Adonis y Venus*, pero que podrían realizarse en un espacio escénico abierto, como debió de practicarse en obras del estilo de *El villano en su rincón*.

Por otro lado, entre la maquinaria se solicita un elemento capaz de volar sobre el espacio escénico.

*Pase el carro lo demás del Teatro por lo alto, y acabe el acto segundo.*  
(Acot. 1932)

Llamo la atención sobre este elemento en específico porque el águila de Júpiter podría tratarse de una nube con una máquina en forma de águila, como se hizo en la loa de *El vellocino de oro*. Esta didascalía explícita menciona el movimiento del carro sobre el espacio escénico, y dicho movimiento no habría podido lograrse en un espacio abierto, sino en uno techado. Por lo tanto, me parece prudente pensar que la puesta en escena fue en una sala interior, con una construcción muy

aparatosas, que incluye desde un fondo teatral para presentar la gruta del río Peneo, hasta la maquinaria solicitada para el grandioso espectáculo en cuestión. Para la puesta en escena se piden ciertos elementos para satisfacer aspectos de decorado, maquinaria, utilería y vestuario:

- Decorado: las selvas de Tesalia, la gruta del río Peneo, los prados de Arcadia, el templo de Diana, y el palacio de Cupido.
- Maquinaria: un pescante, una máquina escupe-fuego, un bofetón, dos carros, un escotillón, y una fuente de agua y fuego.
- Utilería: un anillo, un ciervo, y un laurel.
- Vestuario: varía en calificativos, convenciones, y especificidad.

Las peticiones para el decorado se hacen en didascalias explícitas:

*Descúbrese el río Peneo en su gruta.*

(Acot. 448)

*El templo se abra, y se vea a Diana en su altar con un venablo y un perro al lado, como la pintan.*

(Acot. 849)

*Cae un lienzo de lo alto en forma de palacio, que dejándolos en el teatro a los dos, cubre todo el monte.*

(Acot. 2537)

Así como a lo largo de los discursos para referirse a Tesalia y Arcadia, donde sólo de Tesalia se da un elemento descriptivo dentro de una didascalia implícita.

ALCINO: Pero ¿qué bulto es aquel  
que detrás de aquella peña  
más temor que cuerpo enseña,  
si está mi esperanza en él?

(vv. 57-60)

Me parece que las peticiones para el decorado se presentan en didascalias explícitas cuando se vinculan con un elemento de derroche para el espectáculo, lo que deja para el discurso sólo referencias que no influyen en la parafernalia.

La maquinaria se pide en didascalias explícitas.

*Baje Venus.*

(Acot. 555)

*Sale la sierpe echando fuego.*

(Acot. 723)

*Váyase Dafne arrimando a la transformación.*

(Acot. 1745)

*Por lo alto un carro de plata; Diana sentada en él con una media luna en el tocado.*

(Acot. 1880)

*Estará de pies Sirena en la trampa del teatro, y al abrazarse los dos, se hundirá Sirena.*

(Acot. 2490)

*Salga una fuente de agua hacia arriba.*

(Acot. 2495)

*Sale una llama de fuego.*

(Acot. 2534)

*En este ruido baje en un águila Júpiter.*

(Acot. 2752)

El uso de un bofetón para la metamorfosis de Dafne podría parecer el único elemento de maquinaria realmente necesario para la puesta en escena del mito de la ninfa y Apolo, ya que la modificación a la serpiente Pitón, aquella que la hace un monstruo escupe-fuego, resulta un mero recurso espectacular. De manera que las otras cinco máquinas están sólo en función de una puesta en escena que maraville la vista del espectador,

algo que debió estar muy presente en la mente de Lope al momento de escribir la comedia.

La utilería se pide dos veces en didascalias explícitas:

*Sale un ciervo por una puerta del teatro.*

(Acot. 1526)

*Transformándose en laurel.*

(Acot. 1749)

Y una vez en didascalia implícita:

CUPIDO: Pues porque jamás culpéis los  
dioses, con este anillo  
os premio.

(vv. 1159-1160)

El anillo ocupado por Cupido, me parece que sólo busca crear una relación entre las historias de los dioses y los pastores, aunque éste sea el único momento en que el pastor bobo convive con el dios. Por su parte, las didascalias explícitas contienen elementos de utilería que acercan la puesta en escena a un grado de mayor complejidad, al tener un animal en el espacio escénico, y al mostrar ante los espectadores la metamorfosis de Dafne.

El vestuario sigue cuatro parámetros.

PARÁMETRO	CASO
Calificativos	<i>Sale Sirena, ninfa. (Acot. 1)</i> <i>Sale Alcino, labrador, galán. (Acot. 31)</i> <i>Salen Dafne, ninfa, Silvia y Bato, villanos rústicos. (Acot. 132)</i> <i>Aristeo, príncipe de Tesalia [...]. (Acot. 407)</i>
Convenciones	<i>Sale Febo con su arco y flechas. (Acot. 297)</i> <i>Baje en un águila Júpiter. (Acot. 2752)</i>
Especificidad	<i>Cupido con arco y flechas: hárale mujer, en hábito corto y bizarro. (Acot. 622)</i>

*Diana en altar con un venablo y un perro al  
lado, como la pintan.*<sup>10</sup> (Acot.849)

Nulidad                      *Descúbrese el río Peneo en su gruta.* (Acot.  
448)  
*Baje Venus.* (Acot. 555)

En el caso del vestuario por calificativo, es claro que el término debía dar la pauta para que el autor supiese cómo debía ser. El vestuario por convenciones parece remitir a los elementos iconográficos más característicos de los personajes, con lo que el espectador pudiese identificarlos de manera fácil, es decir, al ver a Febo como cazador, y al tener el referente del águila como animal de Júpiter. En el caso del vestuario por especificidad, hay que notar que se trata de dos de los personajes principales de la obra, y que en ambos casos serán actrices, lo que me obliga a pensar que probablemente Lope ya tenía un plan sobre cuál sería la compañía que llevaría esta obra a escena, y que esperaba que determinadas mujeres sirvieran a esos personajes. En los casos de nulidad de descripción del vestuario, me parece que el caso del río Peneo habría sido porque el mismo carácter de río daría una idea al autor de comedias sobre el disfraz; en el caso de Venus, que también es uno de los personajes principales de la comedia, bastaría recordar la costumbre del dramaturgo por mostrar en escena pinturas de mitología, de los que suele tomar características para los dioses, apreciable en *El Perseo*, pero es común ver a la diosa desnuda, rasgo que Lope quizá no habría querido mencionar en una didascalia explícita, pero que le permite dejar en blanco lo referente al vestuario.

Un último elemento de vestuario mencionado en la obra es la piel de lobo que cubre al pastor bobo Bato durante la tercera jornada. Este elemento es un de importancia para el espectáculo, pero no para la fábula, ya que los amores entre

---

<sup>10</sup> Transcribo sólo esta didascalia respecto de Diana, ya que la frase “como la pintan”, permite suponer que Lope se haya inspirado en un óleo, como el de Rubens, en el que aparece la diosa con venablo, un perro, y una luna en el tocado (rasgo anotado en la *acot.* 1880).

este pastor y la labradora Silvia no afectan al mito ovidiano (ni las modificaciones lopescas), sino son sólo por un atractivo tanto cómico como visual.

A partir de lo hasta aquí expuesto acerca del espectáculo, es factible que *El Amor enamorado* fuese creado por una propuesta de Cosme Lotti, buscando una historia que superase la antes presentada por Calderón de la Barca (de modo que Lope debió de conocer *El mayor encanto, Amor*, motivando la duda acerca de quiénes solían invitarse a este tipo de fiestas cortesananas, ya que si los otros dramaturgos eran también invitados a estos eventos, es factible estudiar cómo la puesta en escena de obras ajenas influía en la *inventio*). Por otra parte, en caso de que la comedia haya sido una idea original de Lope de Vega, debe considerarse un previo conocimiento del sitio en el cual la obra se presentaría, ya que la manera de solicitar algunos los elementos escenográficos demuestra la existencia de trabajos anteriores dentro de ese espacio escénico, como bien puede ser sólo *La selva sin Amor*, aunque no pueda señalarse de forma definitiva el espacio para la puesta en escena de *El Amor enamorado*; de igual modo, puede verse que el dramaturgo, al momento de crear la comedia ya sabía cuál compañía o cuáles personas actuarían cada papel, cuestión para que él ya conociese las virtudes de cada actor y favorecerse de ellas.

En el tema de la indumentaria es notable tanto la influencia de pinturas como de convenciones de la época, pues así evita extender didascalias explícitas, limitándolas, como sucede en el caso de Diana, a sólo mencionar “como la pintan”, o usando referencias vinculadas con este tipo de imágenes seguramente conocidas por autores, compañías y espectadores. Algunas de estas imágenes debieron de ser inspiradas en la obra de Rubens y de Tiziano, como ocurre en otras obras mitológicas de Lope de Vega, patente en *Adonis y Venus*.

Para concluir, al considerar la *inventio* como aquello de lo que el dramaturgo había decidido hablar, en el caso de *El Amor enamorado* de Lope de Vega, se trabaja a partir de los gustos del público, como el dramaturgo lo sugiere en su *Arte nuevo de hacer comedias*, con una fábula surgida de *Las metamorfosis* de Ovidio y de *Philosophia secreta* de Pérez de Moya,



complementada con una tercera jornada desconocida por los espectadores, con el fin de causar asombro; así mismo, se justifica la presencia de cada personaje participante en la obra mediante un objetivo individual que da soporte a la coherencia de la obra dramática.

De igual manera, puede notarse que no todos los discursos de la comedia se apegan a lo propuesto en el *Arte nuevo de hacer comedias*, pero es probable que esto fuese por llamar la atención de los espectadores a partir de los tipos de estrofas escuchadas con contenido diferente al acostumbrado. Lo anterior lleva a la llamada de atención sobre los cambios en los personajes mitológicos, porque estos ya eran conocidos por los espectadores cortesanos, pero Lope en esta comedia los pone desde nuevos enfoques, con lo que cada uno tiene algo diferente que ofrecer a lo que ya se tenía acostumbrado, como se ve en el caso de Venus, que parece estar basada en la segunda diosa descrita por Ficino.

Por último, es muy probable que la obra fuese creada para competir con *El mayor encanto, Amor* de Calderón de la Barca, tanto desde la situación de la fábula hasta la parte del espectáculo, de forma que se buscaba ofrecer una pieza con mucho atractivo visual, esto presente en todos los aspectos, así como poseer referencias a pinturas.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Poética*. Trad. de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 2010.
- ÁVILA, Alan. "Notas sobre la comedia mitológica de Lope de Vega". *Destiempos* 57 (2017) pp. 7-23.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2013.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mayor encanto, amor*. Ed. de Alejandra Ulla. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2013.

- CICERÓN, *De la invención retórica*. Trad. de Bulmaro Reyes Coria. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- \_\_\_\_\_, *El orador*. Trad. de Eustaquio Sánchez Salor. Madrid: Alianza, 2013.
- FERRER, Teresa, *La práctica escénica cortesana. De la época del Emperador a la de Felipe III*. London: Tamesis Books, 1991.
- FICINO, Marsilio, *Sobre el Amor, comentarios al Banquete*. Trad. de Mariapia Lamberti y José Luis Bernal. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- HORACIO, "Arte poética" en "Sátiras". "Epístolas". "Arte poética". Trad. de José Luis Moralejo. Madrid: Gredos, 2008.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias de inspiración ovidiana*. Granada: Universidad de Granada, 2002.
- PÉREZ DE MOYA, Juan. *Philosophia secreta*. Ed. de Proyecto Cervantes. Alicante: Universidad de Alicante, 1999.
- QUINTILIANO, *Instituciones oratorias*. Ed. de Roberto Heredia Correa. Trad. de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. México: CONACULTA, 1999.
- ULLA, Alejandra, "Introducción". Ver Pedro Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*.
- VEGA, Lope de, *A study and critical edition of Lope de Vega's El amor enamorado*. Ed. de John Wooldridge. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1978.
- \_\_\_\_\_, *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2012.
- \_\_\_\_\_, *Comedias. Parte XVI*. 2 tomos. Coord. de Florence d'Artois y Luigi Giuliani. Barcelona: Gredos, 2017.
- \_\_\_\_\_, *El vellocino de oro*. Ed. de Maria Grazia Profeti. Kassel: Reichenberger, 2007.
- WOOLDRIDGE, John. Ver Lope de Vega, *A study and critical edition of Lope de Vega's El amor enamorado*.

# LA RETÓRICA CALDERONIANA EN EL PRIMER TEATRO DE AGUSTÍN DE SALAZAR Y TORRES

ADRIANA BELTRÁN DEL RÍO SOUSA

*Universitat de Barcelona*

PUBLICADA EN 1681, seis años después de la muerte de su autor, la *Cítara de Apolo* reúne las obras completas de Agustín de Salazar y Torres (1636-1675). Además de ser una valiosísima fuente literaria, la *Cítara* proporciona una serie de datos biográficos muy útiles para todo estudioso de este poeta y dramaturgo que se formó en la Nueva España y volvió a la metrópoli en el año de 1660, en el séquito del virrey saliente, el duque de Albuquerque. Dos paratextos de las obras completas de Salazar han servido de base a la crítica para afirmar que entre este y Pedro Calderón de la Barca, 36 años mayor que él, existió un vínculo de naturaleza profesional e incluso personal. El más relevante de ellos es una “Aprobación” escrita por el propio Calderón, donde el dramaturgo no escatima en elogios de Salazar:

He visto las obras póstumas de don Agustín de Salazar, y aunque para su aprobación traían consigo los merecidos aplausos que lograron en su vida, no por eso omití examinarlas a segunda luz, por la distancia que hay desde lo que se oye *in voce*, a lo que *in scriptis* se censura. Y habiendo hallado en ellas no solo cuanto imaginaba prometido, pero mucho más de lo que esperaba imaginado, así en lo grave de sus heroicos metros, lo dulce de los líricos, lo apacible de los jocosos, y finalmente, lo ingenioso de sus inventivas, sin átomo que repugne a la pureza de la fe y buenas costumbres, hallo que no debe negarse a su fiel amigo D. Juan de Vera la licencia que pide para imprimirlas, trasladadas de sus originales, antes sí darle las gracias de sacar a la luz este pulido tesoro de la lengua castellana (Salazar *Cítara I*, xxvii-xxviii).

Lillian von der WALDE MOHENO y Marx ARRIAGA NAVARRO (eds.), *Arte retórica y análisis literario*. Ciudad de México: Editorial Grupo Destiempos y Dirección General de Bibliotecas de la Secretaría de Cultura, 2020.

El paratexto sugiere que Calderón de la Barca presenció —“oy[ó] *in voce*”— algunas de las composiciones de Salazar. Se trata, a todas luces, de las dramáticas, a la representación de las cuales el maestro pudo haber asistido entre 1660 y 1675, y especialmente a partir de 1663, cuando fue nombrado capellán de honor de Felipe IV y se instaló definitivamente en Palacio. La “Aprobación” sugiere que Calderón no había leído a Salazar antes de 1681: su primer contacto con una parte de su obra teatral y con la totalidad de su obra poética fue póstumo, y debió de ser mediado por Juan de Vera Tassis, editor de la *Cítara de Apolo* y de las obras completas de Calderón.

La figura de Juan de Vera Tassis es ineludible en el estudio de la obra salazariana, no solo por la labor editorial de este, sino también por sus contribuciones como escritor. En efecto, de las nueve comedias de Salazar, dos están coescritas por Vera Tassis: *Más triunfa el amor rendido* y *El encanto es la hermosura*. Autoproclamado “mejor amigo” del autor (Salazar, *Cítara II*, 290), Vera Tassis también se encargó de contribuir a la fama póstuma de este con un paratexto titulado “Discurso de la vida y escritos de don Agustín de Salazar y Torres”, en donde entre cosas se describe la entrada del joven poeta en la corte madrileña:

Entró, pues, en esta corte, celebrándose de todos la elegancia y estilo culto de su claro sutil ingenio, donde solo halló que adelantar lo que nuestro cómico Fénix le enseñó; ese espíritu ardiente en elocución, en frasi, y en inventiva, su maestro, mío, y aun de todos, don Pedro Calderón de la Barca, que no consiente mi afecto fiar su nombre de sus señas, cuando toda la ponderación solo se explica en su nombre. Salió, pues, don Agustín tan ventajoso al feliz contacto de su erudición, que a pocos días lograron sus comedias en esta corte muchos merecidos aplausos, empleándole los primeros señores della en las más célebres fiestas de sus reales majestades (Salazar *Cítara I*, x).

Las palabras del editor son un indicio del patronazgo artístico que pudo recibir Salazar de Pedro Calderón de la

Barca. De hecho, dan cuenta del contenido preciso de las enseñanzas de Calderón, en términos importados de la retórica clásica: “elocución”, “frasi”, e “inventiva”. La hipótesis del presente artículo surge precisamente de aquí: creemos que lo que aprendió Salazar de Calderón de la Barca fue precisamente un código retórico, y que las primeras obras teatrales de este están marcadas por un modo de hacer eminentemente calderoniano que se declina en los ámbitos de la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*. Antes de pasar a la demostración de nuestra hipótesis, nos detendremos en algunas consideraciones sobre la relación que ambos dramaturgos pudieron tener con la disciplina retórica, tanto en sus estudios juveniles como —en el caso del segundo—, en su puesta en práctica como autor maduro y consagrado.

#### CALDERÓN Y SALAZAR ANTE LA DISCIPLINA RETÓRICA

En la introducción a su edición digital de *La vida es sueño*, Evangelina Rodríguez Cuadros apunta una interesante variante introducida por Calderón de la Barca en 1636, fecha de la publicación de la *Primera parte de comedias*. En las versiones anteriores a 1630 de *La vida es sueño*, Clotaldo decía a propósito de la educación de Segismundo, “A las doctas soledades, / en cuya rústica cueva / la *política* aprendió” (vv. 1028-1030). La versión de 1636, en cambio, apuntaba “...de los montes y los cielos, en cuya divina escuela / la *retórica* aprendió”. El reemplazo del término “política” por el de “retórica” no es anodino. Según Rodríguez Cuadros, revela más bien “el descubrimiento de la praxis retórica como matriz esencial de la educación, pero también de[l] mundo verbal escénico de Calderón” (§ 10).

El dramaturgo barroco conoció la disciplina retórica desde sus años de formación en el Colegio Imperial de los Jesuitas de Madrid, donde estuvo entre 1606 y 1613. Como bien es sabido, según la *Ratio studiorum* jesuita implementada en 1599, los jóvenes debían estudiar Retórica durante un curso completo antes de ingresar a la Universidad. Los profesores jesuitas se apoyaban en manuales que seguían la tradición

clásica, como el del jesuita Cipriano Suárez, titulado *De arte rhetorica libri tres ex Aristoteles, Cicerone et Quintiliano* (1562). Guillermo Soriano Sancha afirma acerca del libro de Suárez que “fue un *best seller* de la literatura pedagógica” y que “aproximadamente un cuarto de millón de estudiantes en Europa y Sudamérica [*sic*] accedía al manual de Suárez cada año” (272). Podemos afirmar casi con seguridad que Agustín de Salazar, quien se formó en el colegio jesuita de San Ildefonso, en la Ciudad de México, conoció el manual de Suárez y adquirió los mismos principios de retórica clásica que su maestro, Calderón. En el paratexto ya citado, Juan Vera Tassis describe un ejercicio académico en el que el joven Salazar pudo demostrar su dominio de la *memoria* y de la *actio*, así como su profunda comprensión de la *elocutio* ajena:

[...] en aquel sabio Colegio de la Compañía de Jesús, teniendo aun menos de doce años de edad, después de haber recitado las *Soledades*, y el *Polifemo* de nuestro culto conceptuoso cordobés, fue comentando los más oscuros lugares desatando las más intrincadas dudas y respondiendo a los más sutiles argumentos que le proponían los que muchos años se habían ejercitado en su inteligencia y lectura (Salazar, *Cítara I*, ix-x).

Es indudable que la formación retórica recibida por Calderón y Salazar determinó en gran medida su producción literaria. Además, después de su formación académica, los autores debieron de estar atentos a la publicación y difusión de los tratados poéticos españoles más arraigados en la tradición retórica, como el *Cisne de Apolo*, de Carvallo (1602) o la *Elocuencia española en arte*, de Jiménez Patón (1604), sin olvidar, por supuesto, el *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega (1621) y *Agudeza y arte de ingenio*, de Gracián (1648). Publicados todos en vida de Calderón, los más tardíos de estos tratados poéticos atestiguan de las grandes revoluciones literarias que sacudieron el siglo XVII español: la revolución gongorina, en poesía, y la lopiana, en teatro. Es impensable que Calderón haya sido indiferente a estos huracanes, y todavía faltan estudios históricos que indaguen en la cuestión. Por ahora, nos

limitaremos a cotejar lo que consideramos el código retórico del teatro de Calderón con aquel de un autor al que muchos críticos consideran “calderoniano” sin preguntarse demasiado por qué lo es. En ocasiones pertinentes, traeremos a colación las observaciones teóricas de aquellos tratadistas que todavía consideraban que la retórica, y en particular, la *elocutio*, era una base indispensable para todo creador que quisiera ganarse, ya fuera por razones o afectos, a un público concreto.<sup>1</sup>

#### EL APRENDIZAJE DE LA RETÓRICA DEL PODER

Cuando Agustín de Salazar llegó a Madrid en 1660, Calderón de la Barca acababa de estrenar en el Palacio del Buen Retiro una pieza de relevancia política considerable. Se trata de *La púrpura de la rosa*, una fiesta de zarzuela enteramente cantada y compuesta para celebrar dos acontecimientos de máxima importancia: la Paz de los Pirineos recién firmada con el reino de Francia, y las nupcias de Luis XIV con la infanta María Teresa de Austria, hija de Felipe IV e Isabel de Borbón. Aunque no haya asistido al estreno (que fue a principios del año 1660), es probable que Salazar haya visto una representación posterior de *La púrpura de la rosa*, o que leyera la obra cuando se publicó en la *Tercera parte de comedias* de Calderón, en 1663.

Lo interesante de *La púrpura de la rosa* es que concentra, en muy pocas páginas, lo que podríamos considerar como la *retórica del poder* de Pedro Calderón de la Barca. No estamos afirmando, aquí, que todo el teatro calderoniano esté articulado en torno a preocupaciones políticas, pero sí creemos que

---

<sup>1</sup> Ver López Grigera: “Cuando Petrus Ramus se decide a tirar por la borda las dos partes de la Retórica que se ocupaban de la res: la *inventio* y la *dispositio*, sólo quedaba a la vieja disciplina la *elocutio*. Entonces, como se sabe, comienza a desarrollarse desmesuradamente la *elocutio* ya que ella es toda la retórica. La *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián es una buena muestra de ese nuevo modelo de la disciplina. El Romanticismo, que enarbola la juvenil bandera de la libertad «expresiva» del yo, trata de acabar con esa vieja maestra del arte de hablar y escribir con perfección: arte de convencer, de mover y de deleitar” (86-87).

el período cortesano de su creación, que comienza en la década de los 60, no se puede entender independientemente de estas. Cuando escribe para la corte madrileña, Calderón somete toda su *inventio*, *dispositio* y *elocutio* a la defensa —y, quizás, cuestionamiento— de la monarquía en el poder, y los códigos de esta retórica, como veremos, fueron perfectamente entendidos e imitados por Agustín de Salazar y Torres.

En lo que concierne a la *inventio*, la crítica ya ha subrayado el paralelismo que existe entre la trama de *La púrpura de la rosa* y aquella de *Elegir al enemigo*, primera comedia de Salazar, representada ante los Reyes el 6 de noviembre de 1664 para festejar el tercer cumpleaños del príncipe Carlos, futuro Carlos II. En su edición crítica de la comedia para la editorial Reichenberger, Thomas O'Connor sostiene lo siguiente:

*Elegir al enemigo* debe mucho de su temática palaciega a una serie de festejos reales escritos por don Pedro Calderón de la Barca, especialmente el celebrado en la loa a *La púrpura de la rosa*, una tragedia estrenada en 1660 para celebrar las bodas de la infanta María Teresa y Luis XIV y las paces entre España y Francia. Hay que recordar que había otra infanta española, Margarita Teresa (1651-173), cuyo deber político corría parejas con el de hermana, y sobre cuyo destino, sospecho, Salazar quisiera comentar en su primer drama presentado a la corte de Madrid [...] (25).

*La púrpura de la rosa* no es, como dice O'Connor, una tragedia: tiene los rasgos cómicos de toda comedia nueva, y su carácter enteramente musical haría de ella una opereta o, en todo caso, una zarzuela. Temáticamente, evoca el mito de Venus y Adonis, pero le proporciona un final distinto, trágico-cómico: Adonis muere destrozado por un jabalí, pero Júpiter, conmovido por la desgracia de los amantes, les permite reunirse en los cielos. Esto da pie a una lectura política particular, sobre todo si contrastamos este final con la loa que escribió Calderón para el estreno de *La púrpura de la rosa* en



enero de 1660. En la loa, después de contar las circunstancias de la boda de María Teresa de Austria con Luis XIV, los personajes de la Tristeza y la Alegría pugnan por saber cuál de los dos sentimientos debe reinar en la corte: si la tristeza, por la futura ausencia de la infanta, o la alegría, por la conveniencia de su matrimonio. La conclusión del dramaturgo es agrídulce: “¡Que llore la Alegría! / ¡Que cante la Tristeza!” (204).

En un artículo titulado “Art and Power in the Spectacle Plays of Calderón de la Barca”, Margaret Rich Greer se opone a críticos como Cascardi y Neumeister al afirmar que el teatro cortesano de Calderón no estaba “completamente sometido a los intereses de poder”,<sup>2</sup> sino que tenía una dimensión crítica con la monarquía, hábilmente disimulada detrás del código panegírico esperado:

Recent critics who have attempted to consider [Calderon’s] court plays in their historical context alone have continued to be discomfited by the incongruence between this “text of royal power” and the political realities of the Hapsburg court. [...] Sebastian Neumeister [...] discounts the possibility of any critical address in a drama commissioned for the entertainment of a fan absolutist court. Yet “loyal criticism”, if not “loyal opposition,” remained possible in the court of Philip IV; in fact, particularly as the consciousness of crisis deepened with the advancing century, some subjects considered it an obligation, however delicate, of true friends of the royalty (329-330).

El final de *La púrpura de la rosa* es restablecedor de un orden disrumpido por los celos de Marte: la intervención de Júpiter eleva a los amantes —detrás de los cuales no es muy difícil adivinar a María Teresa y Luis XIV— a una posición que indica su jerarquía política pero también moral, ya que los vuelve inmunes a aquellas pasionales terrenales que son, por cierto, personajes de la obra: el Miedo, la Sospecha, la Envidia,

---

<sup>2</sup> La traducción es mía.

la Cólera, la Amargura. En un primer nivel interpretativo, el mensaje es sencillo: el amor es garantía de poder. Pero en un segundo nivel, más sutil, Calderón podría estar sugiriendo a los futuros reyes de Francia que deben elevarse por encima de las discordias y pasiones para poder gobernar y mantener la paz conseguida. Este mecanismo recuerda bastante un pasaje del *Cisne de Apolo* de Carvallo. En el primer diálogo, retóricamente titulado “De la definición, invención y materia de la poesía”, el tratadista explica cómo el uso de ficciones y figuras en la poesía permite transmitir mensajes políticos que no serían entendidos de otra manera:

[...] es tan inclinada a lo malo la naturaleza de los hombres, que dificultosamente reciben leyes, doctrina, ni estatutos que [de] los vicios los aparten. Y así, viendo los poetas cuánta dificultad había para enseñarles la virtud y reducirles a vida política y sujetarles a las justas leyes y honestas costumbres que estaban obligados, procuraron azucarárselo todo y dorárselo con las galanterías de las figuras, símiles y ficciones, para que rumiadas y entendidas, cayesen en la cuenta de la verdad que significaban [...] (125).

Pues bien, igual de “azucarada” que la opereta calderoniana es *Elegir al enemigo*, de Salazar. La comedia no es mitológica, sino palatina, pero sí representa un conflicto amoroso: aquel de la princesa Rosimunda, hija del rey de Creta, forzada a elegir a esposo entre dos príncipes que le provocan absoluta indiferencia. Rosimunda acaba enamorándose de Aristeo, príncipe de Chipre, y enemigo de su padre. La boda entre ambos pone fin a un conflicto prolongado, de la misma manera que ocurrió con el casamiento histórico de María Teresa de Austria y Luis XIV. Los niveles de lectura de esta *inventio* también son múltiples. El evidente es que el amor soluciona las guerras. El menos evidente tiene que ver con la referencia constante que hace Salazar al sufrimiento de las infantas, divididas entre amor y deber. Así, escribe O’Connor:

La realidad política y a veces impersonal de la obligación de todo noble de casar según los intereses y necesidades del Estado recibe en el discurso poético de *Elegir al enemigo* una dramatización realista y afectiva, a pesar del hecho que el final intente suavizar la ordinaria deshumanización histórica de la pareja real o noble. Los temas resaltados por *Elegir* producirían una resonancia afectiva y un reconocimiento personal, quizás desengañado, por parte del público que se presentó el 6 de noviembre de 1664 en el Retiro para celebrar el tercer natalicio de don Carlos II (25-26).

Desde su primera comedia, Salazar parece aprender de Calderón una *retórica del poder* que es, a la vez, panegírica y sutilmente crítica. La *inventio* de esta retórica está acompañada por una interesante *elocutio*. Como lo estudió Judith Farré Vidal en su libro *Dramaturgia y espectáculo del elogio*, Salazar y Torres emplea metáforas recurrentes como el Sol, la Aurora o la osa para referirse a personas de la familia real, conformando así una tópica que la autora denomina “dramaturgia del elogio” (260). El análisis de las loas palaciegas calderonianas, y en particular, la de *La púrpura de la rosa*, revela un uso muy similar. En efecto, Calderón se refiere a las casas reales europeas en términos botánicos como “el español Laurel” y “la Flor de lis francesa”, además de describir a la infanta María Teresa de Austria como un “Sol” que se va a “lucir [...] a otra / región” (205). Como veremos a continuación, a este código político que se declina en *inventio* y *dispositio* se superpone, además, un código de naturaleza afectiva, íntimamente dependiente del carácter musical de las obras teatrales calderonianas y salazarianas aquí estudiadas.

#### EL AFIANZAMIENTO DE LA RETÓRICA DE LOS AFECTOS

La segunda comedia de Agustín de Salazar fue representada ya no en Madrid, sino en Sicilia, donde los duques de Alburquerque fueron virreyes entre 1667 y 1670. Se llama *El amor más desgraciado*, y retoma el mito de Céfalo y Pocris. Algunos

años antes, Calderón de la Barca había tratado el mismo tema en dos obras muy distintas entre sí: la comedia burlesca *Céfalo y Pocris*, y *Celos aun del aire matan*, una obra completamente cantada —y más larga que *La púrpura*— que es considerada una de las primeras óperas españolas. Representada el 5 de diciembre de 1660, y posiblemente vista por Salazar, *Celos aun del aire matan* es, por su dimensión musical, un ejemplo perfecto de esta *retórica de los afectos* calderoniana que, a nuestro parecer, fue afianzada en 1667 por su discípulo, Salazar.

En su ya clásico manual *Música y retórica en el Barroco*, Rubén López-Cano cuenta que, aunque hoy en día se relaciona más con el mundo de la musicología, el término de “afecto” tiene su origen en la retórica y la oratoria. Miguel de Salinas, autor de *Retórica en lengua castellana* (1541), lo definía de la siguiente manera:

Afecto es un movimiento o perturbación que más propiamente decimos las pasiones del ánimo, porque según las mudanzas que se ofrecen, así se inclinan al dolor, la alegría, misericordia, crueldad, amor, odio, etc. [...] Toda la victoria del bien decir ponen los retóricos en saber mover estas afecciones en los oyentes según la cualidad de la causa (ctd. en López-Cano 45-46).

Esta técnica descrita por Salinas fue importada en el siglo XVII por músicos y teóricos musicales que también vieron en esta forma de arte una manera de incentivar las emociones de sus espectadores. Progresivamente, y apoyándose en filósofos como René Descartes —autor de *Las pasiones del alma* (1649)— los tratadistas musicales desarrollaron teorías sobre los distintos afectos que existían, y la manera de moverlos a través de la música. En su búsqueda, no pudieron evitar encontrarse de nuevo con la retórica y, en particular, con la *elocutio*, y acabaron elaborando listas de figuras musicales con un léxico idéntico al de la retórica clásica.

Atento como estaba a los desarrollos del arte musical, en particular italiano, Calderón de la Barca no pudo haber ignorado esta aventura teórica de los afectos. Suponemos,

incluso, que quiso contribuir a ella desde su interesante posición de dramaturgo y melómano. Si en alguna obra experimentó Calderón con el potencial sugestivo de la letra y la música, tuvo que ser en *Celos aun del aire matan*, su trabajo más musical y también más atrevido, porque, como bien sabemos, el público español era poco receptivo a las vanguardias poético-musicales que venían de Italia, y en particular a la ópera.

En materia de *dispositio*, *Celos* demuestra que Calderón de la Barca conocía perfectamente la historia de la música teatral europea desde sus orígenes clásicos. En efecto, el dramaturgo incluye —muchas veces en medio de pasajes recitativos— un coro cantado cuya función es similar a la de los coros de la tragedia griega. Compuesto por ninfas y zagales que observan los vaivenes de la relación entre Céfalo y Pocris, el coro tiene un papel predominantemente pasivo: casi siempre se queda en segundo plano para recalcar las pasiones que van expresando los protagonistas. Esto se logra gracias a una figura retórica concreta, el *eco*: al repetir, palabra por palabra, las quejas de los protagonistas, el coro parece empatizar con el dolor de éstos. En este código calderoniano que es de naturaleza musical a la vez que moral, los afectos se transmiten en una cadena que va de los protagonistas al coro, y luego del coro al público. Cuando dejando de ser la sombra de Céfalo y Pocris, el coro canta “Que si el aire diere celos / celos aun del aire matan” (vv. 313-314), parece darle voz a los sentimientos y pensamientos del público, ya aleccionado por la tragedia. No estamos nada lejos, aquí, de la catarsis aristotélica.

En *El amor más desgraciado*, Salazar incorpora perfectamente esta retórica calderoniana de los afectos, y de hecho, contribuye a afianzarla. En la tercera jornada de la comedia, hay un momento en que Céfalo duda entre tirar o no un dardo mágico que le ha regalado la Aurora. Las consecuencias de su decisión son fatales: el dardo, una vez lanzado, hiere fatalmente a su amada. Pues bien, en toda esta escena, el coro tiene la función de escenificar el dilema del protagonista, y de hecho, tiene una participación activa, ya que da órdenes antitéticas al joven:

MÚSICA, A UN LADO.

Arroja, joven el dardo,  
mira, que con él pretende  
quitar la Aurora atrevida vida,  
que a ti te ha de dar la muerte.

MÚSICA, AL OTRO LADO.

No le arrojes, pues en él,  
el amor jurado tienes  
con Pocris, si lo desecgas, echas  
a perder toda tu suerte.

(Salazar *Cítara II*, 85).

Mediante el coro salazariano, los espectadores se vuelven cómplices e incluso culpables de la tragedia, lo cual afianza el efecto catártico buscado por una retórica de los afectos aplicada al espacio teatral.

#### CONCLUSIONES

Agustín de Salazar y Torres incorporó a su primer teatro, desarrollado en la década de 1660, dos códigos retóricos calderonianos distintos y superpuestos. El primero de ellos es la “retórica del poder”, que se apoya, como lo hemos visto, en una *inventio* y una *elocutio* propias del género panegírico, y tiene como función la exaltación de la monarquía hispánica al mismo tiempo que ofrece elementos de un “crítica leal” —retomando el término de Margaret Rich Greer— que no debía pasar desapercibida por el público cortesano en una época tan inestable como la de los últimos años del reinado de Felipe IV. El segundo de estos códigos tiene que ver con los afectos, arraigados estos últimos en la tradición aristotélica y renovados por el auge de los tratados musicales y filosóficos del siglo XVII. En el caso de Pedro Calderón de la Barca y de Agustín de Salazar y Torres, la retórica de los afectos depende íntimamente de una *dispositio* musical sostenida por tropos literarios como el eco o la antítesis. Queda mucho por investigar acerca de la impronta de la retórica clásica y contemporánea en la dramaturgia calderoniana, y más todavía acerca de la transmisión de estos

códigos retóricos a los dramaturgos que, como Salazar, siguieron la estela del gran maestro.

## BIBLIOGRAFÍA

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Celos aun del aire matan*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Tercera parte de comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.
- CARVALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*. Ed. Alberto Porqueras Mayo. Kassel: Edition Reichenberger, 1997.
- FARRÉ VIDAL, Judith, *Dramaturgia y espectáculo del elogio*. Ts. I y II. Kassel: Reichenberger, 2003.
- GREER, Margaret, “Art and Power in the Spectacle Plays of Calderón de la Barca”. *PMLA* 104.3 (1939), pp. 329-339.
- LÓPEZ-CANO, Rubén, *Música y retórica en el Barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, *La retórica en la España del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, “La vida es sueño”: obra paradigmática. Consultado el 16/02/2019 en [http://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon\\_de\\_la\\_barca/su\\_obra\\_vida\\_es\\_sueno/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon_de_la_barca/su_obra_vida_es_sueno/).
- SALAZAR Y TORRES, Agustín de, *Cítara de Apolo*. Ed. Juan de Vera Tassis y Villarroel. Ts. I y II. Madrid: Francisco Sanz, 1681.
- \_\_\_\_\_, *Elegir al enemigo. La mejor flor de Sicilia, santa Rosalea*. Ed. Thomas Austin O’Connor. Kassel: Edition Reichenberger, 2012.
- SORIANO SANCHA, Guillermo, “Pensamiento clásico e intelectualidad cristiana: Quintiliano y la Compañía de Jesús”. *Miscelánea Comillas* 71.139 (2013), pp. 265-292.







IMAGEN  
*Retórica, en Siete artes liberales* (fresco del siglo xv). Cathédrale Notre-Dame, Le Puy-en-Velay.



## EL MOTIVO DEL NAUFRAGIO EN LA LÍRICA DE FERNANDO DE HERRERA<sup>1</sup>

YORDI ENRIQUE GUTIÉRREZ BARRETO †  
*Facultad de Estudios Superiores, Acatlán*  
*(Universidad Nacional Autónoma de México)*

AL INICIAR Fernando de Herrera el comentario dedicado en sus *Anotaciones* al soneto VII de Garcilaso, en el que se compara al amante con un náufrago, indica que “La intención d’este soneto es tan común que muchos poetas latinos i toscanos la an tratado, pero no por esso dexa de merecer éste mucha gloria, porque está dispuesto afectuosa i claramente” (*Anotaciones* 317).

Como dice el poeta sevillano, el naufragio es una materia que desde la literatura clásica mostró un gran éxito. Tempestades y naufragios aparecieron por primera vez en la literatura occidental en la *Odisea*, y a partir de este momento su realización se caracterizó por el uso en su desarrollo de la *descriptio*. Asimismo, en este contexto griego, hacia el siglo IV a. C. se ubican una serie de composiciones líricas, en cuya expresión se acentúa un sentido metafórico. Por ejemplo, uno de los poemas más conocidos de Alceo gira en torno a la nave como representación del Estado, la cual sufre los embates de la tempestad. En la literatura latina el ejemplo épico de mayor importancia y que se convirtió en el modelo principal de imitación poética posteriormente es el que aparece en la *Eneida* I, vv. 81-156 (Fernández Mosquera 17). Por otra parte, en lo que respecta a la lírica, destacan las composiciones pertenecientes a la elegía latina, cuya repercusión en la poesía renacentista europea fue de gran importancia, sobre todo en lo que concierne al tema amoroso. Así pues, he nombrado estas posibilidades

---

<sup>1</sup> Para mayor información sobre el motivo del naufragio en el Siglo de Oro véase Gutiérrez Barreto 2019.

como naufragio épico y naufragio lírico, cuya imitación prevaleció en la Edad Media<sup>2</sup> y de manera sobresaliente en la producción del Siglo de Oro.

El naufragio épico se configura a través de un desarrollo amplio y pormenorizado de los sucesos en orden cronológico; además, su principal función es narrativa. Por otra parte, el naufragio lírico se caracteriza por la condensación poética, es decir, no suele existir un desarrollo de todos los acontecimientos, puesto que el poeta realiza la *dispositio* de la materia de acuerdo con lo que desea expresar. Además, ésta no suele aparecer en forma lineal. Así, la principal característica de éste radica en que uno de los puntos en los que fija su atención el poeta es la propia expresión del tema —que además es la función primordial de esta modalidad—, atendiendo a recursos retóricos y estilísticos. Así, los elementos poéticos adquieren sentidos metafóricos y simbólicos, por lo que se posibilita la elisión de sucesos e imágenes.

En lo que se refiere a la construcción del naufragio, es posible establecer una clasificación de las imágenes a partir de tres campos semánticos: la tempestad, la nave y la esfera del propio ser humano visto —en el caso del naufragio lírico— como un navegante y náufrago solitario, mostrándose imágenes y figuras retóricas relacionadas con su estado anímico, en el que sobresale el sentimiento de miedo y dolor en un espacio adverso; con la finalidad de apelar al *movere* del receptor.<sup>3</sup>

En cuanto a la configuración de las imágenes, las que pertenecen a la tempestad se organizan a partir del uso de epítetos y la *gradatio* para indicar el poder de ésta, en comparación con la nave y el ser humano, caracterizados por su fragilidad. Así, nave y ser humano se encuentran en relación, y en muchos casos representan una clave importante del

---

<sup>2</sup> La primera en relación con los poemas narrativos en cuaderna vía (Milagro XXII de los *Milagros de Nuestra Señora*, *Libro de Apolonio*, *Libro de Alexandre*); la segunda con los poemas de cuño cancioneril.

<sup>3</sup> Como explica Giulia Lanciani respecto a las crónicas de naufragios en la literatura portuguesa, los autores que escriben tempestades y naufragios muestran en sus descripciones una capacidad para provocar un efecto emotivo preciso en el lector (24).

sentido metafórico de todo el poema. En este sentido, si bien es cierto que se pueden establecer vínculos con la tradición clásica —sobre todo la elegía latina— se toma como principal modelo de imitación la visión petrarquista del tema, la cual se caracteriza por la contradicción de sentimientos y pensamientos del amante. En este sentido explica Elisabetta Sarmati que:

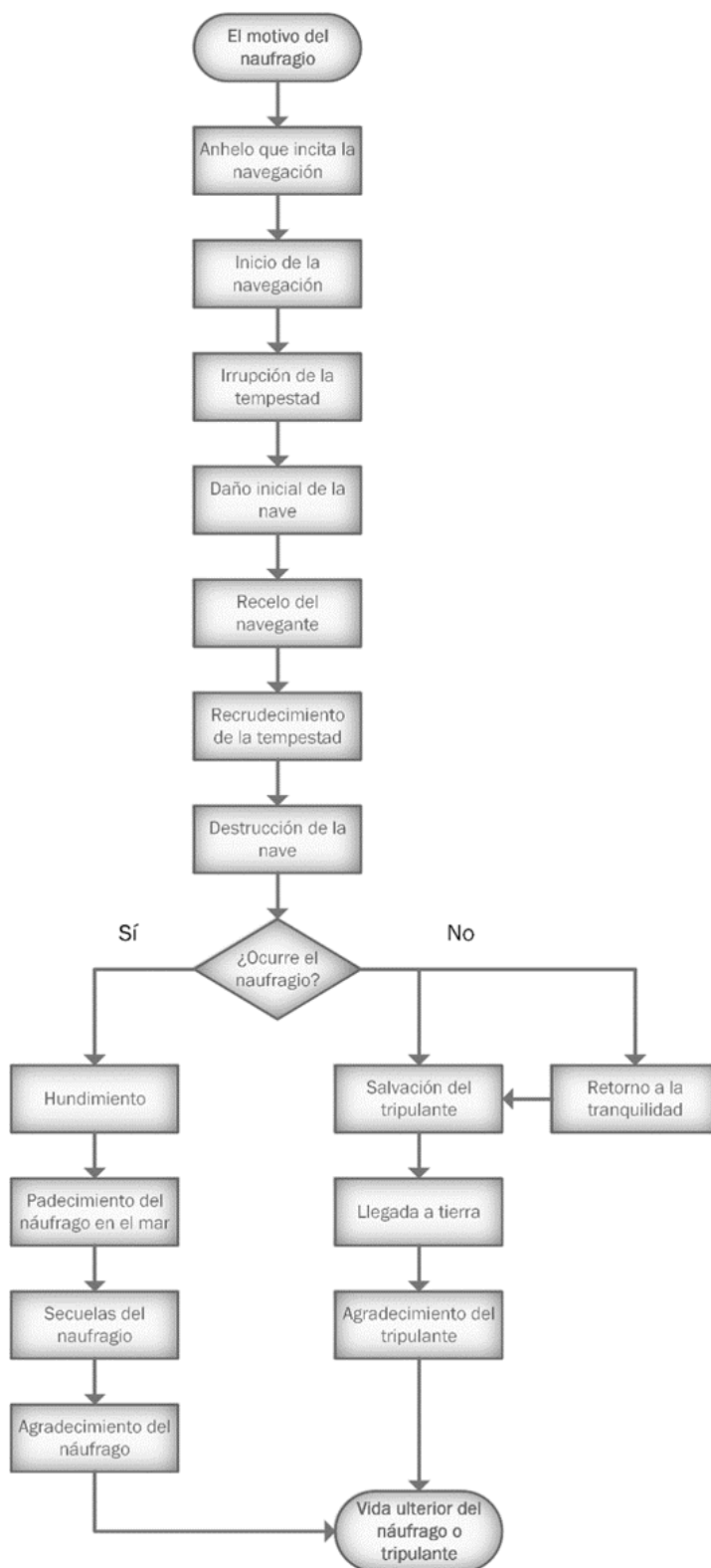
...la rappresentazione dell'amore come una tempesta dei flutti si impone con successo e con continuità nella tradizione letteraria di ogni epoca, perché racchiude in sé la possibilità di "mettere in scena" tutta la complessità di quell'intimo travaglio che agita la psicologia dell'amante petrarchesco e prepetrarchesco, su cui si sono scritte pagine impornti e che brevemente si può riassumere come una lacerazione interiore determinata dal confliggere di sentimenti contraddittori (22).

Así pues, el naufragio se representa por medio de la *hypotyposis* o *enargeia* que en palabras de Herrera es la “ilustración o demostración o (si se agrada más) descripción cuando lo que se trata se representa con palabras de modo que parece que se ve con los ojos” (*Anotaciones* 312). De manera general estos son los procedimientos de construcción poética y retórica que utilizan los poetas del Siglo de Oro para representar el colapso de la nave y del ser humano, y de forma particular el poeta sevillano.

Para fines metodológicos estudio el naufragio como un motivo literario, que como explica Aurelio González, es la unidad mínima narrativa que expresa determinado sentido en el nivel profundo de la fábula (“El concepto de motivo...” 381). Lo he decidido así porque este tipo de análisis permite mostrar la estructura del naufragio en distintos niveles que posteriormente pueden ser analizados. Esta esquematización permite un desglose en diferentes secuencias, que son las escenas en las que se configura de forma total y cronológica el motivo, división que a su vez facilita la comparación entre tipos de textos, sus estabilidades y variantes. Respecto a la manifestación concreta del motivo en la literatura dice González que “el motivo en un texto específico se podrá manifestar en formas varias,

pero no dejará por ello de ser el mismo. Esto es, podrá tener varias expresiones en el plano del discurso, pero siempre, dentro de una misma historia, estas expresiones corresponderán al mismo significado fabulístico” (“El motivo como unidad narrativa...” 88-89).

Así pues en la siguiente página presento el diagrama de flujo del motivo del naufragio, en el cual se observa de manera progresiva el desarrollo de cada una de las secuencias que lo conforman, incluyendo la posibilidad de que no ocurra el naufragio, en cuyo caso se trata de la descripción completa de la tempestad marítima. Además, cual sea el destino de la nave, al final de los sucesos suelen existir indicaciones respecto a la vida ulterior del náufrago o tripulante.



Una vez aclarados los puntos anteriores, el presente trabajo pretende explicar el uso del motivo del naufragio en la lírica de Fernando de Herrera, tanto en su función temática como en su construcción retórica, a la luz de sus ideas respecto a la creación poética mostradas en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*.

Esta obra muestra una "nueva visión del castellano como una lengua de arte, que tiene sus leyes (que hay que conocer y respetar), diferentes de la lengua de la comunicación cotidiana" (Pepe y Reyes, "Introducción" 29). Precisamente Herrera considera estas leyes en torno a los elementos de la retórica clásica, específicamente la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*, dando una mayor importancia a esta última a partir de las *virtutes elocutionis*.<sup>4</sup>

Es decir, se selecciona el motivo del naufragio dentro del proceso de la *inventio* que "es fruto de una larga elaboración doctrinal y de un trabajo de imitación" (Pepe y Reyes, "Introducción" 44); posteriormente la materia del motivo, es decir, secuencias e imágenes poéticas se disponen de una manera particular de acuerdo con los fines expresivos que se busque; finalmente en la *elocutio* se tendrá presente la *puritas* (moderación en el ornamento) (Herrera, *Anotaciones* 341), la *perspicuitas* ("facilidad de la oración para entendimiento de las cosas que se tratan en ella") (Herrera, *Anotaciones* 366), y el *ornatus*, del cual dice Herrera:

I como el language común pida más ornamento i compostura i no se contente con la sutilidad i pureza i elegancia sola de los latinos, forçosamente el poeta español á de alçar mayor vuelo y hermohear sus escritos variamente con flores i fguras. I no sólo mostrar en ellos carne i sangre, pero niervos, para que se juzgue la fuerça con el color que tiene, i no stisfazerse di-ziendo comúnmente concetos comunes para agradar a la

---

<sup>4</sup> Véanse los trabajos presentes en *Las "Anotaciones" de Fernando de Herrera: doce estudios*, en especial Cristóbal Cuevas, "Teoría del lenguaje poético en las *Anotaciones* de Herrera" (159-172); Alberto Blecua, "La retórica en las *Anotaciones*: sobre Aftonio y Herrera con otras consideraciones" (173-182); Begoña López Bueno, "Las *Anotaciones* y los géneros poéticos" (183-199).



rudeza de la multitud. [...] I sin duda alguna es mui difícil dezir nueva y ornadamente las cosas comunes, i assí la mayor fuerça de la elocución consiste en hazer nuevo lo que no es. [...] I es claríssima cosa que toda la ecelencia de la poesía consista en el ornato de la elocución, que es en la variedad de la lengua i términos de hablar i grandeza i propiedad de los vocablos escogidos i sinificantes con que las cosas comunes se hazen nuevas, i las umildes se levantan, i las altas se tiemplan, para no eceder según la economía i decoro de las cosas que se tratan (*Anotaciones* 560-561).

Como se verá a continuación, es precisamente en el plano de la expresión donde el poeta centra su visión e innova respecto al motivo estudiado. En su producción poética tempestades y naufragios —de acuerdo con la construcción poética explicada— aparece en 18 composiciones: en nueve sonetos, siete elegías y dos canciones.<sup>5</sup> Además, en 16 de esos poemas se muestra una equivalencia entre la voz poética y el navegante-náufrago, lo cual implica que además de ser quien sufre la experiencia, es en su voz donde se desarrolla la *hypotyposis* de la materia y el uso de determinados recursos retóricos en relación con la materia. Por ejemplo, del epíteto, una de las figuras más empleadas en este motivo, expresa Herrera que “no sólo se usan estos apuestos para el ornato de la oración i gravedad de las cosas, i para a eficacia, [...] sino para los afetos y esplicación de los sentimientos del ánimo, cuando buscamos la fuerça i sinificación en los vocablos i no la pdemos hallar” (*Anotaciones* 357).

Asimismo, en todos ellos se puede identificar una construcción alegórica. En palabras del poeta, la alegoría “es cuando se dize una cosa i entiende otra. Porque el sentido tiene diferente sinificado que las palabras [...] I esta alegoría o no mudada oración es perpetua metáfora; digo perpetua la que no está puesta en una sola palabra, sino en toda la oración”

---

<sup>5</sup> El naufragio en la lírica de Herrera también aparece provocada por otra situación además de la tempestad o el choque con un roca, escollo o bajío, ya sea a través de una batalla naval (*Poesía*, I. B. 41, 180-199) o por la intervención de las sirenas (*Poesía*, II. Soneto VI. 1-14).

(*Anotaciones* 295).<sup>6</sup> De esta manera, todas las palabras del imaginario poético referente a la navegación, se encontrarán en relación con el tema amoroso: el navegante o náufrago se convierte en el amante que sufre en soledad la pasión y el dolor.

Por otra parte, en la *dispositio* y la *elocutio* del motivo —a fin de cuentas, el plano de la expresión— existe una fuerte relación con los pensamientos del poeta sevillano respecto a las formas poéticas. Así, dice que la canción y la elegía se prestan mejor a las “narraciones de cosas hechas” (*Anotaciones* 477) por la libertad en cuanto al número de versos y precisamente en estas formas el motivo casi en su totalidad muestra una disposición lineal de las secuencias, en la mayoría sin llegar al hundimiento.

De la canción dice Herrera que nace para “deleites i alegrías i convites [...] con que se escriven i cantan las pasiones i los cuidados amorosos” (*Anotaciones* 477-478). Por ello, quizá la ausencia del motivo en este género tenga que ver con estos usos. El siguiente fragmento (Herrera, *Poesía* II, Canción III 101-110) se inscribe en un contexto festivo, debido a que el poema se refiere a la victoria de Lepanto. En él aparece el naufragio como una comparación.<sup>7</sup> En ella es la adjetivación la que caracteriza a la tempestad y nave.

Mas luego qu’aparece  
el joven d’ Austria en l enriscada sierra,  
el temor entorpece  
a la enemiga tierra,  
i con ella acabó toda la guerra.

Cual tempestad ondosa,  
con orrisono estruendo se levanta,  
i la nave, medrosa  
d’aquella furia tanta,

---

<sup>6</sup> En otro momento respecto a la alegoría dice Herrera que “Esta figura se comete cuando variamos en un mesmo lugar la sentencia mesma con unas i otras palabras, o cuando le atribuimos muchas palabras de casi una mesma sinificación” (*Anotaciones* 710-711).

<sup>7</sup> Herrera menciona respecto a la comparación que “Con esta figura se declara lo que es menos conocido por lo más conocido” (*Anotaciones* 376).

entre peñasos ásperos quebranta.<sup>8</sup>

Mientras que en la otra canción, la voz poética que es el navegante-náufrago, hace simplemente una breve *descriptio* de los eventos, sin mostrar figuras que resalten su dolor y miedo ante la experiencia.

En lo referente a la elegía, Herrera dice que entre otros elementos conviene que sea “congoxosa en los afectos i que los mueva en toda parte; ni mui hinchada ni mui umilde; no oscura en esquisitas sentencias i fábuas mui buscadas, que tenga frecuente comiseración, quejas, exclamaciones, apóstrofes, prosopopeyas, escursos o parébases. El ornato d’ella á de ser más amplio i reluziene que peinado i compuesto curiosamente” (*Anotaciones* 558-559). Precisamente las tempestades y naufragios que aparecen en las elegías son *parébases* o *excursos*. Además, en estos casos se muestran el *phatos* en las quejas o la conmisericación de quienes sufren este infortunio:

yo, qu’al fin naufragar al triste veo  
entre las altas ondas, ¿qu’ésperança  
buscar podré al temor con que peleo?  
(Herrera, *Poesía* III. 3, Elegía IX, 16-18)

En cinco de las siete elegías se equipara la voz poética con el navegante o náufrago. Por otra parte, sólo en tres de las siete se concretiza el colapso de la nave, de las cuales sólo en la elegía IV de *Algunas obras* es el náufrago quien expresa el discurso; es decir, es la voz poética de la composición. También es en este poema donde se observa claramente la *dispositio* del naufragio lírico que he comentado, pues el motivo comienza con las secuencias finales, pues a partir del verso 142 se ubica al náufrago que tras salvarse del hundimiento e incitado por Amor, regresa al mar a enfrentarse a mayores peligros.

---

<sup>8</sup> Respecto a los fragmentos procedentes de la lírica de Fernando de Herrera se indica entre paréntesis el apartado de la edición: I. Poemas varios, II. Algunas obras de Fernando de Herrera (1582) y III. Versos de Fernando de Herrera (1619), la sección de tal apartado, la composición y los versos transcritos.

que aún ya de la cruel tormenta i brava  
no estava enxuto mi úmido vestido  
ni appena el pie en la tierra yo afirmava,

cuando Amor, que me trae perseguido,  
en tempestad más áspera pretende  
que yo peligre en confusión perdido.  
(Herrera, *Poesía* II. Elegía III, 142-147)

A partir del verso 247 la voz poética describe la nueva navegación, donde se desarrollan en forma lineal las secuencias hasta llegar al ‘Recelo del navegante’, donde permanece en incertidumbre el destino del amante.

Sopla el fiero Aquilón, de bien desierto,  
las ondas alça i buelve un torvelino,  
i el cielo en negra sombra está cubierto.

No puedo, ¡ai, ô dolor, ai, ô mesquino!,  
remediar el peligro que recela  
el corazón en su dolor indino.

[...]

Mas yo, para morir en esta guerra  
nacé inclinado, i sigo el furor mío  
por donde del sossiego me destierra.  
(Herrera, *Poesía* II. Elegía III, 250-255, 259-261)

En los versos anteriores se pueden observar otras figuras retóricas que suelen aparecer en el motivo estudiado: el epíteto, la *gradatio* y la prosopopeya para indicar el caos de los elementos de la naturaleza o la debilidad de la nave y el ser humano; el dolor que se expresa de forma dramática a través de la *exclamatio*: “¡ai, ô dolor, ai, ô mesquino!” (Herrera, *Poesía* II. Elegía III, 253),<sup>9</sup> o los pensamientos que le dan fundamento a su existencia a través de la *expolitio*: “Mas yo, para morir en esta guerra / nacé inclinado, i sigo el furor mío” (Herrera, *Poesía* II. Elegía III, 259-260) que radica en la contradicción del sen-

---

<sup>9</sup> Herrera explica que esta figura apela directamente al *movere* del receptor porque “mueve los ánimos a la comiseración de la naturaleza umana” (*Anotaciones* 583).

timiento amoroso, pues lo lleva a la muerte y le brinda sentido a su vida.

Por otra parte, el soneto es el género poético que muestra una mayor abundancia respecto a la recreación del motivo con nueve en total, cuatro cuyo desarrollo llega hasta la tempestad y cinco que expresan el naufragio. Respecto a esta forma Herrera dice que es “la más hermosa composición i de mayor artificio i gracia” (*Anotaciones* 265), además de que “en ningún otro género se requiere más pureza i cuidado de lengua, más templança i decoro; donde es grande culpa cualquier error pequeño” (*Anotaciones* 267). Así pues, dado el “perpetuo y pequeño espacio” (*Anotaciones*, 268) de sus versos, no se representan en amplitud el motivo, sino que se realiza una selección de momentos.

Así, la tempestad y el naufragio en los sonetos de Herrera se caracterizan por mostrar un *ordo artificialis* de las secuencias, y por existir una fuerte presencia de figuras retóricas, y manejo de la *compositio* a través del hipérbaton y el encabalgamiento, recursos que al modificar el orden sintáctico de la oración y la equivalencia entre un verso y una idea, generan un sentido de desarmonía, como lo es la tormenta y el hundimiento. Además, en todos ellos es la voz del náufrago la que se identifica en el discurso con la voz poética, la cual de forma general se expresa en el momento de la tormenta o tras el colapso de la nave.

Sola i en alto mar, sin luz alguna,  
con tempestad sañosa yaze i viento  
mi popa abierta, i no abre'l negro asiento  
d'el cielo la confusa, incierta luna.

Esperança, Arellano, ya ninguna  
procuró, ni se deve al pensamiento;  
fallecen fuerça i arte, i triste sientó  
la muerte apresurásem'importuna.

Pues el Amor m'olvida i cierra el puerto,  
i veo, en las reliquias de mi nave,  
qu'el ponto esparze i buelve, mis despojos,

la veste i armas d'este amante muerto  
colgad, que restan d'el naufragio grave,  
a l'ara de mis bellos, dulces ojos.  
(Herrera, *Poesía* III. 1. Soneto XCIX, 1-14)

De nuevo, en lo referente a la descripción del motivo se aprecia un uso consciente del epíteto, la *gradatio* y la prosopopeya para indicar la violencia de los elementos o la fragilidad de la nave, como se observa en el primer cuarteto. Además, a partir del segundo cuarteto se indica de forma clara el *apostrophe* —que aparece en cinco sonetos en total— para indicar la *desesperatio*, un mayor dramatismo y apelar a los afectos del receptor.

La característica pasiva del náufrago resalta en el primer terceto, donde ocurre la personificación del Amor y el ponto, quienes cierran y esparcen los restos de la nave respectivamente. Además, en toda la composición se muestra la *expolitio*, referente al peligro y muerte provocada por el amor, a tal grado que en el último terceto el náufrago, seguro de su muerte, dispone lo que se debe hacer con sus restos, lo cual se encuentra en relación con las últimas secuencias del motivo. Asimismo, se desarrolla una paradoja, pues la acción de colgar los despojos en un altar implica agradecimiento, que en este caso se realiza a la razón del naufragio y muerte.

Por otra parte, es necesario aclarar que la tormenta no siempre provoca el naufragio. En otros casos, que son los menores, puede ser provocado por otras adversidades de la navegación como la guerra naval, las sirenas o el choque de la nave con Sirtes, peñascos o rocas, como ocurre en el soneto XLVIII de *Algunas obras*. Nótese de nuevo el uso del epíteto para caracterizar, y el empleo de hipérbaton para generar la idea de caos.

Rompió la prora, en dura roca abierta,  
mi frágil nave, que con viento lleno  
veloz cortava el piélagos sereno,  
i apena escapo de la muerte cierta.  
(Herrera, *Poesía* II. Soneto XLVIII, 1-4)

Entre otros recursos usados en sonetos se encuentra el asíndeton: “cielo airado, aire adverso, flujo incierto” (*Poesía* III. 1. Soneto VI, 4), exclamación: “Mas, ¡ai, triste!” (*Poesía* III. 1. Soneto XXXIX, 9), aliteración del plano de la expresión y el sentido: “mar de Amor amargo” (*Poesía*, otra redacción de III. 1. Soneto VI, 12) o el uso del recurso del *incrementum*, pues en el último terceto del soneto 48 de *Algunas obras*, la voz poética indica que su situación adversa y contradictoria es de naturaleza universal en el amante:

i creed qu'en el golfo de Cupido  
ninguno navegó qu'al fin, deshecho,  
no se perudiesse falta de ventura.  
(Herrera, *Poesía* II. Soneto XLVIII, 12-14)

En conclusión, se ha comprobado que Herrera realiza la *dispositio* y la *elocutio* del motivo en función de su visión de la canción, la elegía y el soneto, con la finalidad de expresar el tema amoroso, particularmente el fracaso, la muerte y la incertidumbre. Asimismo, se ha observado que es sobre todo a través del artificio y su aplicación en el ornato que muestra su originalidad, la cual adquiere mayor resonancia en el soneto, pues esta composición se caracteriza por el *ordo artificialis* a través de la alteración de la aparición de secuencias, las relaciones entre imágenes poéticas y el uso de recursos retóricos y estilísticos. Así, este enfoque manierista en el plano de la expresión sentará las bases sobre las cuales la poesía barroca realizará la innovación sobre el mismo motivo, que desde la Antigüedad fue tan común.

## BIBLIOGRAFÍA

- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La tormenta en el Siglo de Oro: variaciones funcionales de un tópico*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “El concepto de motivo: unidad narrativa en el Romancero y otros textos tradicionales”. Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodo-*

*lógicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. México: Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, pp. 353-384.

\_\_\_\_\_, “El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional”. Tesis. México: El Colegio de México, 1990.

GUTIÉRREZ BARRETO, Yordi Enrique, “La poética del naufragio: evolución de un motivo en la lírica del Siglo de Oro”. Tesis. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Ed. Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid: Cátedra, 2001.

\_\_\_\_\_, *Poesía castellana original completa*. Ed. Cristóbal Cuevas. Madrid: Cátedra, Madrid, 1985.

LANCIANI, Giulia (ed.), *Viaggi e naufragi. Portoghesi sulla via delle Indie*. Napoli: Liguori Editore, 2002.

LÓPEZ BUENO, Begoña (dir.), *Las “Anotaciones” de Fernando de Herrera: doce estudios*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997.

PEPE, Inoria y José María REYES, “Introducción”. Inoria Pepe y José María Reyes (ed.), *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Madrid: Cátedra, Madrid, 2001.

SARMATI, Elisabetta, *Naufragi e tempeste d’amore. Storia di una metafora nella Spagna dei Secoli d’Oro*. Roma: Carocci, 2009.





# TÓPICOS. UNA PROPUESTA DE DEFINICIÓN PARA EL ESTUDIO DEL FUNCIONAMIENTO RETÓRICO DE LA FEMME FATALE

VERÓNICA HERNÁNDEZ LANDA VALENCIA  
*Facultad de Estudios Superiores Acatlán*  
*(Universidad Nacional Autónoma de México)*

EN LA RETÓRICA CLÁSICA, el concepto de tópicos involucra distintas acepciones, como esquema argumental, lugar de donde se extraen los argumentos, y como tema o cliché. Sin embargo, sólo esta última ha jugado un papel protagónico en los estudios literarios. Las siguientes líneas están destinadas a revisar esta noción de tópicos y a proponer un enfoque que favorezca el estudio de casos literarios como el de la mujer fatal, cuya función retórica, según se verá más adelante, pone en tela de juicio ese carácter esencialmente formulario que se atribuye al tópicos.

El término ha sido empleado para relacionar obras singulares con las tradiciones literarias de las que se alimentan; implica la observación de una morfología común, la recurrencia de ciertos elementos compositivos, generalmente descriptivos, que contribuyen a la articulación temática de las obras a lo largo del tiempo. En los tópicos se han reconocido los valores culturales e ideológicos de la tradición que los fue conformando, y que se mantienen más o menos estables en las sucesivas reelaboraciones.

Tal ha sido el enfoque en los estudios de la mujer fatal. Autores como Erika Bornay, Tomás Fernández Moreno y Golrokh Eetessam Párraga muestran las características estereotipadas que la *femme fatale* ha heredado de la tradición.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> De los estudiosos enumerados, solo la última, desde una perspectiva que combina la tematología y la mitocrítica, considera entre sus ejes de análisis los tópicos como elementos constitutivos del arquetipo de la

Primero señalan los lugares comunes a través de los cuales las mujeres transgresoras de la historia y de los mitos, como Eva, Lilith, Medusa, Cleopatra o Dalila, fueron sometidas a esquemas discursivos que las degradan y estigmatizan en el imaginario patriarcal, al ser asociadas con la capacidad e incluso voluntad de dañar a los hombres a través de su ambición, su belleza o su poder sexual; con una naturaleza salvaje que amenaza la civilización; o con un intelecto que emplean a su favor y en contra de las jerarquías “naturales” que las subordinan al hombre. Posteriormente, los estudiosos muestran cómo estos lugares se incorporaron a la configuración de un personaje de finales del siglo XIX y principios del XX para enfatizar el carácter destructor de la mujer en esa época en la que se liberaba e independizaba del varón.

Las investigaciones coinciden en asegurar que este fue un mecanismo para denigrar y subyugar a la mujer en los discursos literarios, pictóricos y cinematográficos; de esta manera se procuraba garantizar la conservación del *statu quo*, previniendo contra las mujeres amorales, rebeldes o ambiciosas que con su belleza destructora buscaban someter al hombre a su imperio, que exhibían impudicamente su sexualidad, su independencia, y con su animalidad amenazaban la civilización. Frías serpientes ondulantes que atraen el pecado, arañas calculadoras que tejen redes para atrapar a sus víctimas, tentadoras medusinas que conducen a la perdición, vampiresas insaciables que succionan la energía masculina, fueron los clichés de los que se alimentó la mujer fatal.

Esta forma de abordar el cliché resulta afín a la postura de Ramón Pérez Parejo, quien define los tópicos, como “diseños retóricos, lingüísticos, morfosintácticos y formales automatizados” (60), apropiados para reafirmar las estructuras de dominación. Sin embargo, en los mismos estudios

---

mujer fatal; en los otros casos, el concepto de tópico se da por sentado o se omite, aunque aludan a los mismos elementos compositivos de la *femme fatale*. En esta propuesta se retomará el estudio de Eetessam Párraga, debido a las ventajas que ofrece su delimitación conceptual, para reconocer los tópicos, pero se adopta un enfoque retórico y no tematólogo ni centrado en la configuración mítica del personaje.

sobre las representaciones de mujer fatal ocasionalmente se menciona cierta intención transgresora, en tanto que involucra la exhibición de la decadencia de los valores de la sociedad patriarcal, a través de la exaltación estética del personaje: “el hombre no puede evitar quedar fascinado por ella, aun poniendo en peligro los fundamentos de su dominación” (Moreno 228). Esto implicaría que los tópicos asociados a la mujer fatal, a pesar de su diseño aparentemente automatizado, tienen la capacidad de desafiar el *statu quo*. Considero que ello se debe a que fueron capaces de establecer una relación dialógica con el marco estético y cultural que se apropió de ellos a finales del siglo XIX.

Como es bien sabido, el decadentismo denunció la decrepitud de los valores y costumbres de una época “predominantemente burguesa y nacionalista (o imperialista y militarista, si fuera el caso), cristiana ortodoxa, y de tónica completamente viril” (Tollinchi 302). La estética decadente exalta los valores que esta sociedad anquilosada rechaza o desprecia. Así, por ejemplo, en sus reflexiones sobre la protagonista de la novela *Salamandra* de Efrén Rebolledo, Christian Sperling señala que la mujer fatal representa la “educación moderna y liberal” y “se escenifica como objeto del deseo masculino para transgredir conscientemente las convenciones del entorno de la alta sociedad mexicana: ‘encastillada en las costumbres del tiempo de los virreyes’” (152).<sup>2</sup> Al ver en acción a Elena Rivas, el lector no puede evitar sentir cierto desprecio hacia el mundo colonial y romántico, enfermizo y decadente, que ella domina con su presencia deslumbrante y avasalladora.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> La cita dentro del texto de Sperling procede de la novela misma (Rebolledo 4), donde el narrador, y la propia mujer fatal, denuncia frecuentemente la decadencia de la cultura, las costumbres y los valores de la sociedad mexicana.

<sup>3</sup> Por cuestiones de extensión se tomará como ejemplo representativo en este estudio *Salamandra* de Efrén Rebolledo, esto porque la protagonista reúne prácticamente todos los atributos de la *femme fatale*, y por tratarse de una obra en que un estudioso ya ha identificado previamente la crítica al *statu quo* realizada a través del personaje, de manera que ya no se trata de discutir si lo hace, sino de contribuir a explicar cómo lo hace.

Las reflexiones anteriores sugieren las siguientes preguntas: ¿qué hace posible que un personaje constituido a partir de clichés literarios que pudieron contribuir en momentos determinados al vituperio de las mujeres rebeldes al *statu quo*, termine contribuyendo a la transgresión del mismo? ¿Esa manipulación argumental es posible gracias a la naturaleza misma de los tópicos? Considero que éstos son algo más clichés literarios, pues contienen en sí mismos un potencial argumentativo y desautomatizador que es posible visibilizar si, desde los estudios literarios, se recupera en su definición la función argumentativa que los rétores clásicos atribuían al tópico.

#### TÓPICOS CLÁSICOS Y RECONCEPTUALIZACIONES POSTERIORES

Para Aristóteles y Quintiliano, los tópicos funcionan como patrones o sedes argumentales, de carácter permanente y universal,<sup>4</sup> que pueden emplearse incluso para defender causas opuestas, pues su uso y significación depende del contexto discursivo en que se emplean. Se trataba de recursos comunes a los que se podía acudir en discursos sobre las más diversas materias para establecer relaciones verosímiles entre premisas y conclusiones (Aristóteles Libr. I, 1358a, 11-35). Así, por ejemplo, los lugares de la semejanza consisten en aprovecharse en cada caso “de las semejanzas siempre en el sentido de lo mejor”, de manera que permiten presentar “a cuantos muestran algún tipo de exceso como si poseyeran las correspondientes virtudes —por ejemplo, al osado como valeroso y al manirroto como liberal—” (Libr. I, 1367a, 36-1367b, 2). Así, el tópico pone

---

<sup>4</sup> Tal como señala David Pujante (159), para Aristóteles los tópicos funcionaban como patrones o esquemas argumentales. Sin embargo, a partir de Cicerón se observa un deslizamiento en el concepto, que se hace más patente en las *Instituciones Oratorias* de Quintiliano, donde los lugares comunes adquieren un sentido espacial que no estaba en Aristóteles. No obstante, como se verá en los ejemplos que siguen, ambos rétores mantienen, en la noción de tópico, la función de enlace entre premisas culturalmente aceptadas y las conclusiones que propone el discurso.

en relación valores y saberes culturales preexistentes con las circunstancias específicas que propone el discurso, y es gracias a él que puede ser reconocible y convincente el tipo de relación y significación propuesta. A lo largo de su *Retórica*, Aristóteles describe distintos lugares, entre los que destacan la semejanza y la desemejanza, la amplificación y la disminución, lo posible y lo imposible, los contrarios, las relaciones recíprocas, el más o el menos, el tiempo, la definición, la división, etcétera.

Quintiliano, por su parte, rechaza explícitamente la identificación entre tópicos y temas o clichés, al definirlos de la siguiente manera:

Por lugares entiendo no aquéllos que comúnmente entendemos, como cuando tratamos largamente contra la lujuria y adulterio y otros semejantes, sino aquéllos como manantiales de donde debemos sacar las pruebas. Pues a la manera que no en cualquier tierra se crían todas las cosas y no es fácil encontrar un ave o fiera si ignoramos el país que las produce y donde moran [...] no cualquier argumento se toma de cualquier cosa, y así no se deben buscar indiferentemente en todo (Quintiliano Libr. V, cap. X, pte. II).

En la manera en que estructura sus lugares se percibe una clara afinidad con los elementos capaces de configurar un texto literario. Establece una primera división entre los lugares de las personas y los lugares de las cosas. Los correspondientes a las personas se clasifican en: linaje, nación, patria, sexo, edad, educación y enseñanza, forma del cuerpo y complexión, fortuna, condición y estado, índole, estudios y profesiones, y la etimología del nombre; cada discurso deberá apoyarse de los lugares que convengan para la presentación verosímil de la identidad, intenciones y acciones de los actores involucrados en determinados sucesos, de tal manera que el orador logre ganar para ellos el favor o el rechazo del auditorio.

Los lugares de las cosas, por su parte, se dividen en: “*por qué se hizo, dónde, en qué tiempo, de qué modo, o por qué medio*” (Libr. V, cap. X, pte. II). Adicionalmente, Quintiliano retoma o reformula algunos tópicos que ya había delineado Aristóteles:

como la definición, los contrarios, la desemejanza y la semejanza. Esta última la ejemplifica de la siguiente manera: “*Si la continencia es virtud, también la abstinencia. Si el tutor debe dar caución, también el procurador*” (Libr. V, cap. X, pte. II); al igual que en Aristóteles, la semejanza permite acercar términos distintos para favorecer la causa que se defiende.

Para ambos rétores, los tópicos corresponden a la operación retórica de la *inventio* y son garantes de verosimilitud, la cual se consigue en la medida en que los tópicos fungen de enlace entre los saberes y valores compartidos por una sociedad, o un sector de la misma, y las situaciones particulares que presenta cualquier discurso con fines persuasivos.

Como es natural, el uso frecuente de un mismo tópico para defender casos semejantes da lugar a formas empíricas que, a causa de su efectividad, terminan por repetirse, aunque con ciertas variaciones en el estilo. Estas formas reiteradas pueden tener diversas dimensiones, desde frases sentenciosas<sup>5</sup> hasta modelos descriptivos e incluso personajes,<sup>6</sup> y ellas termi-

---

<sup>5</sup> Anscombe (195) explica con detalle la formación de las frases sentenciosas a partir de los *topoi*, tal como los concebía Aristóteles.

<sup>6</sup> Es el caso de la *donna angelicata*, o la dama oscura, esta última constituye un tópico que contribuyó a la conformación de la *femme fatale* (Eetessam 205). En un esfuerzo por recuperar la naturaleza retórica de los tópicos María Jimena Schere propone analizar el teatro de Aristófanes a partir de la noción de personaje tópico. Schere nos recuerda que los tópicos funcionaban antiguamente como esquemas argumentales a partir de los cuales se relacionaban premisas plausibles con casos concretos, pero que terminaron por denominarse lugares comunes a ciertas formas particulares de concretizar esos lugares. En la propuesta de Schere, el tópico involucra esa concretización, pero también conserva la funcionalidad propia de la ley de paso: “la argumentación se sustenta en acuerdos de base, que permiten que ese acuerdo se transfiera de las premisas aceptadas a una conclusión menos aceptada” (70). Así, por ejemplo, el personaje del fanfarrón constituye una forma de concretización del personaje tópico, y conlleva una serie de valoraciones ideológicas estereotipadas procedentes del entorno cultural y literario. La categoría del personaje tópico es la que funciona como ley de paso: permite la transferencia de esos atributos codificados culturalmente a un personaje en particular —Schere se refiere al personaje Cleón, en la comedia *Caballeros* de Aristófanes— y garantiza su verosimilitud. Cabe

narán constituyéndose en premisas culturales de las que pueden echar mano los textos en su argumentación.

Sin embargo, la función persuasiva de estas realizaciones tópicas se fue diluyendo en el ámbito literario, hasta que terminaron por convertirse en el acervo de recursos formales y temáticos a los que acudían las obras de distintas épocas. Así, a mediados del siglo XX, Ernst Robert Curtius en su multicitado trabajo *Literatura europea y Edad Media Latina*, considera que los tópicos son "argumentos para los casos más variados; [...] temas ideológicos a propósito para cualquier desarrollo o variación" (t. 1, 108), y advierte que esta forma de conceptualizarlos permitió que los adquirieran la función de "clichés literarios aplicables a todos los casos" (t. 1, 109).<sup>7</sup>

Esta última conceptualización pervive en los estudios literarios actuales.<sup>8</sup> En cambio, la función persuasiva del tópico

---

aclearar que no todos los estudiosos aceptan la identificación del tópico con un personaje, tal es el caso de Ángel Escobar, quien en especial rechaza la posibilidad de considerar a la mujer fatal como un tópico (81-87). Por su parte, Eetessam, aunque toma en cuenta a varios personajes tópicos en los que la mujer es asociada con la fatalidad, como la dama oscura y la bella dama sin piedad, estudia a la mujer fatal del siglo XIX como un arquetipo que se alimenta de tópicos.

<sup>7</sup> Esta transformación del tópico parece coincidir con una paulatina reducción del concepto de la *inventio* retórica. Según Antonio García Berrio, la *inventio* constituía una operación de carácter dialéctico y cognitivo que involucraba el proceso de "descubrir las circunstancias inherentes a la cuestión" (109) y, por tanto, la necesidad de establecer la ligazón entre premisas y conclusiones. Una vez que la *inventio* se entendió como "un inventario de conocimientos y hechos pertinentes al saber del retor" (109), ya no se explican los fundamentos de la articulación de esos conocimientos y hechos.

<sup>8</sup> Cabe mencionar que sí existen algunos esfuerzos por cuestionar el carácter automatizado de los tópicos literarios, aunque no han sido particularmente atendidos por la crítica. Es el caso de Ángel Escobar, quien, desde un enfoque lingüístico, los define como unidades trópicas, entendidas como "un segmento reconocible, aislable, y que en virtud de su «opacidad», llama deliberadamente la atención sobre el propio mensaje, remitiéndolo a otros mensajes pero sin elevarlo —como ocurre en el caso de la alegoría— a un plano de significación distinto. Desde el punto de vista funcional, puede considerarse como el desvío que representa el paso de lo original a lo tradicional o metaliterario, que actúa en última

ha sido recuperada desde las teorías de la argumentación, como las de Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts Tyteca, y la lingüística interaccional de Jean-Claude Anscombe. Estas aportaciones de la teoría de la argumentación han sido poco tomadas en cuenta en la teoría literaria, probablemente debido a una postura relativamente generalizada de que la argumentación tiene un carácter antipoético (Bruxeles y de Chanay 350). Sin embargo, hoy sabemos que retórica y poética estaban hermanadas en las reflexiones clásicas, y algunas propuestas teóricas del siglo XX, como las de Antonio García Berrio y Wayne C. Booth, preocupadas por la dimensión comunicativa de los textos literarios, nos incitan al estudio de su función retórica y persuasiva.

Los tópicos clásicos, y las realizaciones más o menos formulísticas, siguen siendo parte del acervo cultural de que echa mano cualquier discurso, incluidos los literarios, para construir su verosimilitud y persuadir al lector sobre el modelo de mundo que propone el discurso. Por eso es necesario estudiar el potencial argumentativo, y no sólo la función temática, del tópico.

---

instancia como «universal verosímil» [...]. Es un recurso literario individual, consciente por lo general, pero que remite a un acervo literario tradicional o común. Su función es, precisamente, la de situar el mensaje —redundante, parentética o incluso «fácticamente»— en un marco o ámbito mucho más amplio, que, en cierto modo, lo legitima y lo hace comprensible literariamente” (102-103). Según Escobar, el tópico conlleva una toma de conciencia sobre el carácter construido del fenómeno literario, así como un potencial transformador en el marco de la tradición. No obstante, la identificación del tópico con el tropo resulta discutible en la medida en que el primero, según lo concibe Escobar, contiene una carga temática e ideológica (es el caso del *carpe diem*, o el *memento mori*) que no posee por sí mismo ningún tropo. En cambio, si se define el tópico desde el nivel de abstracción que se planteaba en los tratados clásicos, tal como se han explicado previamente, sí parece posible establecer una relación estrecha entre tópicos y tropos; de hecho, la metáfora o la figura del símil podrían ser consideradas como formas de realización, en el nivel elocutivo, del tópico de la semejanza que corresponde a la operación retórica de la *inventio*. Queda, pues, como una veta que sigue abierta a posteriores exploraciones la relación entre tópicos y tropos.



## TÓPICOS Y MUJERES FATALES

Considero pertinente definir a los tópicos desde distintos niveles de abstracción. El primero y más abstracto respondería a los tratados clásicos y permitiría explicar los principios compositivos de los que participa todo texto literario, independientemente de la cultura a la que se adscriba. Este nivel ayudaría a explicar el hecho de que un tópico pueda pasar de una cultura a otra, o sea actualizado por diferentes corrientes literarias o textos, mutando en sus realizaciones empíricas, sin que deje de ser reconocible en su identidad esencial pero que al mismo tiempo sea capaz de transmitir significaciones variables. También ayuda a explicar por qué una misma realización empírica puede transmitir significaciones distintas cada vez que se articula en un nuevo discurso. A este nivel corresponderían los tópicos de la semejanza, los contrarios, las relaciones recíprocas, los lugares de la persona y de las cosas, que evidentemente no son exclusivos de la literatura, pero participan de ella en tanto que los tópicos conforman la estructura profunda de cualquier fenómeno discursivo. Se constituyen en principios generales que funcionan como ley de paso entre una premisa cultural y el argumento o situación específica que propone el texto.

De esta manera, gracias al tópico de la semejanza la mujer fatal puede aglomerar en sí misma cualquier elemento que una cultura dada considere transgresor, ya sea que éste provenga de alguna realización empírica heredada de la tradición o no. Ello explica, por ejemplo, que, aunque el arquetipo de la mujer fatal se reconoce por su larga cabellera, asociada culturalmente con la serpiente medusina, o con el poder del que Dalila despojó a Sansón, existen personajes de cabello corto, que surgieron a principios del siglo XX, cuando la mujer empezó a usar cortes semejantes a los de los hombres. A través del tópico de la semejanza, damas de melena larga y corta pueden ser identificables, bajo el concepto de rebeldía, como mujeres fatales. También es gracias al tópico de la semejanza que una mujer fatal llega a ser asociada a una estética transgresora, como lo fue el decadentismo en su momento.

En un segundo nivel de abstracción, los tópicos se estudiarían desde la categoría de género, con la cual se reconocen prácticas discursivas más o menos estables a través del tiempo.<sup>9</sup> En este sentido, los tópicos serían formas convencionalizadas de argumentación para el desarrollo de ciertos temas, susceptibles de transformarse paulatinamente, o ampliar sus componentes, a partir del diálogo, frecuentemente desautomatizador, entre la tradición genérica y las distintas realizaciones textuales; también, por supuesto, ocurrirá que algunas realizaciones genéricas se repitan hasta alcanzar un carácter altamente formulístico, lo que conducirá a la identificación del tópico con el cliché.<sup>10</sup> En este segundo nivel, las distintas posibilidades compositivas mantendrían una relación de dependencia con los tópicos en su sentido más abstracto, pues el género se conformaría a partir de la recurrencia de cierto tipo de tópicos, ya sea relativos a las personas, a las cosas, o a las relaciones de semejanza, contraste, relaciones recíprocas, etc. Como cualquier género, los de los tópicos son susceptibles de dividirse en especies, cada una de las

---

<sup>9</sup> La caracterización del tópico como género se apoya en las reflexiones de Jean-Marie Schaeffer, quien explica que “la identidad de un género es básicamente la de un término general idéntico aplicado a cierto número de textos” (45); se trata, pues, de una categoría analítica a partir de la cual se describen prácticas discursivas más o menos convencionalizadas, en la que se pueden considerar distintos niveles de análisis (semántico, pragmático, sintáctico, enunciativo, funcional, etc.), así como una densidad cambiante derivada de las transformaciones históricas y culturales. Si bien la teoría de Schaeffer se centra en los géneros literarios, su forma de estudiarlos es aplicable a otras clases genéricas. En este caso, me centro en una clasificación genérica que da prioridad a la dimensión semántica, la función comunicativa, y toma en cuenta la naturaleza cambiante y cultural del fenómeno.

<sup>10</sup> Ángel Escobar ofrece una propuesta de clasificación de los tópicos según niveles de abstracción o realización, y su punto de partida son también los tópicos clásicos. La diferencia con mi propuesta reside fundamentalmente en que Escobar siempre mantiene una relación de aislamiento entre los tópicos clásicos, de manera que el mundo al revés correspondería al tópico del tiempo (92); por mi parte, planteo que la manifestación genérica ya implica una combinación de tópicos.

cuales respondería a los intereses estéticos e ideológicos de una cultura particular.

Así, por ejemplo, si se retoman del trabajo de Curtius los tópicos de “El mundo al revés” y la “Alabanza de los contemporáneos”, es posible advertir que, partiendo del primer nivel de abstracción, ambos comparten una misma forma de relacionar problemas o premisas culturales: se trata de los tópicos clásicos del tiempo y el contraste, a través de los cuales se confrontan valorativamente el pasado y el presente, y que en conjunto han conformado un género de argumentación. Es a partir de él que podemos hablar de distintas especies de articulación del mismo género: “el mundo al revés” responde a una cultura que valora lo antiguo sobre lo nuevo, mientras que aquella que articula la “alabanza de los contemporáneos” procura el reconocimiento de nuevos valores, aunque sin menoscabo de los antiguos. Ya en la modernidad podríamos hablar de una tercera especie, que alcanza el “rechazo de lo antiguo”.

Desde este segundo nivel de conceptualización se puede hablar de la mujer fatal como el género que se constituye en centro de imantación de las numerosas especies de tópicos, y sus correspondientes realizaciones empíricas, que los teóricos han identificado previamente: *varium et mutabile semper fémina*, *amor ferus*, amor como cárcel o como enfermedad, la bella dama sin piedad, y otras formas que rara vez aparecen en los catálogos de tópicos pero que igualmente resultan más o menos estereotipadas, como la dama oscura;<sup>11</sup> la mujer lasciva y perversa o la engañosa y traicionera; la mujer natural, la serpiente o la araña; la que conduce por el camino a

---

<sup>11</sup> En este tópico, menos conocido que los previamente enumerados, es característica “la morenez asociada a la maldad o sencillamente a la lujuria” (Eetessam 205), de acuerdo con Glorokh Eetessam, el tópico se remonta a Shakespeare a los sonetos shakespearianos y fueron retomados por el Romanticismo y Baudelaire. Evidentemente no es un tópico que se emplee en todas las representaciones de la mujer fatal, pues muchas de ellas son blancas, color a partir del cual se realza su frialdad. Según se ha señalado antes, es justamente la función de enlace cultural y argumentativo del tópico, en su sentido más abstracto, la que permite explicar por qué puede haber mujeres fatales rubias y morenas.

la perdición, o que resulta víctima de su propio deseo. Pero la mujer fatal, en tanto género, no admite cualquier lugar común, pues como señala Quintiliano en la cita previa, los argumentos no se extraen de cualquier lugar, sino que se eligen aquellos pertinentes al asunto, sólo así será posible establecer relaciones verosímiles entre premisas y conclusiones.

Se trata de un personaje tematizado, lo que significa que gran parte de sus características y sus actos estarán destinados a demostrar una naturaleza fatal y transgresora de ciertas convenciones culturales. Así, cada texto elaborará su argumentación en función de premisas culturales previamente elaboradas, creencias aceptadas sobre aquello que define a lo fatal y lo transgresor, las cuales frecuentemente se manifiestan en las especies de tópicos previamente enumeradas; estas premisas serán seleccionadas y articuladas a propósito del caso particular que presenta el texto en un contexto discursivo determinado, pero también, y en primer lugar, de acuerdo con las leyes de paso que constituyen los tópicos en su sentido más abstracto.

En la mujer fatal se advierte claramente la recurrencia a los tópicos del sexo, la forma del cuerpo, la índole y las hazañas; no es gratuito que sea así, pues en las construcciones culturales y literarias la fatalidad se asocia a aspectos de la persona o de las circunstancias que difícilmente se pueden cambiar. Las hazañas, por su parte, resultan necesarias como punto de conexión entre esas cualidades naturales y las consecuencias fatales.

Además de los atributos de la persona, la verosimilitud y el sentido de la mujer fatal se construye a partir de un sistema de relaciones tópicas: se acude al lugar de la semejanza para vincular al personaje con otros personajes y situaciones reconocidos culturalmente por su sino fatal, como Elena, Cleopatra y Medusa, o la ingesta de la manzana que condujo a la pérdida del Paraíso. Los contrarios, por su parte, contribuyen a realzar el hecho de que las cualidades y hazañas de la mujer se oponen a un sistema de valores, generalmente representado por el varón, o los desestabiliza a partir de la especie del tópico del andrógino, vigente desde las antiguas amazonas. Finalmente,

a partir de las relaciones recíprocas resalta el hecho de que el incremento de poder de la mujer fatal se traduce siempre en el debilitamiento del poder viril, como ocurre en las historias de Lilith o de Sansón y Dalila.

Sin embargo, esto no basta para explicar la especificidad del género en el siglo XIX, pues se puede rastrear en toda la literatura personajes femeninos en los que resaltan los atributos previamente mencionados. Dentro de la lógica convencional de los personajes destinados a la fatalidad, en el siglo XIX, también se introducen elementos que suponen una transgresión necesaria o deseable frente a ciertas normas sociales. Así, la rebeldía del héroe romántico y del decadente tiene un carácter transformador que apunta a destruir o cuestionar esas normas para reafirmar un nuevo sistema de valores. El género tópico de la rebeldía adquirió un sentido distintivo del siglo XIX, porque se asocia culturalmente a nuevos valores como el progreso, o a la ruptura con un orden que resulta indeseable y opresivo; a esta especie la podríamos llamar la rebeldía transformadora.

La mujer, igual que el héroe decadentista, se rebela contra a las convenciones y normas de su época a partir de la sublimación o exhibición de cualidades consideradas propias, pero también tabú, de los miembros de su sexo, como el carácter seductor, erótico y frecuentemente animal. De estas representaciones participan los tópicos de los contrarios y las relaciones recíprocas,<sup>12</sup> por medio de ellos se evocan las conductas y relaciones socialmente aceptadas contra las que el personaje se rebela, produciendo resultados opuestos a aquellos que son deseables para la sociedad. En particular, la mujer fatal se reviste de atributos y hazañas que la sociedad asume como propios del varón, un carácter desafiante y frecuentemente racional y calculador, un papel activo en la vida pública o privada, intelectualidad o independencia social o

---

<sup>12</sup> Aristóteles ejemplifica las relaciones recíprocas de la siguiente manera: “si es pertinente a uno de los dos términos obrar bella y justamente, lo será al otro recibirlo así; y si al uno mandar, al otro cumplir” (1397a, 24-25). En cambio, los contrarios se usan cuando se trata de “aconsejar o disuadir a propósito de dos cosas opuestas” (1399<sup>a</sup>, 19-20).

económica, lo que supone una inversión de los roles o estereotipos masculinos socialmente aceptados y, sobre todo, que el mayor poder de la mujer se traducirá en una mayor debilidad por parte del varón.

La cercanía con la rebeldía decadente o romántica dará un nuevo significado al personaje, que puede ser ambiguo o definitivamente deseable. Lo deseable se acentuará mientras mayor énfasis se haga en la belleza de la mujer, independientemente de cuán destructiva resulte, pues cabe recordar que, en la estética finisecular decadente y parnasiana, éste es el valor supremo del arte, una belleza amoral, que puede rayar en el horror o en la extrema frialdad, sin que eso menoscabe su valor.

Si se toma en cuenta que los tópicos no contienen un valor unívoco, sino que enlazan premisas culturales con la situación particular, y pueden servir para defender posturas opuestas, dependiendo del contexto discursivo y los significados culturales que éste actualiza a partir de ciertas estrategias, es necesario tomar en cuenta las premisas culturales que activa la literatura finisecular desde su propia forma de argumentación. Sin duda retoma antiguos tópicos que dan verosimilitud al carácter poderoso y terrible a la *femme fatale*, pero al mismo tiempo éstos son vinculados con nuevas especies de tópicos y los valores culturales a ellos asociados. Si la mujer es asemejada a la modernidad, a la rebeldía transformadora, ya sea romántica o decadente, y al nuevo canon de belleza que estas estéticas defienden, en conjunto, estos elementos contribuirán a contrarrestar las connotaciones culturales de la tradición que la estigmatizaban, y así participarán del cuestionamiento al *statu quo*.

El cálculo, la rebeldía, y la independencia son valores que reclamó la estética literaria finisecular para sí misma en una época en que el arte estaba subordinado a la esfera de la política, y la defensa de estos valores permitió, a decir de Pierre Bourdieu (77-109), la conformación del campo literario. El cálculo fue una clave esencial para constituir el arte por el arte, aquel que se preocupaba por la forma exacta, precisa, que se imponía al contenido. Fue el arte transgresor, decadente, el

que se rebeló contra la doble moral burguesa o victoriana, contra sus imposiciones temáticas y estéticas, para alcanzar su independencia; mientras tanto, dedicó su canto a los marginados, los bohemios, las prostitutas, a aquellos que no se ajustaban a esos cánones.

Este marco nos ofrece una lectura particular de casos como el de Elena Rivas, la mujer fatal de Efrén Rebolledo. A lo largo de la novela, Elena Rivas y el narrador establecen un claro contraste entre las costumbres tradicionales y la modernidad:

Movida por su espíritu aventurero, más que por amor, se casó con un militar revolucionario, después de acres disgustos con sus padres. Divorciada a poco, no volvió al seno de su familia, prefirió su libertad, y bella, rica, despreocupada, se instaló en su magnífico hotel de la colonia Juárez, causando la estupefacción de la sociedad metropolitana, que seguía las costumbres del tiempo de los virreyes (Rebolledo 4).

Ella se contrapone y critica al arte romántico y colonial. Los cuadros del enfermizo pintor Rutilio Inclán, producen, según explica el narrador, un “pesado abatimiento”, y así lo confirma la protagonista unas líneas abajo: “todo es de una tristeza que me enferma” (9). La belleza de Elena deslumbra ante un escenario decadente: “En el ambiente arcaico de aquel desmantelado palacio y en medio de los cuadros de Inclán, tristes y de mustio colorido, la cálida belleza de Elena, dorada como una Giorgone, producía necesariamente un deslumbramiento” (11). Los valores del narrador y de la mujer fatal convergen en el rechazo de un arte pálido y melancólico que no se corresponde a las tendencias de la modernidad, capaz de reunir la cálida belleza y la riqueza cromática a la frialdad y dureza del gesto, en una imagen que recuerda a algunos cuadros del renacentista Giorgio Barbarelli da Castelfranco.

Elena es una mujer moderna que rompe con todas las normas que la sociedad tradicional imponía a las mujeres: divorciada, se independizó de sus padres, vive en un hotel lujoso, anda en auto y elige a sus amantes. A lo largo de la

novela, convive con hombres de mundo que hasta ingenuos parecen a su lado. Ella establece el punto de referencia y contraste entre lo viejo y lo nuevo, y ella siempre aparece en relación de semejanza o afinidad con lo nuevo. Es la belleza que se entroniza en la modernidad.

Dama de cabellos medusinos y frialdad de salamandra, andrógina en su carácter y comportamiento, con su belleza fatal seduce a un poeta romántico y apasionado, midiendo cada uno de sus pasos y tejiendo sus redes hasta llevarlo al suicidio, dando así muerte también al sentimentalismo romántico. Si el poeta romántico escribió unos versos de admiración a la belleza, una admiración dispuesta a la rendición absoluta, Elena hace valer su poder ante el débil poeta y así lleva al arte un paso más allá del papel, lo lleva a la propia vida, al provocar que la idea plasmada en aquellos versos se convierta en una realidad tangible, en un suicidio bella y magistralmente calculado, en arte puro y frío.

La perversidad, frialdad, racionalidad, o ambición de la mujer fatal encontrará una correlación con el carácter débil, ingenuo, sentimental o modesto del hombre, y la cultura que representa. El contraste tenderá a enfatizar los opuestos, en cambio, las relaciones recíprocas visibilizarán que el carácter débil de un hombre potencia la fortaleza de la mujer, y que la fortaleza femenina acentúa las debilidades del hombre; en el marco de las relaciones recíprocas y las semejanzas, esta debilidad y decadencia masculina también contagiará de significados a la cultura que representa. El arte decadente y el parnasiano, igual que la mujer fatal, proclaman la modernidad sin cortapisas, amoral, que desafía a la moral victoriana de la cultura dominante, y promueve su destrucción como punto de partida para la construcción de un nuevo paradigma.

Elena Rivas pertenece al género tópico de la mujer fatal, y ella aglomera distintas especies genéricas, incluidas algunas altamente formalizadas y estereotipadas, como la larga melena o el cálculo arácnido. Es gracias a su vinculación con especies surgidas en el siglo XIX, como la rebeldía transformadora, pero sobre todo al potencial argumentativo subyacente a los tópicos, en su sentido más abstracto —el de las semejanzas, los



contrarios, las relaciones recíprocas—, que es posible significar al personaje de tal manera que esos rasgos estereotipados produzcan nuevos sentidos que terminan por desafiar esa tradición que construyó al estereotipo. En una época en que lo nuevo, lo moderno, el cambio, el arte, crean nuevos valores que implican una ruptura con lo antiguo, los tópicos se rearticulan, se recontextualizan y resemantizan de tal manera que son capaces de cuestionar aquella tradición de la que proceden, una tradición que, en este nuevo contexto, se percibe cada vez más decadente.

#### A MANERA DE CONCLUSIÓN

En las reflexiones previas se procuró recuperar la noción clásica del tópico para resignificar los tópicos literarios, de manera que estos se vieran en relación con su potencial argumentativo, con su capacidad de crear nuevas significaciones; esto en lugar de enfatizar el carácter automatizado de los temas o las significaciones ideológicas asociados a ellos. Se caracterizó a los tópicos desde dos niveles de abstracción, para distinguir, por un lado, las realizaciones genéricas más o menos estables en cuanto a sus significaciones, que han ido conformando los clichés y, por otro, en el nivel más abstracto, la lógica argumentativa que subyace a los tópicos. Este último fue señalado como aquel que posibilita transformaciones en la significación y en el uso argumentativo, y que explican que el tópico, a pesar de que pueda adquirir formas más o menos estables, se resignifique dependiendo del contexto discursivo, tal como ocurre con los tópicos asociados a la mujer fatal.

Quizás estas reflexiones no puedan ser aplicables a todos los tópicos, pero sí ayudan a explicar casos que resultan problemáticos o ambiguos en sus significaciones. Sin duda existen mujeres fatales que sirvieron para estigmatizar a la mujer que se liberaba de distintas ataduras a finales del siglo XIX, y en su construcción abundan los clichés. Sin embargo, los lugares también pueden ser utilizados para cuestionar los valores sociales dominantes, para establecer nuevos paradigmas,

como ocurre con la *Salamandra* de Efrén Rebolledo, y ese uso parece potenciado por la misma naturaleza de los tópicos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANSCOMBRE, Jean-Claude, "Théorie de l'argumentation dans la langue et *topoi*". *Hermes* 15 (1995) pp. 185-198.
- ARISTÓTELES, *Retórica*. Trad. Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1990.
- BOOTH, Wayne C., *Retórica de la ficción*. Trad. Santiago Gubern Garriga-Nogués. Barcelona: Antoni Bosh, 1974.
- BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 2008.
- BOURDIEU, Pierre, "La conquista de la autonomía". *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995, pp. 77-109.
- BRUXELES, S. y H. de CHANAY, "Acerca de la teoría de los *topoi*: estado de la cuestión". *Escritos* 17-18 (1998) pp. 349-383.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura medieval y Edad Media Latina*. Trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. T. 1. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- EETESSAM PÁRRAGA, Golrokh, *Lilith y sus descendientes: trayectoria del mito de la "femme fatale" en las literaturas europeas*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- ESCOBAR, Ángel, "Configuración, desarrollo y definición del tópico grecolatino". J. Mascaró, et al., *Aspectos didácticos de lenguas clásicas*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2000, pp. 65-110.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, "Retórica como ciencia de la expresividad. (Presupuestos para una retórica general)". *Estudios de Lingüística* 2 (1984) pp. 7-59.
- MORENO FERNÁNDEZ, Tomás, *De Pandora a la "femme fatale". Mitos, figuras y estereotipos de estigmatización femenina*. Granada: Dauro, 2015.
- PERELMAN, Chaim y Lucie OLBRECHTS-TYTECA, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos, 1989.

- PÉREZ PAREJO, Ramón, “Modelos de mundo y tópicos literarios: la construcción ficcional al servicio del poder”. *Revista de Literatura* 66: 131 (2004) pp. 49-76.
- PUJANTE, David, *Manual de retórica*. Madrid: Castalia, 2003.
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Instituciones Oratorias*. Trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Alicante, 2004. Web. 20 oct. 2015. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/instituciones-oratorias--0/>.
- REBOLLEDO, Efrén, *Salamandra*. En *La novela corta: Una biblioteca virtual*. Dir. Gustavo Jiménez Aguirre. Web. 14 ago. 2018. <http://lanovelacorta.com/facsimiles/salamandra.pdf>
- SCHERE, María Jimena, “La dimensión argumentativa de los tópicos literarios. El caso de los personajes-tipo en la comedia de Aristófanes”. *Alpha* 45 (2017) pp. 59-75.
- SCHAEFFER, Jean Marie, *¿Qué es un género literario?* Trad. Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza. Madrid: Akal, 2007.
- SPERLING, Christian, “Novelas cortas para tiempos fuera de quicio: el cronotopo en *El evangelista* y *Salamandra*”. En *Ligera de equipaje. Itinerarios de la novela corta en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019 (en prensa), pp. 143-156.
- TOLLINCHI, Esteban, *Los trabajos de la belleza modernista (1848-1945)*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 2004.







IMAGEN:  
Pieter Isaacsz, *Retórica*. Parte de la serie las *Siete artes* (c. 1620), Castillo de  
Rosenborg.



## DOS PANEGÍRICOS A BENITO JUÁREZ, DE 1901 Y 1906, DE JESÚS URUETA

BEATRIZ GUTIÉRREZ MUELLER

*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*

EL GÉNERO más cultivado en las peroraciones públicas de la Antigüedad clásica con el propósito de halagar fue, sin duda, el encomio, que Menandro el Rétor colocó dentro de la retórica epidíctica; esto es, la deliberativa, según Aristóteles. La epidíctica contemplaba tanto al vituperio como a la alabanza o encomio, el cual se pronunciaba en honor a los dioses o seres mortales aunque también podía honrar a la naturaleza y aun a las cosas inanimadas. El encomio, por lo común, después de la cristianización de la retórica grecolatina, estuvo dirigido a los santos y, de manera tardía, a los héroes nacionales.

En el México posterior a la Guerra de Reforma, una de las grandes figuras políticas a encomiar fue Benito Juárez García: como presidente de México fue promotor de la separación Iglesia-Estado, resistió la Intervención Francesa y la coronación de Maximiliano de Habsburgo y logró la restauración de la República Mexicana. En vida fue reconocido como Benemérito de las Américas y, después de su muerte, declarado Benemérito de la Patria.<sup>1</sup>

En este contexto historiográfico es como expondré la construcción encomiástica que realizó el afamado orador mexicano Jesús Urueta Siqueiros en dos momentos distintos: uno, del 18 de julio de 1901 y dos, del 21 de marzo de 1906. El pri-

---

<sup>1</sup> Como se advierte, el reconocimiento provino del extranjero y, después, de los poderes nacionales. El Congreso de República Dominicana lo declaró Benemérito de las Américas el 11 de mayo de 1867, a causa de una iniciativa del senador dominicano Antonio Delfín Madrigal. Por su parte, el título de Benemérito de la Patria en Grado Heroico lo extendió el Congreso de la Unión el 18 de abril de 1873, durante la presidencia de Sebastián Lerdo de Tejada.

mero conmemoraba el XXIX aniversario luctuoso del presidente Juárez y, el segundo, el I Centenario de su natalicio. En medio de uno y otro hubo un acontecimiento político relevante: el triunfo de los liberales en la discusión pública y la consiguiente aceptación del régimen de Porfirio Díaz de que en honor al Benemérito se celebrase el primer centenario de su natalicio con ceremonia oficial al más alto nivel. Así, fue declarado el 21 de marzo como día de asueto nacional, tal y como se conserva hasta el día de hoy.

#### LA ALABANZA O ENCOMIO EN LOS EJERCICIOS DE RETÓRICA EN GRECIA

El encomio, según Aftonio (236), es “una composición expositiva de las cualidades propias de alguien”, definición compartida, con otras palabras, por Teón (124): se trata de manifestar “la grandeza de las acciones nobles” de un personaje vivo. Porque del difunto, se denomina epitafio, según Teón, aunque por lo común, las “bellas acciones” son alabadas después de la muerte. A diferencia del himno o alabanza —propio de los dioses, en el primer caso y se hace de forma breve, en el segundo—, en Aftonio su arte radica en el “artificio oratorio” mediante el cual se transmite.

Según las instrucciones de Aftonio (236), un encomio se compone de un proemio, la descripción de su linaje (pueblo, patria, antepasados y padres); la educación del personaje (ocupaciones, dominio de su arte y respeto a las leyes); sus acciones, que “es el más importante principio de argumentación”; sigue la comparación “concluyendo por contraste el más alto rango para el objeto encomiado” y el epílogo. Dichas acciones habrán de dividirse en: espíritu, cuerpo y fortuna. Y las describe: el espíritu es “valor o prudencia”; el cuerpo contempla su “belleza, rapidez o fuerza” y la fortuna es su “poder, riqueza y amigos”. En el ejemplo de encomio a personas (su caso es Tucídides), se les honra por ser “inventores de las cosas útiles, porque procuraron bienes bellísimos, y la sabiduría que de ellos emanó volverla a aplicar apropiadamente a quienes la



manifestaron". Para Teón (125 y 128), los "bienes espirituales" son "la moral honrada y las acciones que le acompañan como el ser juicioso, prudente, valeroso, justo, piadoso, liberal y magnánimo y todo lo semejante". Así, son dignas de alabanza "las acciones que se realizaron en el momento oportuno, y las que alguien llevó a cabo solo o el primero, o cuando nadie se atrevía, o con mayor participación que los demás". "El elogio es un discurso que pone ante los ojos la grandeza de una virtud", resumió antes Aristóteles (249).

El encomio de Urueta, en ambos casos, como se advertirá, es "honroso" (porque hay "deshonrosos" según Menandro). El epitafio es el "discurso que cada año se pronuncia en honor de los caídos en combate"; es pronunciado "sobre la tumba misma". El epitafio no deja de ser un encomio, aunque no sea a pie de la tumba porque se hace en honor a los caídos y, por tanto, no es lamento. Este sería el caso cuando se quisiese consolar a alguien. Transcurrido mucho tiempo después del fallecimiento "es preciso pronunciarlo como encomio" (Menandro 224-225).

#### EL JUÁREZ DE 1901

Para 1901, las conmemoraciones juaristas se enfocaban en el día de su defunción.<sup>2</sup> Así, el 18 de julio, desde el año siguiente a la muerte del Benemérito y hasta el primer año del siglo XX, significaba la oportunidad de reconocer sus méritos políticos y para sus opositores, juzgar sus faltas. Estudiantes, cófrades masones, antiguos miembros de su gabinete, escritores, academias y maestros organizaban desde guardias de honor en su tumba hasta conferencias o lecturas poéticas, pasando por discursos del gobierno y algunas marchas. Sin embargo, las voces críticas y aun sus opositores le reprochaban varios temas

---

<sup>2</sup> "Deslucido" fue el aniversario del natalicio de Benito Juárez. "Ondeaba el pabellón nacional en los edificios públicos y se envían varias coronas a su sepulcro. Por la noche hay una velada en una logia masónica" (Taracena 15).

y resoluciones (como haberse reelecto) y la discusión sobre su legado se revivía en cada aniversario luctuoso.<sup>3</sup>

Para el XXIX aniversario luctuoso de Juárez, en 1901, Jesús Urueta contaba con 34 años y ya era un orador de renombre. Había comenzado su carrera como profesor décadas atrás, y se fue distinguiendo por sus discursos y conferencias, además de escribir cuentos y poemas. Conocido por su capacidad de causar efervescencia en sus públicos y por su filiación a las normas y procedimientos de la retórica grecolatina antigua, de la cual era un devoto discípulo y propagador,<sup>4</sup> fue orador en la velada literaria que tuvo lugar el 19 de julio. Era organizada por estudiantes de la Escuela Nacional de Jurisprudencia, en el Teatro del Renacimiento de la Ciudad de México.

En esa ocasión, Jesús Urueta (*Conferencias* 123) dejaba saber, de entrada, que sus palabras no tendrían tintes mortuorios —como se acostumbraba en la Antigüedad al recordar a los difuntos célebres a través del epitafio— porque el 18 de julio constituía, antes bien, “el día de la resurrección”. Quería atrapar a sus escuchas<sup>5</sup> llevándolos al momento en que Guillermo Prieto frente al féretro, en Palacio Nacional, exclamó: “«¡De pie, señor, de pie!»”. Esa ordenanza, expresada en ese momento y en ese lugar, según Urueta, constituía el inicio del “milagro”: a Juárez “se le creía muerto” pero “¡el muerto sacudió el sudario y se puso de pie en la conciencia nacional!” (124).

Con este proemio, el orador de Chihuahua ya exponía los dos motivos por los que, según Aristóteles, debe elogiarse

---

<sup>3</sup> Por ejemplo, antes de ser declarado Benemérito de la Patria, *El Monitor Republicano* concedía heroísmo al presidente fallecido, pero advertía que le faltaba pasar aún “el juicio de la historia”: “equivocáis la honra con la deificación”, señalaba un editorial del 21 de septiembre de 1872. Díaz Escoto (2008) cree que el mito de Juárez surgió a partir de 1887, cuando Porfirio Díaz usó la figura del presidente liberal para hacerse de votos a través de los periódicos, y lograr reelegirse.

<sup>4</sup> Hasta 1919 publicó una selección de sus *Conferencias y discursos literarios* (México: Tip. Murguía, 1919), donde se encuentra el de Juárez del 18 de julio de 1901.

<sup>5</sup> José G. Ortiz (1) presente en la misma, cuenta mil quinientas personas que aplaudieron rabiosamente al orador; entre ellas “diez o doce respetabilísimos jacobinos” científicos.

a alguien: porque es virtuoso y es bello: “las verdades, las bellezas y las virtudes se conquistan en hecatombes inmensas”, exclamó Urueta (125).

Siguiendo a los preceptivos retóricos, el orador mexicano debía destacar las “bellas acciones” que, por lo común, según Teón, son alabadas después de la muerte. ¿Cuáles fueron éstas? Juárez debía ser colocado en primerísimo lugar en la historia no solo de México sino de la universal, contra lo preconizado por sus detractores que indicaban que en el país no hay registro de un solo hecho “de universal trascendencia” pues su tarea con la Reforma es “un hecho local”. El argumento de Urueta iba así: si el movimiento de un astro coopera con la armonía del universo, y el movimiento de un pueblo coopera a la armonía de la humanidad, Juárez logró mover al pueblo mexicano a favor de las libertades humanas y de este modo su tarea contribuyó a fortalecer las mismas luchas de todo el mundo. “Todo está encadenado, todo tiene su ley” y la misión juarista demostró que “sobre todas las patrias está la gran patria, la naturaleza infinita” (126). Urueta se pregunta, entonces: al héroe Juárez, ¿qué lo hacía humano? La respuesta es: su espíritu “«de hierro y de rocas» como el del rebelde encadenado esquiliano”. De este modo cumplía la primera de las tres acciones recomendadas por Aftonio para enaltecer a un personaje: su espíritu (“valor o prudencia”). A esta condición, el chihuahuense le dedicó más que al resto. Para contextualizar el espíritu de Juárez, recordó a su auditorio una anécdota (fábula) que corría cuando el oaxaqueño tuvo que huir de la capital, a causa de la Intervención francesa y el inicio del Segundo Imperio. Era el año de 1864. El maestro Urueta persuadía: los “patriotas”<sup>6</sup> iban “llevando la patria” hacia el norte, como Dantón, “en las suelas de sus zapatos”. Todo iba en su contra. Maximiliano de Habsburgo ya despachaba en Palacio Nacional. En la pequeña sala de una casita, donde los funcionarios reformadores se encontraban, reinaban la angustia y la tristeza; no había recursos ni ejército; pero Juárez, indómito,

---

<sup>6</sup> Juárez, en aquel gobierno itinerante, se hizo acompañar de varios de sus ministros: Sebastián Lerdo de Tejada, José María Iglesias y Miguel Negrete. Urueta añade a Guillermo Prieto.

consideraba que podía resistir así cinco años. Así estaba el presidente “cuando nadie creía en él, excepto él mismo” (128).

Sobre el hecho anterior, Urueta exaltaba a los alumnos de la Escuela Nacional de Jurisprudencia, intentando provocar admiración: “Juárez es más grande: derrotado por el destino, ¡todavía pedía cinco años de infortunios para vencer al destino! ¡Bien se conoce que la hoguera de Cuauhtémoc iluminaba su conciencia!” (128-129). Pero no nada más el presidente tenía que hacer frente a los invasores: no había dinero ni ejército. Peor aún, señalaba, a renglón seguido, Juárez y sus ministros luchaban contra los traidores, contra el clero y contra el «escepticismo del pueblo». Pero su espíritu, es decir, su valor, consistió en enfrentar a todos y cada uno de ellos y vencerles. Juárez es:

El hombre que castigó todos los abusos para defender los derechos; el hombre que castigó todos los privilegios para defender todas las garantías; el hombre que castigó todas las opresiones para defender todas las libertades [...]. No es un cismático, no es un sectario, no es un intransigente, es un Reformador. La base de su obra es esencialmente económica; el fin de su obra es esencialmente moral (*Conferencias* 133).

En este momento crucial de su peroración, el profesor desarrolló un nuevo silogismo en donde quería demostrar que la nación, en la encrucijada juarista, estaba entre convertirse en gloria universal o destruirse. Si Juárez, que enfrentó y venció a cuatro fuerzas (a los franceses, a los traidores, al clero y al escepticismo popular) no fuese “gloria universal”, entonces, los mexicanos tendrían “derecho al mal”. El mal implica destrucción y suicidio. Debió elevar mucho el tono de su voz y expresar claramente, con la siguiente amplificación, cuál habría sido el futuro para México de no tener Juárez un espíritu valeroso: de no vencer el presidente a esas fuerzas, los fastos, las virtudes, pensamientos, almas e ideales como mexicanos se habrían consumido en la “combustión satánica de un infierno devorante y de una muerte ignominiosa” (130). Así,

por su heroicidad, Benito Juárez no solo debía ser Benemérito de las Américas sino "¡Benemérito del mundo entero!".

Su discurso fue elogiado por los asistentes. Esto pudo saberse por la crónica que publicó *La Patria*, el 20 de julio de 1901. Urueta, "exquisito artista de la palabra", "gladiador olímpico de la palabra", "un dominador del verbo", en general discursiva con palabras impregnadas de "perfume de los ideales y traen el eco del lamento de todas las edades; son como un desgrane de pétalos blancos, en el batir suavemente rumoroso, de un negro oleaje de crespones". El podría ser comparado con Cicerón, Demóstenes, Castelar o Mirabeu. Eso es lo que galanteó José G. Ortiz. Juárez, según Urueta, se había quedado solo, pero Ortiz consideró, en este artículo, que el rétor se había equivocado: Juárez no contó con un pueblo escéptico sino con uno que creyó en él:

[...] hubiera necesitado ser un Dios para triunfar, y su obra fue humana, inmensamente humana; grande, sí, porque surgía del poderoso corazón del pueblo que jamás tembló, que jamás dudó; no merecen ni el pueblo ni los héroes, contemporáneos y colaboradores de Juárez, el reproche del brillante y ático orador ("La velada" 1).

Tres días después, con "La palabra trágica: ¡jacobino!", José G. Ortiz (1) terminó de disertar sobre el discurso de Urueta. Ahora no lo halagó, sino que discutió sus argumentos políticos, como aquel de excluir del mundo jacobino a Juárez cuando expresó: "no, no puede ser de ellos el señor Juárez". Ortiz acusó a Urueta de haber sido mal aconsejado por un grupo intelectual: "lo han *hembetado*", escribió, porque el jacobinismo mexicano existió en Juárez y no puede ahora venir a retorcer los hechos: "Juárez no fue un Marat, pero sin el horror hizo lo mismo: derrocó a una monarquía, usó la pica contra los conventos, expulsó Obispos, arrebató sus bienes a la Iglesia, fusiló a un Monarca, sostuvo guerra sangrienta contra el clero durante diez años" y por eso le han llamado *jacobino*. "¿Por qué ha perorado Urueta contra el jacobinismo mexicano?", se preguntó el articulista. El problema, respondió, no es su pieza

literaria sino la pieza política discutida: “es impía, es cruel, es digna de los politiquillos que se la inspiraron” (1).

La réplica anterior nos indica, como sea, que el panegírico a Juárez, declamado por Urueta, ponía de relieve una interpretación actualizada del papel del Benemérito y que, en efecto, su papel histórico seguía discutiéndose de forma acalorada. Bien había advertido Urueta (*Conferencias* 132) en la misma: a Juárez se lo disputaban en ese tiempo dos bandos enemigos: el clero y la “jacobinería”. Y Juárez no estaba de un lado ni del otro, interpretaba nuestro orador.

Afamada disputa fue la que protagonizaron en 1904 Francisco Bulnes y Genaro García, dos escritores bastante conocidos. El primero prendió la mecha con *El verdadero Juárez y la verdad sobre la Intervención y el Imperio* y la respuesta de Genaro García fue titulada *Refutación a don Francisco Bulnes*. Bulnes, según García (V), daba a conocer a un Juárez “mezquino y odioso”, a un jacobino ridículo, falseando documentos históricos fehacientes o deduciendo hechos que no comprendía; también según el historiador, Bulnes erraba al citar a escritores “nada veraces y se contradice a sí mismo”.

Este libro de García es, como su nombre lo indica, una refutación, otra de las posibilidades del género deliberativo. Pero ir al detalle de la interesante polémica nos desvía. La *Refutación* terminaba comuna lista de 81 páginas de Bibliografía acreditada, y la aseveración: “el libro del señor Bulnes no se ajusta a la verdad, ni tampoco a la buena fe y por lo mismo, no puede ser considerado como una obra histórica seria” (194). En abono a la discusión, aparecieron otros dos títulos: también de Bulnes, *Juárez y las revoluciones de Ayutla y de Reforma* [1905] y el de Justo Sierra, *Juárez, su obra y su tiempo* [1906], con la que también refutó al primero, de Bulnes.<sup>7</sup>

#### EL JUÁREZ DE 1906

En 1906, Jesús Urueta se desempeñaba como profesor en la Escuela Nacional de Jurisprudencia donde impartía “Oratoria

---

<sup>7</sup> Más de esta polémica en Campos Arias (2018).

antigua y oratoria moderna” y “Métodos de enseñanza del grafismo a la improvisación”. Además, dirigía con Jesús Valenzuela la *Revista Moderna de México*.

Al cumplirse el primer Centenario del natalicio de Benito Juárez, y declararse el 21 de marzo día de asueto, se instituyó la Comisión del Centenario. Clementina Díaz y de Ovando (63) constató que dicho decreto no estuvo exento, otra vez, de polémicas entre liberales y conservadores y que, a través de periódicos y revistas, desde cuando menos enero de 1906 y hasta el día del natalicio, fueron externando su postura. Entre las publicaciones importantes destacó *Juárez, su obra y su tiempo* (1906), de Justo Sierra, en tanto que el ministro de Relaciones Exteriores, Ignacio Mariscal, escribió y leyó en público “Episodios de la vida de Juárez”, una prosa rítmica.

*La Patria*, en un editorial sin firma (seguramente de su director, Ireneo Paz), se declaró en pro de los festejos “apoteósicos” y de la conmemoración en honor de Juárez, en primera plana. Se logró la glorificación del “gran Reformador” y se dio una prueba de que los mexicanos de “generaciones nuevas” no tienen las “criminales preocupaciones de antaño”, los “juicios venenosos, erróneos que en vano intentaron manchar la existencia impecable de Juárez” (“El centenario” 1).

Jesús Urueta viajó a Chihuahua para ofrecer, como él le tituló, un panegírico en el Teatro de los Héroes, el mismo 21, dedicado “A Juárez, en su primera fiesta secular”. Sobresale en esta entrega compararlo con Hidalgo, colocar a un Juárez religioso pero laico y juzgar la codicia de la Iglesia; por último, ensalzarlo como “el más grande de los mexicanos” que nos devolvió la República, usurpada por el emperador Maximiliano.

Para construir al héroe, pareció más bien apegarse a las pautas de Teón quien, como se leyó en páginas anteriores, prefirió llamar cualidades a las acciones, también descritas por Aftonio, a la hora de encomiar. Las tres cualidades son espíritu, carácter y cuerpo y vamos a ver cómo las construye el poeta chihuahuense:

Su cuerpo se distinguió por tener una cabeza “ancha y robusta” que denotaba “la firmeza de un alma franca y

resuelta". Podía vérselo la frente en "que tiene el severo horizonte de los cielos de Anáhuac, parece que un pensamiento de libertad abre al vuelo sus alas de águila". Sus ojos "de mirar hondo y benigno son de quien transforma el presente y lo domina"; se advierte en ellos fatiga y tristeza, pero esto es a causa de la "experiencia de los desengaños, es el sentido de la vida cruel, es el dolor de la ingratitud de muchos, es el conocimiento amargo del mal humano que se encaja como un clavo de lumbre en el cerebro de los grandes y de los buenos" (A Juárez 82).

En esta segunda entrega dedicó más tiempo, según mi análisis, a su apariencia física y a sus rasgos indígenas, por ejemplo: sus ojos "de mirar hondo y benigno son de quien transforma el presente y lo domina". El espíritu de Juárez, que en Teón apuntalaba más a describir un tipo de "moral honrada", el Benemérito siempre mostró fortaleza. Fue "una de aquellas almas complejas y ricamente dotadas de la más alta humanidad". Para justificar esta afirmación, construyó un argumento que se basa en la amplificación repetida que generaría al perorar, pensemos, una sensación de ir *in crescendo* en el vigor espiritual y capacidad visionaria del patriota:

[...] porque él, más que ningún otro, sintió y reflejó el suplicio moral de la patria; porque él, más que ningún otro, creó en la patria; porque él, más que ningún otro, tuvo la seguridad de que nos restituiría la patria; porque él, más que ningún otro, adivinó el porvenir de paz y trabajo de la patria (82).

Estas cualidades, la de su cuerpo y de su espíritu, le hicieron de un gran carácter. Urueta representa esta parte comenzando con una sentencia: "Para ser grande, es preciso que el hombre logre hacerse dueño de sí mismo". Sobre el carácter, el orador negó que hubiese sido pusilánime e hizo imaginar a su auditorio: si tuviésemos en frente a don Benito y hablara "obedeceríamos" porque ejercía fascinación (82). Complementó: el que domina sus propios enemigos, el que sabe combatirlos y vencerlos "hace más por la gloria, según el juicio de los sabios, que si conquistara el universo". De este



modo, Juárez debió tener un autodomínio y una profunda introspección personal para llegar al momento de defender la República con absoluta fuerza y devoción. Aquí ensalzaba la virtud del héroe, que, siguiendo a Aristóteles era fundamental para el encomio: "El hombre no es del tamaño de su fortuna, sino del tamaño de su virtud" (83).

Su espíritu, en este discurso de 1906, siempre mostró fortaleza. Así había arribado a Chihuahua, recordaba el orador, a la tierra "heroica" por el martirio de Miguel Hidalgo, quien proclamó la guerra de Independencia de México. Venía de la persecución a la que había sido sometido, a raíz de la proclamación del Imperio de Maximiliano; llegaba derrotado, pero "ileso del ultraje" y "trayendo envuelta y custodiada en su fe a la República".

Para este momento, ya aproximándose al final de su peroración, suponemos que Urueta había cautivado a todo su auditorio. Aprovechó aquí para fustigar a quienes consideraban que Juárez era más bien una "leyenda" y aun, la "leyenda del hombre inerte"; es decir, que fue "héroe por fuerza". Y externó preferir, en todo caso, a quienes afirman lo anterior, antes que conceder la razón a quienes señalaron a Juárez como la "encarnación de Satanás".

¿Por qué Juárez fue entonces tan grande? En la exposición de Urueta, acompañada de una breve digresión sobre las virtudes que hacen grandes a los hombres, el de Guelatao descolló por ser una "fuerza civil" que encausó a la nación a una República; porque fácil es mandar a punta de espadas "sobre todo en países jóvenes y belicosos" pero difícil es obedecer al "magistrado" (era abogado) "porque [este proceso] es fruto de lenta y larga cultura". Si el Ejército liberal reconoció a Juárez como su presidente, ello se debió a que el Ejército era "muy patriota y porque Juárez era muy grande".

Jesús Urueta, sin dejar de lado la polémica entre liberales y conservadores, quiso volver con un discurso neutro y realizar un breve encomio a Dios (no el de una religión en particular) para cerrar la sacralización con esta sentencia: "Juárez tenía a Dios en la conciencia al proclamar la independencia de la Iglesia y del Estado y al sancionar la libertad

de cultos". ¿La razón? "Porque la divinidad no puede ser esclava de las religiones que son obra de los hombres" (84).

La grandeza de Juárez fue amplificada. Juárez era evolucionista porque donde otros miraban caos, él observaba el orden y su genialidad le permitía ser un "visionario" quien tenía clara la "imagen del porvenir" y podía afirmarse que era un adelantado a su época. Sin embargo, abandonó el orden religioso y lo inscribió en el civil: de ser el día de su natalicio el día que nació la Patria, Juárez se convirtió en padre del "Estado moderno".

En medio de esa titánica tarea, señaló a la Iglesia como deudora de Juárez porque le hizo un bien a sus "intereses divinos y eternos", aunque la hubiese herido en sus "intereses terrenales y perecederos". No se empleó a fondo con un discurso anticlerical; si se advierte, buscó acoplarlo. Pese a ello, no dejó de objetar los lamentos de la clerecía pues Juárez fue "superior de cien codos a las pasiones rugientes", fue un profeta laico que "solo pensaba en nosotros". ¿Por qué se había dado a la tarea de hacer independiente a la Iglesia y al Estado? Porque pese a la Independencia de México, el país aún arrastraba el coloniaje: "nos habíamos libertado de España, es cierto; pero no del espíritu español. No pudimos sacudir con las cadenas los vicios coloniales" (85).

Las últimas palabras de Urueta en la primera fiesta secular en honor del Benemérito fueron para exaltar una supuesta revelación de la Sombra (presumiblemente, de Miguel Hidalgo, aunque no lo menciona). Tal personaje hizo estandarte a la Virgen de Guadalupe contra los "tiranos" y expresó: "con mi mano blanca de sacerdote [...] empuñé la espada y di muerte a los opresores de mi patria". Sigue: "pero yo sabía que Dios me amaba y me inspiraba; sufrí persecución, odio y tormento". La Sombra le suplicaba a Juárez que ahora que la Patria estaba herida de nuevo, la liberara: "no la dejes perecer, yo estoy a tu lado, yo te animo. Expulsa al extranjero [...]. Los que te atacan es porque no te conocen; cuando te conozcan y sepan con cuántos sacrificios y con cuanto ideal trabajas en la obra de redención de tu país, te amarán como a mí me aman" (86).

Esta pieza oratoria resultó un éxito. Urueta ya gozaba de la fama de ser un "monstruo de la elocuencia" y sus amigos le apodaban el "Demóstenes americano". Al parecer, en la tribuna solo le aplaudían más al poeta Salvador Díaz Mirón. *El Norte*, de Chihuahua, reportó que el suyo es "el más hermoso discurso que en los años que tenemos de vida se ha pronunciado en Chihuahua". El cronista resumió: desde que terminó el panegírico, todos se pusieron de pie, lo ovacionaron; se le arremolinaban los oyentes hasta que salió a la calle y a pie se dirigió al Casino Chihuahuense para un brindis:

No hay palabras que puedan dar idea del cúmulo de sensaciones que el Lic. Urueta produjo en el auditorio; el gesto, el ademán, la voz, todo convencía, todo animaba; la concurrencia electrizada prorrumplía continuamente en aplausos y bravos; la ovación hará época ("De *El Norte*, de Chihuahua" 87).

El entonces secretario de Instrucción Pública, Justo Sierra (68-69) también dio un discurso en honor a Juárez el 21 de marzo. No está de más indicar que, en la misma línea de Urueta, colocó a Juárez: un reformador, un genio que se fraguó en la forja de su carácter y sin dejar de ser religioso, un estadista que llevó a cabo una empresa "humanitaria y mundial".

#### CONCLUSIONES

Estos análisis sobre los discursos de Urueta permiten confirmar la vigencia de la enseñanza y práctica de la retórica epidíctica y de la aristotélica, cuando menos para el maestro Jesús Urueta y, suponemos, para las generaciones de estudiantes que tuvo en la Escuela Nacional Preparatoria y en la Escuela Nacional de Jurisprudencia.

Urueta supo combinar a su favor, en los dos textos, una serie de elementos: qué se elogiaba (en el primero, más las adversidades sufridas mientras duró el reino de Maximiliano; y en el segundo, la campaña pontifical en su contra que emprendió la Iglesia católica); a quién (a Juárez, no a Guillermo

Prieto o a Sebastián Lerdo de Tejada, quienes fueron algunos de los miembros de su gabinete, y aún, radicales en su anticlericalismo), de qué manera (como panegírico) y ante qué público (liberales adictos). Sus amplificaciones fueron empleadas, cuando así lo requirieron las circunstancias, para destacar las múltiples obscuridades por las que atravesó el héroe. Así lo había recomendado Aristóteles (251): destacar “si fue el único que lo hizo, o el primero, o con pocos, o el que tuvo más parte, pues todas estas [circunstancias] son bellas”. Como no habría con quien compararlo, en la historia nacional, Urueta solo lo asemejó a Cuauhtémoc en el tormento (en 1901) y lo acercó a Miguel Hidalgo cuando apareció la Sombra, dándole consejos para resistir hasta el triunfo final (en 1906).

El segundo de los textos fue titulado como “Panegírico” expresamente. Sin embargo, ambos encajan en el modelo de encomio descrito por los preceptistas que se han citado en este artículo. Jesús Urueta, puesto que era profesor de oratoria, conocía al dedillo cómo se elaboraban los discursos y en ambos casos se ajustó al patrón: cualidades o acciones como el cuerpo, el carácter y el espíritu, además de la enseñanza o legado del personaje halagado. Como Teón, las cualidades debían ser disponibles para construir una alabanza porque tal persona realizó relevantes acciones en el momento oportuno; o cuando nadie se atrevía, o con mayor participación que los demás. Pero algo más importante y consignado en Aristóteles (248), siguiendo a Sócrates: el tipo de discurso lo determinan los oyentes: “no es difícil elogiar a los atenienses delante de los atenienses”. Nada mejor que elogiar a Juárez como héroe nacional y mundial, quien había logrado la separación de poderes Iglesia-Estado, justo cuando el gobierno de Díaz daba la razón a los liberales.

Si pensamos en los efectos de su segunda peroración, en Chihuahua, siguiendo la crónica periodística, por lo pronto, poco importaría cómo construyó los argumentos puesto que el arte de la persuasión al final, como señalan los tratadistas antiguos, era mover los afectos. El público estaba conmovido porque, además del orador, los juaristas minusvalorados por décadas pasadas ahora tomaban su lugar en primera fila:

habían triunfado al volver cívico al héroe mítico que los conservadores se empeñaban en omitir.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Retórica*. Ed. y trad. Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1990.
- CAMPOS ARIAS, A., *La polémica sobre Juárez, Política e Historia, 1904-1906. De Francisco Bulnes a Justo Sierra*. Tesis doctoral. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, 2018.
- "El centenario". *La Patria* [México] XXX: 8779 (23 de marzo de 1906) p. 1.
- DÍAZ ESCOTO, A. S., "Juárez, la construcción del mito". *Cuicuilco* 15: 43 (2008) pp. 33-56 [Consulta 21/02/2019]. Disponible en:  
[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S018516592008000200002&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S018516592008000200002&lng=es&nrm=iso).
- DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina, "El primer centenario: 1906". *Revista de la Universidad de México* 32 (2006) pp. 62-68.
- GARCÍA, Genaro, *Refutación a don Francisco Bulnes*. México: Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1904.
- "La manifestación de ayer". *La Patria* [México] XXV: 7398 (19 julio 1901).
- MENANDRO, *Dos tratados de retórica epidíctica*. Trad. y notas M. García García y J. Gutiérrez Calderón. Madrid: Gredos, 1996.
- "De El Norte, de Chihuahua". *Revista Moderna de México* (abril 1906) p. 87.
- ORTIZ, José G., "La palabra trágica: ¡jacobino!". *La Patria*, [México] XXV (23 de julio 1901).
- \_\_\_\_\_, "La velada en honor de Juárez. Dos injusticias". *La Patria* [México] XXV: 7399 (20 de julio 1901).
- SIERRA, Justo, "Discurso". *Revista Moderna de México* (abril 1906) pp. 67-77.

TEÓN, HERMÓGENES y AFTONIO, *Ejercicios de retórica*. Introd., trad. y notas M. D. Reche Martínez. Madrid: Gredos, 1991.

URUETA, Jesús, *Conferencias y discursos literarios*. (Selección del autor). México: Tip. Murguía, 1919.

\_\_\_\_\_, "A Juárez, en su primera fiesta secular". *Revista Moderna de México* (abril 1906) pp. 80-87.

TARACENA, Alfonso, *La verdadera revolución mexicana*. México: Porrúa, 2005.



# LAS RETÓRICAS DEL PODER Y LA MEMORIA DE LAS DICTADURAS: UNA METODOLOGÍA DIFERENTE PARA LA LITERATURA COMPARADA

EDUARDA BARATA  
*CHAM – Centro de Humanidades*  
*Universidade NOVA de Lisboa*

HAY UNA CUESTIÓN que hace tiempo me ocupa: ¿en qué formas teóricas y narrativas se tratan los regímenes represivos y las dictaduras, así como el abuso del poder y su retórica, en algunas obras literarias de los siglos XX y XXI del ámbito ibérico e iberoamericano? Aun otra, directamente relacionada con aquélla: ¿cómo integrar los estudios y la metodología de la retórica en los análisis literarios dentro de una perspectiva regenerativa del método y en el área de estudios literarios comparativos? Y, finalmente, ¿cómo articular éstos con los estudios de la memoria?

He empezado a trabajar dichos asuntos a partir de *Dinossauro Excelentíssimo* (1972), del portugués José Cardoso Pires, uno de los escritores más célebres entre los años 40 y 80 del siglo XX en Portugal; asimismo, con *El otoño del patriarca* (1975), del colombiano Gabriel García Márquez. Dos obras sobre dictadores, singulares en sus características, sí, pero comunes en muchos puntos.

Mi objetivo en este artículo es elaborar un análisis en el ámbito de los estudios literarios comparatistas, que incorpore una aproximación retórica global que no se limite a una catalogación de los recursos expresivos.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Los recursos expresivos son también muy importantes, pero en los estudios literarios actuales, en el caso portugués al menos, cuando se habla de retórica hay una marcada tendencia a particularizar la estilística, sin plantearla desde la materia filosófica-argumentativa que es la retórica. Hay una propensión a reducir la retórica a la parcela de la estilística, cuando la retórica es una disciplina global, pues engloba todas las áreas

I. ENTRE “DINOSAURIOS” Y “PATRIARCAS”: UNA NOTA SOBRE LAS EDICIONES

*Dinossauro Excelentíssimo*, publicado en 1972, merece una nota aclaratoria, pues es una sátira al dictador Salazar impresa en tiempo de la dictadura, ¡y fue un *best-seller*! En esa época la dictadura portuguesa, que todavía resistía —cabe recordar que es la más larga de Europa; duró 48 años, de 1926 a 1974—, se encontraba en una fase de debilidad política debido a la Guerra Colonial o de las Independencias de Angola, Mozambique y Guinea. António de Oliveira Salazar, quien gobernó de 1926 hasta 1968,<sup>2</sup> fue sustituido por Marcello Caetano, quien

---

del conocimiento humano; primaria, pues está en la base de todos los tipos de discurso (político, publicitario, literario, cotidiano, visual), y plástica, esto es, trasciende la palabra para trabajar la imagen como dimensión textual y hermenéutica (como metáfora, alegoría, símbolo, motivo, etc.).

<sup>2</sup> Hubo tres fases en la dictadura portuguesa. El golpe militar del 28 de mayo de 1926 instauró un nuevo régimen en el que António de Oliveira Salazar se encargó de la cartera de Hacienda, por invitación del Presidente de la República, el general Óscar Carmona. Salazar aceptó el cargo con la condición de poder supervisar a los ministerios y tener un derecho de veto sobre los gastos de todos. Así, Salazar logró aumentar el valor de los ingresos y fue, desde muy pronto, considerado el “salvador da nação”, puesto que el país estaba en una situación de crisis económica y social profundísima. Su poder se consolidó cada vez más, y Salazar entendió que un “Estado fuerte”, que garantizara el orden, debía asentarse en el refuerzo del poder ejecutivo y en el “chefe”. Como tal, se acabaría con el pluralismo partidario y se sustituiría por un partido único, prohibiéndose los sindicatos libres. Salazar defendió también la preservación de los valores tradicionales como Dios, patria y familia, en un principio de moralidad absoluta que educase a la sociedad, y además, que un Estado fuerte se definía también por el imperialismo colonial (el Ultramar: ver imagen anexa) y por el nacionalismo económico. En 1933, Salazar fue nombrado *Presidente do Conselho de Ministros* (lo que sería hoy el presidente del gobierno), y enseguida empezó a escribir la futura Constitución, que fue promulgada en abril de 1933 y que dio inicio a un nuevo período de dictadura, ya no militar, a la que Salazar llamó “Estado Novo”. Sin embargo, el régimen del “Estado Novo” no fue monolítico, evolucionó con un “chefe” que “sabía durar”. Acerca de esto, remito a *Salazar e o poder: a arte de saber durar*, de Fernando Rosas (2012). El “Estado Novo”



rápidamente quiso marcar la diferencia respecto a su antecesor al prometer más libertad social, política y económica, lo que originó la llamada “Primavera marcellista”. En realidad, lo que hizo fue cambiar las cosas de nombre y mantener la guerra; así, la PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado) pasa a designarse DGS (Direcção Geral de Segurança), y la “censura prévia” es llamada “exame prévio”, entre otras cosas. Eso será puesto en evidencia en una sesión de la Asamblea Nacional en noviembre de 1972, en la que un diputado de la oposición, Miller Guerra, acusa al gobierno, en unas exequias a un compañero fallecido, de mantener la dictadura bajo la farsa de la primavera marcellista. Pero el diputado Casal Ribeiro de la União Nacional (el partido del gobierno) le contesta diciendo que sí hay libertad, y la prueba es el “infame *Dinossauro*” de Cardoso Pires, hecho que impide a la censura prohibir el libro o criminalizar al autor, al ilustrador João Abel Manta o a la editorial, además de que los difunde y da mayor popularidad a la obra.<sup>3</sup>

*El otoño del patriarca*, por su parte, no tuvo ninguna circunstancia especial de publicación, pero declara García Márquez en *El olor de la guayaba*, el libro-entrevista hecho con Plinio Apuleyo Mendoza, que dedicó más de diez años a componer esta “epopeya del poder”, después de haber leído muchas biografías de dictadores de América Latina (2005: 138).

---

se prolongó hasta 1968, año en que Marcello Caetano llegó al poder, sustituyendo a Salazar (declarado por el Presidente de la República, Américo Tomaz, como “físicamente incapaz de gobernar” debido a la “caída de una silla”), y así empezó el *marcelismo*, hasta el 25 de abril 1974, día de la Revolución de los Claveles.

<sup>3</sup> En la página de la Hemeroteca Digital de Portugal se puede leer como esta obra fue un fenómeno editorial impar, que logró la publicación sin la marca de la censura e instauró un ambiente político de altercados intensos entre el partido del gobierno y los de la oposición en el parlamento en un período todavía de luto por el dictador Salazar (fallecido en 1970):

<[http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/LivrosQueForamNoticia/LivrosQueForamNoticia\\_DinossauroExcelentissimo5.htm](http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/LivrosQueForamNoticia/LivrosQueForamNoticia_DinossauroExcelentissimo5.htm)>, 25/03/2019.

La retórica del poder en *Dinossauro Excelentíssimo* y en *El otoño del patriarca* se evidencia en muchos aspectos, pero quiero destacar estos dos: el tiempo y el monumentalismo. El tiempo, como elemento retórico, es entendido no solamente como uno de los ejes orientadores de la narración, sino también como tiempo de la escritura, es transpuesto a la materia literaria.

## II. EL TIEMPO NARRATIVO Y EL TIEMPO SIMBÓLICO

Las dimensiones del tiempo en *El otoño del patriarca* y en *Dinossauro Excelentíssimo* son perceptibles a partir del *incipit* de las obras. Más que un eje estructural, el tiempo se plantea en ellas como un organismo dinámico, que influye y moldea a los personajes principales, sin ser solamente artificio de disposición narrativa. Son escasas las referencias al tiempo, pero puntuales; sirven para dar seguimiento a la historia. Al final, hay en ambas una naturaleza biográfica deturpada y basada en la carnavalización, en lo grotesco. Sin embargo, estas “biografías” se reducen a su mínima dimensión, pues el receptor no está seguro cuándo pasó la historia; ahora bien, no eso lo más importante, sino lo que se simboliza y lo que se plantea.

“Hoje em dia pode-se roubar tudo a um homem – até a morte. Rouba-se-lhe a morte com a mesma facilidade com que se lhe rouba a vida, a face ou a palavra, que são coisas mais que tudo inestimáveis” —disse o contador de estórias à sua filha Ritinha.

De facto, não há muito tempo existiu no Reino do Mexilhão um imperador que na ânsia de purificar as palavras acabou por ficar entevado na paralisia da mentira. Ainda lá está, dizem. E não é homem nem estátua porque a ele, sim, roubaram-lhe a morte. Não faz parte deste nosso mundo nem daquele para onde costumam ir os cadáveres, embora cheire terrivelmente. Quando muito é isso, um cheiro. Um fio de peste a

alastrar por todas as vilas do império (Cardoso Pires, 1972: 9).<sup>4</sup>

El tiempo, en cuanto ámbito vago y por delimitar, atraviesa toda la fábula; como los textos bíblicos que en ésta resuenan. El tiempo no es una unidad referencial concreta, pues de ser tal retiraría la fuerza simbólica del texto. Como una fábula del intertexto evangélico, ya estudiada por la filóloga brasileña Maria Lúcia Lepecki (2003: 139-157), el tiempo surge como elemento de composición mítica y simbólica, mas no histórica. En efecto, no interesa saber las fechas de los acontecimientos sino aprehender su alcance, el cual es medido por una paradoja temporal: “não há muito tempo existiu” (Cardoso Pires, 1972: 9). Es la primera referencia asociada al emperador dinosaurio, en complementariedad con “Ainda lá está, dizem” (9), lo que revela la atemporalidad del personaje del dinosaurio; una atemporalidad espacial, pues son los verbos *existir* y *estar* los que aseveran su permanencia, verbos de naturaleza copulativa. No obstante ser una existencia o permanencia fingida (“o roubo da morte”), la memoria del emperador persiste a través de un olor: “Um fio de peste a alastrar por todas as vilas do império” (9). La historia presupone una datación, pero la memoria no, y *Dinossauro Excelentíssimo*, además de ser una fábula de poder, es también el relato de una memoria, una memoria pasada como un cuento para la pequeña Rita, hija del narrador, y vocativo íntimo que invita al lector a adentrarse en la narración. Como pudimos ver, la voz narrativa se bifurca: el narrador cuenta el relato-memoria como una fábula, al mismo tiempo que orienta a Ritinha, y al lector, en los apartes, y ubica un tono crítico dentro de la metáfora de la fábula. El pasado se vuelve, así, conflictivo en dos tonos, el de la memoria y el de la historia, pues como Beatriz Sarlo explicita:

---

<sup>4</sup> La diferenciación de sangría entre los dos párrafos —la nota del narrador y el inicio de la fábula— no es una imprecisión. De hecho, así se lee en la obra.

El pasado es siempre conflictivo. A él se refieren, en competencia, la memoria y la historia, porque la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad). [...] Proponerse no recordar es como proponerse no percibir un olor, porque el recuerdo, como el olor, asalta, incluso cuando no es convocado. Llegado de no se sabe dónde, el recuerdo no permite que se lo desplace; por el contrario, obliga a una persecución, ya que nunca está completo (10).

Lo que pretendía afirmar cuando declaré que la memoria no presupone datación, tiene que ver con la consideración de la memoria como impresión o registro emocional o “impulso del presente” (Sarlo 12), y no como un hecho o registro histórico. Así, la fábula implica la convivencia, en la óptica del lector, “em pano de fundo de recepção, os temas da memória, do conhecimento e da palavra” (Lepecki, 2008: 141), pues más que una contextualización histórica que es pedida al lector, hay una invitación a entrar en la polifonía de la fábula y a comprender las sugerencias del narrador; por ejemplo:

“Nessa altura chamava-se Francisco ou Vitorino; Adolfo, talvez Adolfo Hirto; ou Benito Marcolino, Zé Fulgêncio, Sebastião Desejado – não interessa. O que interessa é que quando deram por ele já tinha outro nome: Imperador. Dinosaurus Um, Imperador e Mestre. Palmas” (Cardoso Pires, 1972: 11).

Así es la densa y diversa red intertextual que compone esta fábula.

En el *incipit* de *El otoño del patriarca* la acción descrita sucede en un fin de semana y termina en la madrugada del lunes:

Durante el fin de semana los gallinazos se metieron por los balcones de la casa presidencial, destrozaron a picotazos las mallas de alambre de las ventanas y removieron con sus alas el tiempo estancado en el

interior, y en la madrugada del lunes la ciudad despertó de su letargo de siglos con una tibia y tierna brisa de muerto grande y de podrida grandeza (García Márquez, 1978: 5).

Tal descripción temporal podría parecer específica, dada la denominación concreta de días en que ocurren los acontecimientos, pero en verdad se trata también de una noción temporal vaga que trasciende los límites de los días del calendario: podrían pertenecer a cualquier año o época. Por otro lado, el tiempo es también mencionado como una realidad simbólica que se mantuvo inalterable dentro del palacio del patriarca: “el tiempo estancado en el interior”, lo que ilustra la convivencia de variados ejes o dimensiones temporales que veremos en el transcurso de la obra. Se apunta a dos aspectos: la linealidad narrativa del tiempo (los días y épocas en que pasan los eventos) y la noción orgánica del tiempo, manipulada simbólicamente como entidad de estancamiento en la historia del patriarca, un estancamiento referido como “letargo de siglos”, poseedor de un olor, de una “tibia y tierna brisa de muerto grande y podrida grandeza”, creando una sinestesia comparable a la referida de la fábula cardoseana.

En estas dos obras el poder no tiene límites temporales ni un ámbito temporal propio y definido, pues es omnipresente y su única dinámica es nula, la del estancamiento. Esta laguna de tiempo y movimiento retrata el poder como algo no enteramente muerto, pero ya no-viviente, lo que es palpable en la sinestesia del olor del cadáver, la “podrida grandeza”.

En el caso de *Dinossauro Excelentíssimo* el *incipit* funciona como nota introductoria a una fábula que relata la historia de un dinosaurio quien se hizo “doutor entre os doutores” en el gobierno de los “dê-erres”, perfilando un retrato textual satírico de António de Oliveira Salazar. En *El otoño del patriarca*, el *incipit* plantea el contraste entre los dos tiempos (las dos dinámicas) que se mantendrán en conflicto: hay un movimiento de invasión que es relatado dentro de un espacio donde el tiempo se ha estancado. Es la vida como movimiento

que se opone al estancamiento del tiempo: la vida es el tiempo fluyendo.

### III. DOS RETRATOS MONUMENTALES

Otra característica relacionada con una retórica del poder es el monumentalismo o la monumentalidad. Directamente ligado a la arquitectura, el monumentalismo era uno de los objetivos estéticos de los edificios y espacios urbanos erigidos durante las dictaduras italiana y alemana.<sup>5</sup> Al poder e ideario fascista se añadía la idea de firmeza y majestad sin grandes ornatos, y que pasaba por una transformación de los espacios hacia un estigma clasicista. Se imponía moldear el espacio urbano de acuerdo con la ideología adoptada, y eso incluía dotar de *monumentalismo* las avenidas, jardines, fóruns, edificios institucionales (tribunales, hospitales, asambleas, universidades, escuelas). Así, la arquitectura del poder es la del monumentalismo:

Striving the representation of power and ideology of the state is the characteristic of great empires and dictatorships. Considering only the 20<sup>th</sup> century one can mention the buildings of the Third Reich in Germany, of fascist Italy or the Stalinist architecture of the Soviet Union, flourishing all from the thirties until the fall of their initiators, Hitler, Mussolini and Stalin. While these architectures differed in degree and in the application of direct historical elements and decoration forms, the buildings and the projects had clearly perceptible features: symmetrical and static ordering, hierarchical massing, large scale, reference of historical forms such as columns or vaults, and the use of heavy and solid materials like stone and marble. In one word we may call

---

<sup>5</sup> Aludo a las dos más conocidas. En Rumania, por ejemplo, Nicolae Ceausescu, en su ansia de moldear la ciudad de acuerdo con la grandeza de su poder, eliminó partes históricas de la ciudad de Bucarest para construir el Palacio del Parlamento. Hubo aun más casos.

them monumental, so consequently the architecture of power is connected to monumentality (Simon 401).

El monumentalismo no era exclusivo de la arquitectura ni del urbanismo, pues agregaba también la pintura, la escultura y otras artes plásticas. Hay especificidades estilísticas dentro de cada régimen, pero no me detendré en eso aquí; lo importante es incorporar la idea de monumentalismo, conforme existe en la arquitectura, en el plano ideológico y, consecuentemente, en el literario.<sup>6</sup>

Así, el monumentalismo que inferimos de la figura de los dictadores es resultado de la circunstancia y del contexto político que se vive (en el caso de *Dinossauro Excelentísimo*) y que se retrata (en las dos obras), en un vínculo intersemiótico entre la imagen material y la imagen literaria.

En la “epopeya de poder” de García Márquez, el patriarca es un animal inmenso, una bestia de las tinieblas y del infierno, comparable a un elefante o a un buey; su modo de andar es lento y pesado como el de un animal grande, y sus órganos sexuales son deformes: “[...] y tenía el braguero de lona en el testículo herniado que era lo único que habían eludido los gallinazos a pesar de ser tan grande como un riñón de buey” (García Márquez, 2015 [1978]: 12). Véase esta descripción:

[...] entonces se levantó del suelo con aquella enorme y ardua maniobra de buey de primero las ancas y después las patas delanteras y por último la cabeza aturdida en un hilo de baba [...] mientras él arrastraba sus grandes patas de elefante mal herido suplicando de rabia madre mía Bendición Alvarado [...] (230).

---

<sup>6</sup> De todos modos, recomiendo la lectura de la tesis *Futurismo italiano y fascismo paradigmático: estética y política. Una convergencia problemática. Encuentro y desencuentro de dos fenómenos contradictorios (1909-1922)*, de Aitor Aurrekoetxea Jiménez, y el libro *Arte e Poder*, coordinado por Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal y Maria Helena.

En *El otoño del patriarca* el monumentalismo se asocia a la animalización, a la definición de un bestiario particular y de símbolos teriomórficos para la figura del dictador. Con una majestad grotesca, el dictador circula por el palacio del poder como si fuera un elefante o toro, no porque se encuentre en el zenit de sus competencias, sino como un hombre en decadencia, transformado en una quimera de poder corrupto (Barata, 2013: 49).

El monumentalismo está, además, muy relacionado con la mitificación del dictador, un elemento esencial en las obras de dictador, presente en estas dos obras, y que en *Dinossauro* se asocia al culto del jefe.

Muy rápidamente, antes de proseguir, debo resumir la historia de *Dinossauro Excelentíssimo*: hay un niño que nace en una aldea muy humilde y que desde muy temprano tiene una obsesión por las palabras raras y arcaicas. Sus padres ignoraban lo que podría ser, pero el cura, su madrina y el maestro, como los jueces del templo en el Nuevo Testamento, deciden que tendrá que estudiar leyes para volverse mayor. Y, así, los padres van a una ciudad llena de murciélagos (los estudiantes de Coimbra) y buitres (los doctores), donde el niño estudia y se hace emperador, pues enseguida lo ven como un *Mestre*. Así que el dinosaurito es llamado al poder y hace los discursos a la gente ignorante: “Tendo sido doutor entre os doutores, a sua especialidade era as palavras.” (Cardoso Pires, 1972: 32); “[...] tudo lhe fazia crer que as pessoas ainda estavam longe de compreender o valor das palavras na construção da ordem e do bom-senso.” (1972: 33). Hace sustituciones retóricas de gran importancia, y así renombra lo real, pues en el reino del emperador deja de haber “impuestos”, sino “donativos”; deja de haber “mendigos”, para pasar a haber “inadaptados”; y no hay guerras por decreto, pero todos pelean por el mejor quiñón de África. El reino se vuelve un reino nuevo, y aquí podríamos afiliar este proceso de metamorfosis retórica al nombre que Salazar puso a su nuevo régimen, iniciado en 1933: el “Estado Novo”, una dictadura con una ideología basada en el nacionalismo económico, el imperialismo colonial (con las “provincias do Ultramar”), la preservación de los valores tradicionales



(Dios, patria, familia) y un sistema de represión y de censura que supervisaba a quienes se consideraban un “desvío” a este nuevo orden. De hecho, la prioridad política en aquel tiempo era la construcción de un nuevo orden social, que deshiciese el período de crisis económica y social, y por eso se justificaba el inicio de la dictadura.<sup>7</sup>

Mientras prosigue la labor retórica del emperador-dinosaurio, los mejillones —una representación alegórica de la gente que huye del hambre y la miseria hasta la costa marítima y queda atrapada en las piedras— intentan resistir con su ironía y sarcasmo, denunciando el poder como pueden a través de los dichos populares, de los cuales el más famoso es “Quando o mar bate na rocha, quem se lixa é o mexilhão”. Y, después, nos cuenta el narrador:

O Reino naquela época tremia de frio e de dificuldades. Tinha-se deslocado para a beira-mar, não se sabe bem porquê mas supõe-se: fome. A fome vinha do interior e varria tudo para o oceano. Nesta leva desgarrada, escapavam os camponeses [...] Os restantes [...] fugiam de roldão pelo país fora, [...] até se verem diante do mar, acossados. Uma vez ali, ou se entregavam de corpo aos caranguejos ou faziam como o mexilhão: pé na rocha e força contra a maré. Daí o nome de Reino do Mexilhão que lhe pôs a geografia em homenagem (homenagem?) a esse marisco mais que todos humilde, só tripa e casca. (Cardoso Pires, 1972: 41-42)

---

<sup>7</sup> Es curioso observar que la palabra “dictadura” no tenía la connotación negativa que tiene hoy en día. De hecho, en una sesión parlamentaria en Lisboa, del 27 de abril de 1938, el presidente de la asamblea comparte con los diputados: “Dois meses depois da chegada de Salazar ao Poder, encontrei-me no estrangeiro com uma alta personalidade que acompanhava, com o maior interêsse [sic] e emoção, os acontecimentos da vida pública portuguesa; e como quer que essa pessoa exprimisse alguns receios a respeito da atitude de Salazar, fiz-lhe esta afirmação: a *Ditadura* encontrou o seu Homem; ou o aproveita, ou está perdida. Felizmente para a Nação, aproveitou-o; e os resultados estão à vista [...]”, en

<<http://debates.parlamento.pt/catalogo/r2/dan/01/01/04/191/1938-04-27/800?q=elogio%2Bditadura&from=1930&to=1950>>.

La pregunta retórica que el narrador nos deja plantea la crítica y la ironía del destino de los mejillones: sufren el hambre, pero tienen un reino en su nombre. Metonimia obvia del pueblo portugués durante la dictadura, también aconteció así en el *Reino de Salazar*: había miseria, pero todo se hacía “a bem da nação”.<sup>8</sup> Los mejillones representan la contrarretórica del poder, como se puede ver en el transcurso de la fábula, con los dichos populares y palabras de doble sentido contra el dinosaurio y su séquito de “Dê-erres” (juego retórico con la abreviatura de “doutores”, en referencia a los burócratas que protegen el emperador prehistórico).

El emperador dinosaurio, para tornar más eficaz su persecución a las palabras inconvenientes para el régimen, crea una Cámara de Torturar Palabras, y las encierra en la Torre de las Siete Llaves; es una labor mecánica de eliminar las palabras que no le interesan. Y así se vuelve una estatua —se distancia de los hombres para acercarse a las piedras—, soñando el orden perfecto del mundo:

Penetrar no gabinete era impossível. Os únicos que tinham licença de chegar mais perto – os pares do Reino e um ou outro notável em visita – ficavam na sala ao lado onde reunia o conselho dos excelentíssimos, e esperavam pelo Imperador. Em boa verdade ele já lá estava há muito, presente para a eternidade. Ao fundo, e à cabeceira da mesa. De pé. Numa estátua em tamanho natural. (Cardoso Pires, 1972: 38)

La estatua transmite la idea de equilibrio y fuerza, y así se puede aliar a la imagen propagandística difundida en el tiempo de las dictaduras. Tal apunta a una retórica visual muy fuerte, presente en los carteles de propaganda utilizados durante las dictaduras de Mussolini, Hitler y Stalin, trayendo a la fábula la estatua de bronce, que representa el poder

---

<sup>8</sup> En todos los documentos oficiales, al final, se leía ese mensaje, siempre asegurando la ideología y el cumplimiento del deber delante de Salazar (justificándose eso como el deber al país).

inaccesible, la omnipresencia, la indefectibilidad y el monumentalismo del régimen de Salazar. Es la estatua, además de la palabra, la que representa materialmente toda la retórica del poder en *Dinossauro Excelentíssimo*.

#### IV. RETÓRICA, IDEOLOGÍA Y MEMORIA

Se publica *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez, tres años después de *Dinossauro Excelentíssimo*, de José Cardoso Pires. La amistad entre los dos escritores resultó también en una relación creativa, de intercambio de ideas y planificación de proyectos; así que es inevitable pensar que la voluntad de trabajar la dictadura y el dictador en la ficción no fue ajena a esa relación.

*Dinossauro Excelentíssimo* es, sin duda, una novela de dictador que yo prefiero llamar obra de dictador, pues no se trata de una novela, sino de una fábula. Está dentro del ámbito de este subgénero o tipo narrativo de gran prestigio literario, de origen latinoamericano (Abreu 2012). Cumple las características que otros dictadores literarios tienen: el mesianismo, el patriotismo “salvador”, la megalomanía, la devoción por los discursos, el liberticidio, el apoyo de que disponen, e introduce otra: el monumentalismo. Pero antes de ser una obra de dictador es también una obra política, o mejor, una obra ideológica, debido sobre todo a su función de recuperación de la memoria de un tiempo que tiende a permanecer en el vértigo del olvido, como Cardoso Pires escribe en el epílogo a la edición de 1979 del *Dinossauro*: “Mas há desmemória e mentira a larvar por entre nós e forças interessadas em desdizer a terrível experiência do passado [...]” (Cardoso Pires, 2010: 119).

Hay, por lo tanto, un papel ideológico en la literatura cuando se propone hacer permanecer la memoria. Una memoria que, además de ser materia literaria, está íntimamente relacionada con la identidad colectiva, la identidad que se construye en un país después de las fisuras profundas que deja una dictadura.

La retórica del poder y de la memoria en estas obras, como en las otras que no hubo tiempo de tratar aquí, no se reserva solamente a la estilística, a la *elocutio*, sino al plano discursivo como *dispositio*, a la voz como *pronuntiatio*, al mensaje y a la humanización de quien escribe y por quien se escribe, pues, como dice Maria Lúcia Lepecki:

A primeira e mais radical intencionalidade da retórica é socializar, humanizar, os falantes, só depois, e dentro disto, se podendo colocar outras intenções. Se for mesmo assim, a retórica é o lugar onde em primeira instância se expressa a humanidade do homem (2004: 15).

Los perdedores de la historia, o sea, los que sufrieron las dictaduras en la piel y en la voz, tienen aquí su redención cuando son humanizados a través de la literatura. En estas obras, la construcción de la memoria se hace por un desasosiego con el contexto que se vive, un contexto donde no hay lugar para el silencio. Un contexto donde los artificios de la retórica se multiplican desde sus unidades mínimas, como la palabra, hasta su amplificación en el tiempo como una unidad orgánica de la diégesis, y en la imagen como fuente de intertextos, y en que todos ellos están entrelazados por los hilos de la literatura comparada.



FIGURA 1. Cartel *Portugal não é um país pequeno* (<http://malomil.blogspot.com/2015/02/portugal-nao-e-um-pais-pequeno.html>). Este cartel, que estuvo presente en todas las escuelas de Portugal, pretendía mostrar la inmensidad de la nación portuguesa, pues con las hoy excolonias (que en aquel tiempo comúnmente se llamaban “provincias do Ultramar”) se volvía casi mayor que Europa. Ésta era una estrategia más para evidenciar el orgullo patrio.

## BIBLIOGRAFÍA

ABREU, Maria Fernanda de, “Gabriel García Márquez: memórias, fábula, História”. *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*. Ed. Maria de Fátima Marinho (org.). Porto: Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da Faculdade de Letras do Porto, 2004, pp. 13-17.

\_\_\_\_\_, “José Cardoso Pires et son (notre) Dinosauro Excelentíssimo. De l’extrême sous la dictature”. *CRIMIC. Colloque International de l’Extrême: pratiques du contemporain dans les mondes ibériques et ibéro-américains (31 mai au 2 juin 2012)*. Ponencia presentada en la Université de Paris, Sorbonne.

- ACCIAIUOLI, Margarida, Joana Cunha Leal e Maria Helena Maia (coords.), *Arte e poder*. Lisboa: Instituto de História da Arte, Estudos de Arte Contemporânea, 2008.
- AURREKOETXEA JIMÉNEZ, Aitor, *Futurismo italiano y fascismo paradigmático: estética y política. Una convergencia problemática. Encuentro y desencuentro de dos fenómenos contradictorios (1909-1922)*. Tesis de doctorado. Viscaya: Universidad del País Vasco, 2015.  
 <[https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/17605/TEISIS\\_AURREKOETXEA\\_JIMENEZ\\_AITOR.pdf?sequence=1](https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/17605/TEISIS_AURREKOETXEA_JIMENEZ_AITOR.pdf?sequence=1)> (Consulta: 25/03/2019).
- BARATA, Eduarda, “Bestiários dispersos em obras de Gabriel García Márquez, Horacio Quiroga, José Cardoso Pires e Miguel Torga”. Tesis de máster. Lisboa: Repositório da Universidade Nova de Lisboa, 2013.  
 <<https://run.unl.pt/handle/10362/10151>>.
- \_\_\_\_\_, “Romance de ditadura e de ditador”. *E-dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*. 21 de Setembro de 2018.  
 <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/romance-ditadura/>>. (Consulta: 26 de marzo 2019).
- CARDOSO PIRES, José, *Dinossauro Excelentíssimo*. Lisboa: Arcádia, 1972. También ed. 2011, publicada por LeYa.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *El otoño del patriarca*. Barcelona: Plaza & Ianes, 1978. También ed. de 2015, por Random House Mondadori.
- \_\_\_\_\_, *O Outono do Patriarca*. Trad. José Teixeira de Aguiar. Porto: Coleção Mil Folhas, Público, 2002.
- LEPECKI, Maria Lúcia. *Ideologia e Imaginário. Ensaio sobre José Cardoso Pires*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- \_\_\_\_\_, “O intertexto evangélico em Dinossauro Excelentíssimo”. Lepecki, Maria Lúcia (org.). *José Cardoso Pires, Uma vírgula na paisagem*. Roma: Bulzoni Editore, 2003, pp. 139-157.
- \_\_\_\_\_, *Uma Questão de Ouvido. Ensaio de Retórica e de Interpretação Literária*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004.
- MENDOZA, Plinio Apuleyo, *O Aroma da Goiaba*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2005. Trad. Maria do Carmo

Abreu. (Edición original: *El olor de la guayaba*. Barcelona: Mondadori, 1982).

399

SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. (2005). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

SIMON, Mariann, “Joy, Pride and Excitement. Power manifested in administrative buildings of democracy”. Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal e Maria Helena Maia (coords.), *Arte e Poder*. Lisboa: Instituto de História de Arte - Estudos de Arte Contemporânea, 2008, pp. 401-409.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*. (1926). Madrid: Austral, 2011.









IMAGEN:  
Profesor imparte clase (siglo XVI).  
Biblioteca de Artes Decorativas, París.



EL USO DE LA PRIMERA PERSONA EN LA BIOGRAFÍA  
*JUAN BELMONTE, MATADOR DE TOROS,*  
DE MANUEL CHAVES NOGALES

ÁLVARO PÉREZ ÁLVAREZ  
*Universidad de Montevideo*

INTRODUCCIÓN

LA “NUEVA BIOGRAFÍA” que surgió en Europa en el periodo de entreguerras en Europa (1918-1939) supuso, en palabras de uno de sus máximos representantes, el británico L. Strachey, un cambio en el papel de los biógrafos: “La tarea del biógrafo no es hacer cumplidos, sino exponer los hechos del caso como él los entiende [...] desapasionada, imparcialmente y sin segundas intenciones” (1998: 26). En concreto, se produjeron tres cambios. En primer lugar, autores como Stefan Zweig, Virginia Woolf, André Maurois o el ya mencionado Strachey elaboraban biografías más breves, en las que se recogían no solo datos, sino sobre todo escenas clave en la vida de los personajes que ayudaban a entender su psique. Como sostenía Woolf, ya no se podía mantener que la vida de una persona consiste solo en una enumeración de sucesos, sino también en su personalidad (1958: 150). De ahí que no se tratase ya de acumular fechas y datos, sino de seleccionar aquellas escenas clave que revelasen quién era en realidad el personaje.

En segundo lugar, e influenciadas por la psicología de Sigmund Freud y William James, se volvieron textos de carácter más interpretativo: se pretendía captar la psicología de los protagonistas. No solo importaba el qué, sino el cómo, es decir, se trataba de ofrecer el porqué de las acciones de los personajes. Las biografías aparecidas a partir del final de la I Guerra Mundial eran psicológicas en el sentido de interesarse por las motivaciones primarias de los personajes; para ello, profundizaban en la caracterización, buscando escenas signi-

ficativas que permitiesen al lector hacerse cargo de cómo eran los biografiados, y lo hacían aunque no dispusiesen de toda la información. Maurois acudía al ejemplo de los personajes de Balzac y de Proust, poseídos por una única pasión, frente a los hombres reales, de una complejidad mayor y, en este sentido, siempre misteriosos e insondables (1962: 1283). Por último, eran biografías literarias. En lo sustancial, la biografía se mantenía fiel a sus orígenes: seguía partiendo de los hechos, pues como explicaba Maurois, “publicar una biografía, anunciarla como biografía, no como novela, es anunciar hechos verídicos, y un biógrafo debe a su lector la verdad ante todo” (1962: 1251). Ahora bien, sin entrar en contradicción con lo anterior, se introdujo un elemento artístico. Los autores optaron por crear obras valiosas desde el punto de vista de la forma y el estilo. La biografía como arte implicaba entender la vida de la persona como una novela con un sentido final hacia el que avanzaba. Además, suponía considerar al biógrafo como un artista capaz de crear una narración que destacase esos rasgos únicos del personaje. Con el material del que disponía, el biógrafo seleccionaba, ordenaba y mostraba una determinada visión de una vida. Este cambio en las intenciones de los autores lo resumía Maurois así:

Leed una página de cualquier biografía victoriana y, en seguida, leed una página de Strachey. Inmediatamente os daréis cuenta de que tenéis delante dos tipos de libros muy distintos. Un libro de Trevelyan o de Lockhardt, por bien hecho que esté, es, ante todo, un documento; un libro de Strachey es, ante todo, una obra de arte. Strachey es, sin duda, al mismo tiempo, un historiador exacto; pero ha sabido dotar su materia de una forma perfecta y para él ha sido esa forma lo esencial (1188).

Esa misión que Strachey, Woolf o Zweig otorgan al biógrafo coincide en buena medida con la que se espera del periodismo: captar en pocas palabras la esencia de una noticia relevante. Por eso, no es extraño que muchos periodistas de la época fuera también biógrafos. Así, en España encontramos

ejemplos como César González-Ruano, Josep Pla o Manuel Chaves Nogales.

Chaves (Sevilla 1897-Londres 1944), republicano, representante de la llamada “tercera España”, alcanzó su madurez profesional en Madrid a finales de los años 20. Allí trabajó en *Heraldo de Madrid* y en el diario *Ahora*. En el *Heraldo*, donde permaneció desde 1924 hasta 1930, cuando tenía 33 años, actuó como redactor, redactor jefe y corresponsal en París. Fue en esa etapa cuando obtuvo el premio Mariano de Cavia de periodismo, otorgado por el diario *ABC* por una serie de crónicas-reportajes publicadas en 1927 sobre la aviadora Ruth Elder, tituladas “La llegada de Ruth Elder a Madrid”. El jurado que le otorgó la distinción lo formaban Francisco Villanueva, Manuel Fontdevila, Félix Lorenzo y Juan Sarradell, directores de los diarios *El Liberal*, *Heraldo de Madrid*, *El Sol* e *Informaciones*. En el diario *Ahora*, Chaves figuró como subdirector desde su primer número (el 16 de diciembre de 1930) y hasta el comienzo de la Guerra Civil. Aunque dirigido formalmente por su propietario, Luis Montiel, en realidad Chaves ejerció las funciones de director periodístico. Entre medias, la revista gráfica *Estampa* acogió algunos de sus textos periodísticos más extensos desde 1928 hasta 1935, entre ellos la biografía que nos ocupa, *Juan Belmonte, matador de toros*.

### *JUAN BELMONTE, MATADOR DE TOROS*

La idea de escribir una biografía sobre el torero Belmonte surgió de manera casual. Chaves se encontraba en 1935 realizando un reportaje para el diario *Ahora* sobre cómo se vivía en la España de principios de siglo XX, ya que la llegada de la II República había propiciado una serie de cambios que hacían que el comienzo de siglo pareciese lejano y se hubiese olvidado. Para redactar el reportaje, realizó una encuesta entre personalidades populares de aquella época: políticos, intelectuales, toreros... Al leer las respuestas de Juan Belmonte, Chaves, que no era aficionado a los toros, entendió que la

historia del torero no podía limitarse a ser una fuente dentro de un reportaje. Lo recuerda así el propio Chaves (1935):

En aquella encuesta me encontré sorprendido con que eran unas cuartillas de puño y letra de un torero, de Belmonte, las que más exactamente reflejaban el ambiente taurino tal y como yo anhelaba. Esto me hizo insistir con Belmonte en la faena de ahondar en sus recuerdos personales, y así nacieron estas Memorias, que al principio no iban a ser más que unos breves reportajes, y luego, por la sugestión que se desprendía de las palabras del torero, que sabía contar —raro caso— cómo había sido, se convirtieron en un libro.

Ese libro, titulado *Juan Belmonte, matador de toros. Su vida y sus hazañas* apareció publicado por entregas en la revista gráfica *Estampa*, entre el 29 de junio y el 14 de diciembre de 1935. En total fueron 25 entregas, correspondientes a los siguientes 25 capítulos del libro y, para Cintas, “tiene las características del reportaje puro y los elementos de una biografía literaria. Es, pues, un alto reportaje o gran reportaje, que nosotros llamamos reportaje biográfico. Tiene por tanto un punto de arranque periodístico y un cauce de realización literario” (124).

El recorrido de la obra va desde el nacimiento del torero hasta el momento de publicación del retrato (43 años, desde 1892 hasta 1935). La narración recorre la infancia de Belmonte —el nacimiento de su vocación, la configuración del héroe—, su juventud —las pruebas de madurez, su éxito, sus amistades y amores—, y la madurez —la transformación de su vida y la vida a través de su arte, las reflexiones sobre la vida y el toreo, la mirada a su vida en conjunto—.

La primera particularidad del libro es que no es una obra de temática taurina. O, al menos, no una obra taurina como las que hasta entonces se conocía. Para Josefina Carabias, discípula de Chaves, *Juan Belmonte, matador de toros* es un ejemplo de gran literatura: “Nunca hasta entonces la vida de un torero que todavía toreaba había sido tratada en forma tan original, es decir, contándola tal como era, sin exageraciones, ditirambos, tecnicismos ni latiguillos” (321).

El texto de Chaves es original por su formato y por su forma. El contacto con el protagonista, la posibilidad de preguntarle sobre su vida, de pedirle detalles y aclaraciones, hacen del relato un texto periodístico. Chaves se basaba en los testimonios que recogió de Belmonte y el mismo autor se refería al libro como unas “memorias” de Belmonte. Así, todas las voces están puestas en boca de Belmonte. Todo lo recogido en el texto era un testimonio directo del protagonista, lo que permitió el uso de la primera persona que es, precisamente, el elemento retórico más llamativo del texto. Esa narración define en gran medida la originalidad narrativa de la obra respecto a otros textos similares. Para conocer sus particularidades, se propone aquí acudir al análisis narrativo propuesto por Genette en *Figuras III*, que abarca las cuestiones del tiempo (orden, duración, frecuencia), el modo y la voz en el relato.

#### TIEMPO (ORDEN, DURACIÓN, FRECUENCIA)

La historia de la obra, en el sentido que le da Genette, es la vida de Belmonte. El relato, lo que se cuenta en la obra, aparece narrado en orden cronológico, donde interviene la memoria de Belmonte y la descripción de Chaves. En él, obtenemos la visión del narrador protagonista, conocemos junto a él y se nos cuenta solo lo que él decide que Chaves conozca —y lo que Chaves decide relatar—. Desde este punto de vista, y en cuanto al *orden* del relato, la narración tiene carácter analéptico, el recuerdo de un hombre en la edad madura que valora y pondera qué ha sido su vida y cómo ha conformado su carácter.

Para reconstruir el pasado, Chaves se vale de las escenas que alterna con sumarios que ayudan a situar el relato en un momento determinado del pasado. El uso de sumarios, elipsis y escenas otorga a la narración una estructura literaria o novelesca. Como señala Genette, los procedimientos de “ficcionalización” “se han difundido desde hace varios decenios, en ciertas formas de relatos factuales como el reportaje o la investigación periodística (lo que en Estados Unidos se llama

«*New Journalism*») y otros géneros derivados como el de «*Non-Fiction Novel*» (1993: 74). Pues bien, Chaves utilizó esos recursos en toda su trayectoria y, en concreto, en *Juan Belmonte, matador de toros* se encuentran rasgos propios de lo que ahora conocemos como nuevo periodismo: la construcción del relato a través de escenas, la recreación de diálogos, el uso del punto de vista en tercera persona, la introducción de elementos simbólicos que hablan del personaje.

Así, las escenas que elige Chaves no son casuales: el carácter de Belmonte se entiende en los momentos seleccionados de su vida y por cómo los cuenta. El elemento dramático de su vida aparece en las escenas significativas. El pasado no es entendido sólo como tiempo pretérito, anterior, sino como aquel tiempo que marcó el carácter y desde entonces siempre queda presente en Belmonte, como se muestra en el peso de las escenas y en qué escenas se seleccionan. Belmonte, al hablar en primera persona, podría describirse a sí mismo, tiene toda la autoridad para hacerlo, pero siempre demuestra lo que dice con escenas. Es decir, la presentación de escenas es una vía para la caracterización del personaje: las acciones de Belmonte, al narrarse, nos muestran una identidad.

A este respecto, Ricouer sostiene que “la historia narrada dice el quién de la acción. *Por lo tanto la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa*” (1997). Tal y como explica De Castro, esa identidad se crea en un tercer tiempo, ni exterior ni interior, sino el propio de la narración (3). Y esa narración contiene la esencia de la persona. Podríamos decir que “somos la historia que somos capaces de contar sobre nuestra realidad” (Castro 17). En otras palabras, Belmonte se ve como el relato que se cuenta a sí mismo y que Chaves transmite a los demás.

La relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato da lugar, de acuerdo con Genette, a la velocidad o duración del relato. En *Juan Belmonte* el relato tiene una velocidad principal de escenas y de pausas digresivas. Se trata de reflexiones por parte de Belmonte que se siguen de las escenas mostradas. Las escenas son el elemento más usado por Chaves. En total, reconstruyó 107 y le sirvieron para dar claves sobre



quién era Belmonte desde el comienzo del relato. Así, al inicio de la obra destaca dos sucesos infantiles que condicionan la trayectoria de Belmonte y nos hablan también del fatalismo que rodea su vida: dos muertes, la de Espartero y la de su madre. El mundo del toro y la familia, unidos por la tragedia: los dos supusieron el descubrimiento primero de la muerte. Chaves, o Belmonte en su memoria, vinculan el toro, la muerte y la tragedia desde la infancia.

Así explicaba el torero el fallecimiento de su madre:

A medida que caía la tarde, una gran tristeza iba cayendo sobre mí. Yo estaba allí jugando con mis amigos como si tal cosa, pero allá en lo hondo me nacía una amargura, un desconuelo que antes no había sentido. Era una sensación de vacío, de no ser nada. No me hacían ningún caso. “Tú, a jugar con los niños”, me habían dicho, y, resignadamente, yo jugaba con ellos y jugando me distraía mientras se llevaban a mi madre muerta, pero sin que se me cayese del pensamiento aquella cavilación de la soledad en que me dejaban, aquella pena discreta, contenida, de niño que se da cuenta y no quiere que lo adviertan, aquella amargura de que no me hiciesen caso, de que no me diesen vela en aquel entierro que, lo adivinaba, era el entierro que más hondo había de llegarme en la vida (14).

Belmonte recuerda la escena y el lugar en el que acontecieron. La frase que se le grabó justifica toda la reflexión y el repaso que hace de su vida ante el lector: si era consciente de todo esto entonces, ¿cómo no va a ser una persona con autoridad para repasar su propia vida en primera persona?

El torero descrito por Chaves es un personaje de destino, que está llamado a ser torero de una manera heroica y, al mismo tiempo, está configurado por sus circunstancias vitales, de una manera orteguiana. Hay un esquema que se repite en las pausas o digresiones, de nuevo como rasgo retórico, que encontramos en el relato. Son las reflexiones de Belmonte sobre el fracaso, el éxito o la vida que se siguen de las escenas contadas. Estas reflexiones, a veces explícitas, a veces elípticas

o insinuadas en los subtítulos de los capítulos, caso de “La atracción del peligro” (51) o en el cierre de algunos de ellos —“No fui nunca, sin embargo, el primero de la cuadrilla, esta es la verdad” (62) —, constituyen el eje interno de las memorias que el torero está contando al periodista y muestran su descubrimiento del mundo y su reflexión sobre la vida.

Al final del relato, las digresiones llegan a ocupar capítulos enteros en los que se ofrece una mirada a la realidad social, como en el capítulo 24, “El torero y el ambiente”, que comienza mencionando el alzamiento republicano: “El 14 de abril, la cosa no se presentó mal del todo” (2009: 319), o profesional, como en el último capítulo, “Una teoría del toreo”: “Hoy, al cabo de miles de años, todos nos comemos al toro. La bestia está dominada y vencida. Y, naturalmente, el toro está en franca decadencia” (2009: 336). Este tipo de pasajes se enmarcan también en la idea de escribir la obra como si se tratase de unas memorias del torero. Desde este punto de vista, el relato tenía la función de situar el papel que Belmonte jugaba en la vida social y política del momento que le tocó vivir. Estas pausas también muestran el lado sereno, reflexivo y calmado del torero. Juan, el andaluz de origen humilde, está presente en la forma de torear de Belmonte, el torero de éxito, y viceversa.

La elipsis temporal en el relato, lo que no se cuenta, viene determinado por lo que Belmonte decide omitir o Chaves desecha. Entre ellas, destacan las que aprovechaban cambios de capítulos para saltar de una etapa a otra, como ocurre en “Tú serás papa”, que cierra la infancia, y “Anarquía y jerarquía”, que da comienzo a la etapa de juventud del torero. Los sumarios, por su parte, aparecen de modo explícito: “Estuve un mes en el hospital, y cuando salí me encontré con que tenía ya cierto cartel de buen torero” (137), “empecé a torear al año siguiente en el mes de febrero” (151), etcétera.

En cuanto a la *frecuencia*, Genette destaca el recurso del relato iterativo, es decir, la “aceleración por silepsis identificadora de los acontecimientos postulados como semejantes («Todos los domingos...»)” (1989: 61) que también puede aparecer en el relato factual, como acontece en esta biografía: “Era

un tenderete que teníamos que montar todos los días” (2009: 15), “se toreaba siempre con una chaqueta, la misma, que era de Riverito” (48), “cuando volví fui un poco mexicano durante un tiempo” (195).

## MODO

Las cuestiones relativas al *modo* remiten, a juicio de Genette, “a un mismo rasgo específico, que es el acceso directo a la subjetividad de los personajes” (1993: 61). Genette distingue entre lo que él llama *modo* y *voz*, es decir, entre quién ve y quién habla pues, a su juicio, la mayor parte de las clasificaciones narrativas mezclan ambas cuestiones. Esta mezcla no es ilegítima, pero desde su punto de vista sí es incorrecta si se establece esa distinción refiriéndose solo al punto de vista. Genette separa ambos aspectos y se refiere al punto de vista como focalización, distinguiéndolo de la voz (1989: 241-244).

En el caso de *Juan Belmonte, matador de toros*, la focalización, desde el momento en el que el relato pasa a narrarse en primera persona y en pasado, sería, siguiendo a Genette, *interna*, pues el narrador dice lo que sabe el personaje, en tanto en cuanto ambos coinciden en la figura de Belmonte, y es también *fija*, porque a través de ella obtenemos un solo punto de vista, el del torero: “Al abrir de nuevo los ojos me encontré mordiendo el polvo y faltándome las fuerzas para incorporarme. Poco a poco fui reaccionando. Me palpé. No; herido no estaba. ¿Y los otros?” (2009: 183).

Chaves es el narrador original, pero en una alteración del punto de vista, cede la voz a Belmonte. Este, a través de la función fáctica, se convierte en dueño parcial del relato, y en él se focaliza el relato. Sus recuerdos y su manera de hablar ayudan a construir su universo de afectos, preocupaciones e ideas. Así, como señala Genette, en este tipo de relatos, “el narrador está más «naturalmente» autorizado a hablar en su propio nombre que el narrador de un relato en «tercera persona» por el hecho mismo de su identidad con el protagonista” (1989: 252). Esto permite convertir la biografía en una auto-

biografía. Estamos, en definitiva, ante un narrador protagonista (autodiegético) que relata unas experiencias que ha vivido, con el límite de sus recuerdos.

## VOZ

En cuanto a la voz en el relato, Genette habla, en primer lugar, del tiempo de la narración. Si bien pudiese parecer que se trata de una narración *ulterior*, en el que se habla del pasado desde el presente, quizá fuese más acertado hablar de una narración *intercalada*, es decir, la que se da “entre los momentos de la acción” (1989: 274), pues Belmonte habla y opina en primera persona desde el presente —de ahí el uso mayoritario de tiempos verbales en pasado—, y se mueve entre ambas instancias narrativas. A este respecto, la descripción que hace de su relación con su padre es ilustrativa. El hecho de que Belmonte hable en su edad adulta hace que pueda justificar su carácter y dar razones de sus actos y de los de los demás. Así, por ejemplo, relata: “Mi padre tenía una vara de medir. Y con ella me medía las costillas concienzudamente” (2009: 36). El Belmonte narrador descubierto por Chaves no solo recuerda, sino que intenta explicar algunas cosas, se plantea otras sin llegar a resolverlas, trata de ser justo, es gracioso y relativiza. A la vez, el tono que emplea es el de un narrador adulto, no “infantiliza” su estilo para que parezca que habla un niño o una voz juvenil, pero, en cambio, recuerda lo que recordaría un niño, lo que le impactó. Belmonte ve en su mirada al pasado una coherencia, un sentido narrativo con lo que ha llegado a ser.

Chaves, en definitiva, nos recuerda que es Belmonte quien cuenta: “No había más” (240). Ese contrapunto que busca eliminar el drama, que es irónico, consigue que volvamos a la cabeza del Belmonte adulto, a la perspectiva del Belmonte actual, como si estuviésemos en una conversación con el torero. Es el modo que tiene Chaves de recordar la situación retórica en la que se ha producido el relato. Mediante las escenas nos introduce en la perspectiva del protagonista de un momento concreto, lleno de detalles, y al final se sale de esa

perspectiva, hacia arriba, hacia una mirada más amplia, que nos recuerda que estamos leyendo los recuerdos de una persona, no una novela de ficción. Chaves hizo esto magistralmente porque, aunque los conceptos de veracidad y verosimilitud en el periodismo de la época no coincidan del todo con los actuales, sí era consciente de que es relevante dejar claro que él no está inventando una historia, la está reconstruyendo a través de las palabras del torero.

## CONCLUSIONES

1. *El modo, el tiempo y la voz en el relato están supeditados a la caracterización del personaje*

La biografía se configura como un relato entre la autobiografía y las memorias por el uso de la voz narrativa. El autor es narrador del relato marco hasta la mitad del capítulo primero, cuando cede la voz narrativa al biografiado. De esta manera, Chaves consigue mostrar a Belmonte no solo en sus acciones, también en su forma de hablar, en cómo recuerda, en sus silencios y en cómo expresa miedos y dudas.

2. *La memoria de Belmonte y la narración de Chaves se asemejan en su forma narrativa de proceder*

Chaves articula la memoria de Belmonte como un relato. La narración se construye utilizando recursos propios de la narración novelística, pese a tratarse de un relato factual: las escenas significativas, los sumarios y elipsis recorren la obra y ayudan a explicar la vida, la vocación y las circunstancias del torero porque seleccionan los hechos que conforman la tragedia de vivir. La forma de proceder la memoria del torero en su recuerdo y la escritura de Chaves conociendo el sentido que esa vida/retrato encierra se asemejan en lo que es propio de la narración, la construcción de escenas: Belmonte revive la escena y Chaves la reconstruye.

3. *La empatía entre Chaves y Belmonte contribuye a conocer al verdadero Belmonte*

El autor tiene cierta simpatía hacia el biografiado, no solo por compartir procedencia (Sevilla) sino también una determinada visión del mundo y de la vida. Chaves logra encontrar el interés no en la fascinación del mito, sino en la vida de Juan Belmonte, en su humanidad. Conocemos al hombre en Belmonte en sus anécdotas, en sus palabras, en su manera de describirse a sí mismo. Es decir, la empatía no lleva a la hagiografía, sino al relato honesto de una vida, a la exposición de la complejidad de la existencia y a la comprensión de una trayectoria a través del discurso retórico. Chaves ve a Juan Belmonte como era, con sus luces y sus sombras. Crea un personaje que no pide que sea admirado por sus virtudes, antes bien, pide que se le comprenda, porque el propio Belmonte intenta también comprender su vida. En este aspecto, las cuestiones de fondo, las luchas interiores y las formas de afirmarse frente al mundo son similares a las inquietudes de los lectores.

**BIBLIOGRAFÍA**

- CARABIAS, Josefina, “Lo que fue de aquellos dos hombres”. Manuel Chaves Nogales, *Juan Belmonte, matador de toros*. Madrid: Alianza, 1969.
- CASTRO, Carlos de, “La construcción narrativa de la identidad y la experiencia del tiempo”. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 30: 2 (2011) pp. 199-215.
- CHAVES NOGALES, Manuel, “Un banquete a Juan Belmonte y Chaves Nogales”. *Ahora* 24 de diciembre de 1935.
- \_\_\_\_\_, *Juan Belmonte, matador de toros*, Barcelona: Libros del Asteroide, 2009.
- CINTAS, María Isabel, *Un liberal ante la Revolución. Cuatro reportajes de Manuel Chaves Nogales*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2001.
- GENETTE, Gérard, *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993.

- \_\_\_\_\_, *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989,  
MAUROIS, André, *Aspectos de la biografía*. (Obras Completas, tomo  
IV). Barcelona: Plaza & Janés, 1962.  
RICOUER, Paul, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Ciudad  
de México: Siglo XXI, 1996.  
STRACHEY, Lytton, *Victorianos Eminentes*. Madrid: Valdemar,  
1998.  
WOOLF, Virginia, *Granite and Rainbow*. London: Hogarth Press,  
1958.







# SARAMAGO Y SUS DISCURSOS. O DE LA ORALIDAD COMO PROYECTO LITERARIO

JAVIER MARTÍNEZ VILLARROYA  
*Instituto Tecnológico Autónomo de México*

*Está bien que Jesús hiciera el milagro de expulsar los espíritus del geroseno, pero consentir que entraran en unos pobres cerdos que nada tenían que ver con el caso, no me parece una buena manera de acabar el trabajo, sobre todo porque, siendo los demonios inmortales, ya que si no lo fueran Dios habría acabado con la raza nada más nacer, lo que quiero decir es que antes de que los cerdos hubieran caído al agua ya los demonios se habrían escapado, en mi opinión Jesús no lo pensó bien, Y tú quién eres para decir que Jesús no lo pensó bien, Está escrito, padre, Pero tú no sabes leer, No sé leer, pero sé oír*

(José Saramago, *El viaje del elefante* 82).

## 1. INTRODUCCIÓN

FRECUENTEMENTE CONSIDERAMOS los discursos elaborados por grandes escritores como trabajos menores. Los consideramos, en el conjunto de su obra, prácticamente al mismo nivel que su correspondencia privada. Esto, sin embargo, podría ser un craso error, puesto que equivaldría a valorar la literatura universal especialmente desde el punto de vista en el que ahora estamos instaurados, el de la lectura. Sin embargo, a nadie se le escapa que este punto de vista es etnocéntrico y anacrónico. A pesar de su propia etimología, el punto de partida de la literatura no fue la letra, no fue la lectura: fue la escucha (Havelock). El punto de partida no fue, pues, tampoco un punto “de vista”, sino un punto “de escucha”, lo que nos podría llevar incluso a proponer la necesidad de, para determi-

nadas culturas, complementar el concepto de “cosmovisión” con el de “*cosmoescucha*” (Martínez Villarroya; Ong 117-122).

Los grandes pensadores de cualquier tiempo, a excepción quizás del nuestro, compusieron sus obras pensando en que serían oídas. Pensemos en los soliloquios del Zaratustra de Nietzsche, en las proclamas de Thoreau, en las arengas de Étienne de La Boétie, en los alegatos de Cicerón, en las evocaciones de Tucídides e incluso en los sermones de Cristo. Estos discursos “literarios” están enraizados en la oralidad por una razón evidente:

La retórica nació como técnica de la construcción y comunicación oral de discursos lingüísticos con la finalidad de influir en los oyentes. La relación de la retórica con la oralidad es evidente desde sus orígenes y está apoyada por las denominaciones mismas que han recibido históricamente los distintos componentes de la comunicación retórica: “*rhétor*” es la palabra que designa en griego al orador, “*akroatés*” es el oyente y “*lógos*”, relacionado con “*légo*” (‘decir’), es el discurso (Albaladejo 7).<sup>1</sup>

En nuestro afán de defender la reivindicación del género “discurso”, podríamos incluso proponer un programa de historia del pensamiento confeccionada exclusivamente a partir de discursos. Tema 1: Job y la religión del libro. Tema 2: el *Encomio de Elena* y la fundación de Occidente. Tema 3: El discurso fúnebre de Pericles y el nacimiento de la democracia. Tema 4: las *Filípicas* y el imperio macedonio. Tema 5: las *Catilinarias* y la República romana. Tema 6: las diatribas de Juliano y la consolidación del cristianismo; etcétera.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Es obvio que Jakobson estructura su teoría a partir de los tres elementos fundamentales que los griegos ya reconocían en todo acto de comunicación.

<sup>2</sup> Este proyecto se centraría en la retórica de la historia, y no tanto en la historia de la retórica (sobre este segundo asunto hay muchos trabajos, entre los cuales caben destacar los apuntes que se han conservado de los cursos de “historia de la elocuencia griega” impartidos por Nietzsche) (163-216).

La razón por la que los discursos más importantes de nuestra historia merecen la misma atención y vehemencia que los textos más relevantes de poesía, novela, tratado o ensayo la hallamos claramente expuesta por Nietzsche:

En ninguna otra cosa se han esforzado de una manera tan constante los griegos como en la elocuencia [...]. La elocuencia es el elemento más tenaz del ser griego, y sobrevive por encima de su decadencia. Es comunicable, contagioso como puede verse tanto en los romanos como en todo el mundo helenístico [...] La efectividad de la predicación cristiana puede deducirse de ese elemento: el de toda la estilística de la prosa moderna depende indirectamente de los oradores griegos, directamente de Cicerón como ocurre la mayoría de las veces (Nietzsche 179).

Así pues, si discursos y epístolas tienen algo en común, no es el pertenecer a géneros menores. Tienen en común que todo discurso es, en cierto modo, una carta, una carta dirigida a toda la humanidad.

Partiendo de lo dicho, en este texto nos centramos en estudiar ciertos paralelismos que hallamos entre los discursos de Saramago y sus obras de ficción. Compararemos sus textos compuestos para ser oídos con sus textos compuestos para ser leídos.<sup>3</sup> El modo de componer ambos tipos de textos, defendemos, recurre a las mismas técnicas.

---

<sup>3</sup> Ong dice: “Nuestra comprensión de las diferencias entre la oralidad y la escritura nació apenas en la era electrónica, no antes. Los contrastes entre los medios electrónicos de comunicación y la impresión nos han sensibilizado frente a la disparidad anterior entre la escritura y la oralidad. La era electrónica es también la era de la “oralidad secundaria” (12). Así pues, nuestro trabajo debe entenderse teniendo en cuenta que la obra de Saramago se enmarca en una coyuntura intelectual que busca reencontrarse con la oralidad (en el caso de Saramago, este encuentro, en lugar de ser analítico, es estético).

## 2. EL PROYECTO LITERARIO DE SARAMAGO

Saramago fue especialmente consciente de la necesidad de conocer las técnicas fundamentales de la oratoria. Su biografía así lo acredita: comenzó escribiendo poesía y acabó eliminando puntos, mayúsculas, guiones, etc., de sus escritos. Como Agustín García Calvo, el gran filósofo español, deseaba acercarse a los orígenes, lo que lo llevó a una cruzada en busca del grial de la escritura: el ritmo.<sup>4</sup> La historia está plagada de leyendas orales que, luego, pasaron a fijarse en el papel. El reto de Saramago es justamente el opuesto: quiere que sus historias escritas alcancen la oralidad de las leyendas. No fija en el papel antiguas epopeyas en otro tiempo cantadas; escribe con el anhelo de que sus novelas algún día se canten como epopeyas.

No debería extrañarnos tal proceder, al menos por dos razones. La primera razón es que Saramago es hijo de su tiempo, el tiempo de la omnipresente radio. Havelock apuntó al respecto:

...llegué al extremo de comparar la poesía griega antigua con una “grabación en directo”. [...] estos años han visto una producción abundante, una verdadera avalancha de investigaciones que se acercaron al problema de oralidad y escritura desde los más variados puntos de vista y especializaciones profesionales. Se trata, sin duda, de un fenómeno peculiar de nuestro tiempo, que responde a una profunda experiencia contemporánea de un control sobre los oyentes que ahora se extiende más allá de lo que cualquier oratoria anterior podía esperar. Desde tiempos inmemoriales el poder de la voz humana había estado limitado por el tamaño del auditorio físicamente presente. De repente, este límite quedó simplemente suprimido. Una sola voz que se dirigía de una sola vez a un solo auditorio podía ser oída, al menos en teoría, por toda la población del planeta (Havelock 56).

---

<sup>4</sup> Agustín García Calvo incluso se atrevió, en su irreverencia constante y desde el reconocimiento unánime del que gozaba entre la intelectualidad española, no solo a reclamar la muerte de la ortografía, como García Márquez, sino a escribir (y publicar) como él hablaba, como zamorano, y así escribía, por ejemplo, “iscripciones” en lugar de “inscripciones” (ver *Contra la Realidad*).

La segunda razón podemos inferirla de uno de sus libros, *El hombre duplicado*, en donde nos cuenta la teoría de su duplicado personaje, el historiador Tertuliano Máximo Afonso, que defiende que la historia debería estudiarse de modo inverso a como se hace: es decir, partiendo del presente hacia el pasado, del soleado día de hoy hacia la remota noche de ayer. En escuelas, secundarias y universidades, en lugar de enseñar primero prehistoria y finalmente historia contemporánea, debería enseñarse primero historia contemporánea y solo luego prehistoria. ¡Comencemos por lo que conocemos para solo luego retroceder en el tiempo rumbo a lo desconocido! Hagamos como los arqueólogos, que al desenterrar se topan con lo más reciente y solo luego con los vestigios del pasado más remoto. Esta implacable lógica es la que late en el proyecto literario de Saramago: indaguemos como se excava; escribamos para aprender a cantar. Si tenemos suerte, la escritura nos llevará al canto, y el canto, a La Voz.<sup>5</sup>

En este texto, por tanto, defenderé que la maestría del literato se enraíza en la maestría del orador. De ahí el epígrafe, “No sé leer, pero sé oír”, que le dice uno de los aldeanos al cura del pueblo en el pasaje de *El viaje del elefante* que alude a Marcos (5: 1-20). Para ello, me centraré en destacar tres virtudes de los discursos de Saramago que, asimismo, brillan en sus obras de ficción, y de las cuales podríamos extraer, si lo que deseamos es escribir con pericia, profundos consejos. Primera: en sus discursos, como en sus novelas, trabaja la *inventio* prestando especial atención a la tópica mayor. Segunda: en sus discursos, como en sus novelas, muestra un dominio absoluto de la *elocutio*. Tercera: en sus discursos, como en sus novelas, argumenta constantemente mediante alegorías. ¿Qué consejos se derivan de estas virtudes?

---

<sup>5</sup> La Voz son las palabras de la Musa, “la palabra cantada”, “la palabra ritmada” (cfr. Detienne, *Los maestros...*, especialmente capítulo II). Cuando el artista encuentra esa Voz (oye a la Musa) entonces puede suscribir las palabras de García Calvo (191-214): “que el yo no soy yo”. Para el paso de la escritura a la oralidad en Grecia también puede leerse otro interesante libro de Detienne (*La escritura de Orfeo*).

### 3. LA TÓPICA MAYOR COMO EJE DE LA ESCRITURA DE FICCIÓN

Vale la pena repetirlo: si queremos escribir bien, necesitamos escribir teniendo un faro. Y ese faro lo hallamos en la tópica mayor.

Los especialistas en retórica, al menos desde Aristóteles,<sup>6</sup> señalan que nuestros mensajes se vuelven más eficientes cuando recurren a ciertos lugares (*topos*) comunes. Curtius explica claramente qué son esos *topoi*: "en el antiguo sistema didáctico de la retórica, la tópica hacía las veces de almacén de provisiones; en ella se podían encontrar las ideas más generales, a propósito para citarse en todos los discursos y en todos los escritos" (122).<sup>7</sup>

Al respecto, es interesante observar cómo comienza el famoso *Encomio de Helena*, de Gorgias, uno de los primeros y principales grandes oradores griegos: "Para un hombre y una mujer, para una palabra y una obra, para una ciudad y una acción, es preciso que lo digno de elogio se honre con elogio y que lo indigno se cubra de vituperio, pues tan erróneo y necio es vituperar lo elogiabile como elogiar lo reprobable" (Gorg., *Encom.*).<sup>8</sup> Tal idea (a saber, que hay que aplaudir lo aplaudible) es el *topos* fundamental de todo discurso epidíctico, desde hace siglos y hasta hoy. Detienne así lo argumenta al referirnos que los espartanos ya consideraban la Alabanza y la Desaprobación como leyes fundamental, especialmente por el papel que jugaban en la guerra: tras la guerra, los maestros de alabanzas eran los que decidían el valor de un guerrero y, en consecuencia, los que determinaban su gloria (Detienne, *Maestros* 30).

Algunos de estos lugares comunes son de importancia menor (la tópica menor), y aunque son útiles, no es impres-

---

<sup>6</sup> *Ret.*, especialmente la última parte del libro II.

<sup>7</sup> Para un estudio más profundo de la topología, deberíamos empezar también recurriendo a otro autor imprescindible: Auerbach. No obstante, si lo que queremos es una distinción más precisa entre los *topoi* propiamente dichos (los lugares donde se "albergan" los recuerdos) y las "imágenes" que en ellos hay que colocar para evocarlos, véase el maravilloso libro de Frances Yates sobre la historia de la memoria.

<sup>8</sup> Traducción de Javier Solana.

cindible tenerlos en mente en todo discurso (el tricolon, que consiste en la división de nuestro mensaje en tres partes, sería un ejemplo de este tipo). No obstante, hay otros *topoi* más importantes, los mayores, que, más o menos sutilmente, deben estar representados en todo discurso: un buen discurso epidíctico tiene siempre como telón de fondo el concepto de Belleza; uno forense, el de Justicia; uno político, el del Bien (Aristóteles 1358a-1360b). El corolario es obvio: si queremos que hechos del pasado se inmortalicen gloriosos en la memoria de un pueblo, deberemos centrarnos en lo "bellos" que fueron; si queremos juzgar un hecho del pasado para sancionarlo, deberemos pensar en qué tan "justo" fue. Si queremos que una propuesta se implemente en el futuro, deberemos centrarnos en la "conveniencia" de la misma.

Saramago, en 2003, recibió el doctorado Honoris Causa en la Universidad Carlos III de Madrid. En su aceptación leyó un discurso que tituló "Democracia y la universidad". A releerlo es evidente que el portugués conocía la estructura clásica de un discurso, pues comienza con una explícita *captatio benevolentiae*:<sup>9</sup>

A no pocos deberá parecer extraño que venga aquí a hablar de estos temas un sujeto que nunca se sentó en las aulas de una universidad ni paseó por sus alamedas [...] Espero que los buenos propósitos que me animan en esta hora de gratitud y júbilo merezcan el crédito suficiente como para que pueda ser perdonado de algún error de apreciación [...] Ruego de ustedes, por tanto, además de su natural atención y simpatía, la más extremada benevolencia de la que sean capaces.

Centrémonos, sin embargo, más que en la estructura, en la tópica. La menor está claramente representada con la mención de una idea extendida entre los hombres y mujeres leídos: "Digamos, entonces, repitiendo la frase clásica, que se trata de un caso en que el vicio, tal vez por no tener nada más que perder,

---

<sup>9</sup> Sobre el *topos* de la falsa modestia léase a Curtius (127-131).

se resignó a prestar homenaje a la virtud".<sup>10</sup> La tópica mayor está todavía más claramente representada. Como en todo buen discurso deliberativo o político, también en este Saramago se guía con el faro de "lo conveniente" que es instaurar ciertas medidas en lugar de otras:

[la universidad,] en mi modesta opinión, debería ser, tanto o aún más que una institución dispensadora de conocimientos, el espacio por excelencia de formación del ciudadano, de la persona educada en los valores de la solidaridad humana y del respeto por la paz, educada también para la libertad, y educada para el espíritu crítico, para el debate responsable de las ideas ("Democracia").

Y añade después: se trata "de reinventar de alguna forma la democracia, de arrancarla de la inmovilidad a la que fue condenada por la rutina y por la incredulidad" ("Democracia"). El gran tema de fondo de este discurso es, pues, el del Bien, como sucede también en cualquier otro buen discurso político. Y en este caso, el Bien está encarnado en el ciudadano pleno, que no solo es conveniente para la sociedad, sino que es indispensable para la convivencia humana.

Lo interesante es percatarse de que Saramago, con ligeras variaciones, utiliza este *topos* como faro de muchas de sus novelas. Pongamos tan solo un ejemplo, el de *Ensayo sobre la lucidez*. Allí, todo un país amanece en estado de alerta máxima por una única pero inquietante razón: la mayoría de los electores ha votado en blanco. El punto de partida recuerda una conferencia de Bordieu titulada "La opinión pública no existe", en la cual argumenta que no teniendo en cuenta a aquellos que no contestan en las encuestas estamos desapareciendo a millones de personas. Por eso la opinión pública no existe por sí misma, dice, sino que es un constructo político. En sus notas sobre el desarrollo de esta novela, Saramago reflexionaba:

---

<sup>10</sup> Decía La Rochefoucauld que la hipocresía es el tributo que el vicio rinde a la virtud.



La noche del 30 al 31 de enero me desperté a las tres de la madrugada con la idea repentina de que, por fin, ya tenía el tema para una nueva novela, que ya andaba buscando de manera más o menos consciente. Se trata de esa “revolución blanca” de la que hablé en Madrid y Barcelona durante la presentación de *El hombre duplicado*, del voto en blanco como única forma eficaz de protesta contra el loado sistema “democrático” que nos gobierna. Por si fuera poco, también tuve la súbita, la instantánea certeza de que dicho libro, en caso de que llegue a existir, tendría que llevar el título de *Ensayo sobre la lucidez*, como si el hecho de votar en blanco en la presente situación del mundo fuera un acto exactamente contrario a aquellos, o a la mayoría de aquellos, que se cometían en *Ensayo sobre la ceguera* (“Ensayo sobre la lucidez. Notas”).

Saramago tiene claro que el *topos* mayor de estas dos novelas tituladas como ensayos es el de la reivindicación de nuestra obligación y derecho a ejercer nuestra ciudadanía plena. Porque se trata, en palabras del Nobel, “de reinventar de alguna forma la democracia” (“Democracia”).

#### 4. EL DOMINIO TÉCNICO ES PRINCIPIO *SINE QUA NON* DE LA GRAN LITERATURA

*Si queremos escribir bien, debemos escribir con técnica.*

Los griegos pensaban que, como Heidegger (9-38) teorizó siglos después, técnica y arte no son antónimos, sino todo lo contrario. Hay un argumento irrefutable al respecto: la palabra que los griegos utilizaban para lo que nosotros traducimos como “arte” es, precisamente, *techné*. El corolario de este atávico pensamiento es doble: por un lado, no se puede llegar a hacer arte sin conocer las técnicas fundamentales legadas por la tradición (es decir, no se puede ser artista sin ser antes artesano); por otro lado, a un buen técnico, como a un artista, lo guía la musa (en este contexto, es tentador aventurar, aunque

sea falsa, cierta etimología para la palabra "ingeniero": el que posee al genio dentro).

A diferencia de aquellos escritores que desprecian el canon y desconocen los fundamentos del arte que pretenden practicar, Saramago es, ante todo, un artesano, y uno de los más grandes, capaz de hacer bailar a las palabras al ritmo de su batuta, de ordenar desordenando ordenaciones, de transfigurar sentidos para encontrar otros más propios, de arrimar sonidos para que se silencien mutuamente y albergar entonces en sus huecos ideas antiguas y nuevas. Quiere participar en "la gran conversación" que, como decía Quevedo, "es el arte de escuchar a los muertos con los ojos" (Luri 49). O de otro modo: Saramago dialoga con la tradición. Es fácil demostrar nuestra afirmación. El luso muestra un dominio absoluto de la *elocutio*, especialmente del *ornatus*, pues elabora sus figuras con sumo cuidado y tremendo éxito. Tomemos como ejemplo el discurso de aceptación del Nobel. Comienza con el recurso psicológico destinado a cautivar la atención (la *insinuación*), que en este caso toma la forma de paradoja: "El hombre más sabio que he conocido en toda mi vida", dice nada más abrir la boca para aceptar el Nobel de literatura, "no sabía leer ni escribir" ("Discurso de aceptación"). Además, estas palabras no son solo la insinuación, sino también la proposición, es decir, la enunciación breve y clara de la tesis. Antonio Alegre, en la introducción al famoso libro de Havelock (13), dice: "ser ágrafos en una sociedad ágrafa no equivale a ser analfabetos". Con la primera oración de su discurso, Saramago viene a reformular esa oración, pues defiende que ser ágrafo en una sociedad que conoce la escritura tampoco equivale a ser analfabeto. Queda inaugurado así el encomio de los abuelos y de la oralidad, con un exordio en forma de etopeya plagado de figuras: "A las cuatro de la madrugada, cuando la promesa [metáfora] de un nuevo día aún venía [prosopopeya] por tierras de Francia, se levantaba del catre y salía al campo, llevando hasta el pasto la media docena de cerdas [perífrasis] de cuya fertilidad [sinécdoque] se alimentaban él y la mujer [anástrofe]" (Saramago, "Discurso de aceptación"). Entre ellas, podría destacarse el omnipresente hipérbaton: "Vivían de esta

escasez mis abuelos maternos, de la pequeña cría de cerdos que después del desmame eran vendidos a los vecinos de la aldea. Azinhaga era su nombre, en la provincia del Ribatejo. Se llamaban Jerónimo Melrinho y Josefa Caixinha esos abuelos, y eran analfabetos uno y otro” (“Discurso de aceptación”).

Si leyéramos este discurso “letra a letra, palabra a palabra, página a página [repetición y gradación]” (Saramago, “Discurso de aceptación”), encontraríamos ejemplos de muchas más figuras retóricas. Me limito a destacar tan solo tres fragmentos más que sirven para reforzar los argumentos ya expuestos:

Mi abuelo me decía: “José, hoy vamos a dormir los dos debajo de la higuera”. Había otras dos higueras, pero aquella, ciertamente por ser la mayor, por ser la más antigua, por ser la de siempre, era, para todas las personas de la casa, la higuera. Más o menos por antonomasia, palabra erudita que sólo muchos años después acabaría conociendo y sabiendo lo que significaba [...] Mientras el sueño llegaba, la noche se poblaba con las historias y los sucesos que mi abuelo iba contando: leyendas, apariciones, asombros, episodios singulares, muertes antiguas, escaramuzas de palo y piedra, palabras de antepasados, un incansable rumor de memorias que me mantenía despierto, el mismo que suavemente me acunaba. Nunca supe si él se callaba cuando descubría que me había dormido o si seguía hablando para no dejar a medias la respuesta a la pregunta que invariablemente le hacía (Saramago, “Discurso de aceptación”).

La reflexión sobre la antonomasia muestra que Saramago no elabora figuras retóricas “sin darse cuenta”, “por intuición”, sino todo lo contrario: la ardua práctica de artesano lo ha llevado a consumarse en el arte.

Segundo fragmento:

En aquella edad mía y en aquel tiempo de todos nosotros, no será necesario decir que yo imaginaba que mi abuelo Jerónimo era señor de toda la ciencia del mundo [...] Pensaba entonces que mi abuela, aunque también

fuese una mujer muy sabia, no alcanzaba las alturas de mi abuelo, ése que, tumbado debajo de la higuera, con el nieto José al lado, era capaz de poner el universo en movimiento apenas con dos palabras (Saramago, "Discurso de aceptación").

Aquí las palabras que citamos comienzan con un maravilloso paralelismo ("en aquella edad mía y en aquel tiempo de todos nosotros"), que luego continúa en un paralelo entre el abuelo y la abuela. En este caso, la cita demuestra, además, aquello ya mencionado: tanto su pasión por la literatura como su técnica de escritura tienen un origen oral. Queda todavía más claro un poco más adelante: "Un abuelo berebere, llegado del norte de África, otro abuelo pastor de cerdos, una abuela maravillosamente bella, unos padres graves y hermosos, una flor en un retrato, ¿qué otra genealogía puede importarme?". Saramago es, en sus propias palabras, hijo de los nómadas y pastores, es decir, hijo de la oralidad. Se apropió, de algún modo, de lo que Miguel de Unamuno decía ya en los años treinta del siglo XX. A saber, que hay que leer con los oídos:

Un crítico francés de nuestra literatura española dijo que, en España, apenas hay escritores, sino oradores por escrito. Acaso es cierto. Por mi parte, nada me molesta más que oír decir de alguien que habla como un libro. Prefiero los libros que hablan como los hombres. Y lo que es menester es que la gente aprenda a leer con los oídos, y no con los ojos (Unamuno, "El poder").

Tercer fragmento: tras recordar su ascendencia de carne (a sus abuelos), recuerda su descendencia de papel (a sus personajes). Y entonces acaba concluyendo, en una especie de retruécano estructural, que, aunque él los hizo a ellos, ellos lo hicieron a él:

Al pintar a mis padres y a mis abuelos con tintas de literatura, transformándolos, de las simples personas de carne y hueso que habían sido, en personajes nuevamente y de otro modo constructores de mi vida, estaba, sin darme cuenta, trazando el camino por donde los

personajes que habría de inventar, los otros, los efectivamente literarios, fabricarían y traerían los materiales y las herramientas que, finalmente, en lo bueno y en lo menos bueno, en lo bastante y en lo insuficiente, en lo ganado y en lo perdido, en aquello que es defecto pero también en aquello que es exceso, acabarían haciendo de mí la persona en que hoy me reconozco: creador de esos personajes y al mismo tiempo criatura de ellos (Saramago, "Discurso de aceptación").

Acude aquí a otro lugar común de la literatura (el de que las criaturas hacen al creador),<sup>11</sup> y que bien podríamos ejemplificar recurriendo de nuevo a Unamuno, cuya obra probablemente Saramago conocía bien, pues ambos fueron ilustres residentes en las islas Canarias durante algún tiempo. En su novela más famosa, Unamuno escribe: "¡Ser o no ser!..., que dijo Hamlet, uno de los que inventaron a Shakespeare" (Unamuno, *Niebla*, 147).

Las figuras retóricas florecen en las novelas del portugués tanto como lo hacen en sus discursos. La lista de ejemplos podría ser infinita. Por ello, me limito a mencionar tan solo un fragmento de *El memorial del convento*:

...tú vete tranquilo, que aún no estoy por morirme, si llega la ocasión ya daré contigo donde estés, Pero padre, cree de verdad que yo volé, Cuando somos viejos es cuando las cosas del porvenir empiezan a ocurrir, y una razón de que así sea es que ya somos capaces de *creer* en aquello de que dudábamos, e, incluso no *creyendo* que haya ocurrido, *creemos* que ocurrirá, Yo he volado padre, Y yo te *creo*, hijo (Saramago, *Memorial* 327).

En esta conversación climática entre padre y vástago aparece el políptoton, esa figura en la que se emplean palabras de la misma raíz pero diferenciadas en los morfemas flexivos: "creo que creyendo creer creemos", por ejemplo, es un políptoton. Y quizás es esta figura, el políptoton, la que mejor explica las relaciones entre el autor, sus ancestros de carne y sus vástagos

---

<sup>11</sup> Es decir, al tópico del mundo al revés (Curtius 143- 149).

de papel. De los nuestros nos distinguimos, acaso, por tan solo un sutil morfema.

##### 5. LA ANALOGÍA ES LA FORMA MÁS EFICIENTE DE ARGUMENTAR

El tercer consejo que extraemos de la comparación entre los discursos y las novelas de Saramago también es nítido: debemos escribir con analogías, pues la analogía es, como mostraron Platón, Jesucristo o Ramón Llull, el modo más eficiente de argumentar.

En Madrid, en 2003, cuando toda España recorría las calles golpeando cacerolas para quejarse por la decisión del gobierno de enviar tropas a Irak (un país que entonces, como ahora, muchos españoles no son capaces de señalar en un mapa), Saramago dio un discurso en el que también hallamos finas y pulidas figuras retóricas: "Ellos quieren la guerra, pero nosotros no les vamos a dejar en paz" [paralelismo]; "la humanidad ha sido educada siempre para la guerra, nunca para la paz" [quiasmo]; "ya es hora de que las razones de la fuerza dejen de prevalecer sobre la fuerza de la razón" [retruécano] ("No a la guerra"). Sin embargo, ahora interesa destacar aquella figura que despliega para más claramente argumentar, la alegoría:

Nosotros, los que hoy nos estamos manifestando aquí y en todo el mundo, somos como aquella pequeña mosca que obstinadamente vuelve una vez y otra a clavar su aguijón en las partes sensibles de la bestia. Somos, en palabras populares, claras y rotundas para que mejor se entiendan, la mosca cojonera del poder (Saramago, "No a la guerra").

Este modo de argumentar plantea una hipotética situación (una bestia y una mosca cojonera) para que seamos capaces de ver de modo análogo la nuestra (unos brutos dirigentes y una masa crítica incansablemente molesta). Por supuesto, tal modo de argumentar tampoco es exclusivo de sus discursos. Todo lo contrario: podríamos encontrarlo en

prácticamente todas sus novelas, ya que todas ellas son, de algún modo, una alegoría de la sociedad actual.

Por ejemplo, en el mencionado *El hombre duplicado*, Tertuliano Máximo Afonso se topa con un personaje idéntico a él, lo que lo enfrenta a una situación en la que nosotros ya estamos: el insaciable anhelo de distinguirnos del resto. En *Todos los nombres*, José, el protagonista y único personaje con nombre "conoce" a miles de personas y, sin embargo, se obsesiona con encontrar el rastro de, precisamente, aquella mujer que no conoce. En *La balsa de piedra* (publicada por primera vez en 1986), se cuenta la separación de la península ibérica del resto de Europa, aludiendo así a cómo los países ibéricos se estaban quedando desplazados en la unificación de Europa (puesto que estos se integraron a la UE tarde, precisamente en 1986). En *Las intermitencias de la muerte*, la muerte deja de actuar, lo cual hace que nos percatemos de que, aunque eterna, nuestra obsesión por superarla es absurda. Como dice Steve Jobs en el discurso más reproducido en la historia de internet, "la muerte es el mejor invento de la vida".

Alegoría, analogía y metáfora no deben entenderse como meros ornamentos de un mensaje ya confeccionado. Por el contrario, deben entenderse como modos de categorizar la realidad, de enmarcar nuestro discurso. Lakoff lo dice muy claramente: "En la nueva visión, nuestra experiencia corporal y el modo en que utilizamos los mecanismos imaginativos [metáfora, metonimia e imagen] son centrales en la construcción de categorías que doten de sentido a la experiencia (*Women XI-XII*)".<sup>12</sup> Steiner dice algo parecido:

El "descubrimiento" de la metáfora encendió el pensamiento abstracto [...] Una vez que un viajero de Argos hubo visto a los pastores en las colinas pedregosas como "pastores de los vientos", una vez que un marinero que había salido del Pireo hubo sentido que su quilla estaba "labrando el mar", el camino a Platón y a Immanuel Kant estaba abierto. Empezó en la poesía y nunca ha estado lejos de ella (34-35).

---

<sup>12</sup> Traducción del autor.

Saramago tiene esto muy claro: la mejor forma de disparar el pensamiento racional y, en consecuencia, contribuir a cambiar la realidad circundante es recurriendo a originales alegorías, porque, al hacernos estas dudar de la realidad misma, nos permitan reencuadrarla.<sup>13</sup> Como dice Grassi, "las formas de expresión que nos conmueven y que actúan sobre nuestras pasiones (como el arte y la retórica) brotan del poder de los signos sensoriales, que son ajenos a los contenidos racionales y son considerados una "forma" de expresión fluctuante y patética" (187). Es decir, la mayoría de las veces narrar una historia es más eficiente que explicar un proceso para convencer sobre "lo conveniente".<sup>14</sup>

## 6. CONCLUSIONES

Hemos recorrido diversidad de discursos y novelas escritas por Saramago. De cómo y qué escribe se infieren los tres consejos concretos mencionados, que sirven tanto para escribir ficción como para escribir discursos: 1) escribe siempre con una gran causa como telón de fondo; 2) escribe con técnica heredada; 3) escribe de otros mundos para hablar del nuestro. En Saramago estos tres consejos tienen un fuerte arraigo en la oralidad, de lo cual bien se infiere que, para escribir bien, hay que aprender a hablar como hablaban los que no escribían. Así, por ejemplo, y como sucede en las novelas de Saramago, hay que crear personajes con peso y color, esto es, que sean fácilmente recordados, es decir, que tiendan a ser genéricos, heroicos, arquetípicos, como el sabio Nestor, el aguerrido Aquiles o el astuto Odiseo (Ong 74). Podrían los tres consejos sintetizarse en uno más general y que sin embargo no siempre se tiene en cuenta: para ser buen escritor, ¡aprende retórica! Si

---

<sup>13</sup> Las metáforas enmarcan nuestro pensamiento inconsciente en general (Lakoff y Johnson *Metáforas*) y nuestro pensamiento político en particular (Lakoff *No pienses*).

<sup>14</sup> Ong dice: "la narración es capital entre todas las formas de arte verbales porque constituye el fundamento de tantas otras, a menudo incluso las más abstractas. El saber humano procede del tiempo" (Ong 137).



los últimos Nobel de literatura han galardonado géneros "menores" como el periodismo (Alexievich 2015) o la canción (Dylan 2016), y las *Ted talks* son consideradas cada vez más como un incipiente género literario... ¿por qué no pensar que un día de estos se premie a un escritor de discursos? No es descabellado... Si así fuera y Saramago viviera, estaría otra vez en todas las quinielas, pues, como hemos tratado de demostrar, su escritura trata de ser una evocación del habla.

### BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO, Tomás, "Retórica y Oralidad". *Oralia. Análisis del discurso oral* 2 (1999) pp. 7-25.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Introd., trad. y notas de Q. Racionero. 3ª reimpr. Madrid: Gredos, 1990.
- AUERBACH, Eric, *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. "La opinión pública no existe". *Cuestiones de Sociología*. Madrid: Istmo, 2000, pp. 220-232.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- DETIENNE, Marcel, *La escritura de Orfeo*. Barcelona: Península, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Los Maestros de verdad en la Grecia arcaica*. Madrid: Taurus, 1986.
- GARCÍA CALVO, Agustín, *Contra la Realidad. Estudios de lenguas y de cosas*. Zamora: Lucina, 2002.
- GRASSI, Ernesto, *El poder de la imagen. Rehabilitación de la retórica*. Barcelona: Anthropos, 2015
- HAVELOCK, Eric A., *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós, 1996.
- HEIDEGGER, Martin, *Conferencias y artículos*. Barcelona: Del Serbal, 1994.
- JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

- JOBS, Steve, "Commencement address". *Stanford News* (14 de junio de 2005). Consulta de texto y video el 27 de marzo de 2019:  
<https://news.stanford.edu/2005/06/14/jobs-061505/>
- LAKOFF, George, *No pienses en un elefante. Lenguaje y debate político*. Madrid: Editorial complutense, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- \_\_\_\_\_, y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 2005.
- LURI, Gregorio, *El deber moral de ser inteligente*. Barcelona: Plataforma editorial, 2018.
- MARTÍNEZ VILLARROYA, Javier, "¿Cosmovisión o cosmoescucha? La preeminencia del ojo en los estudios sobre Mesoamérica". *Acta poética* 40-2 (2019) pp. 77-97.
- NIETZSCHE, Friederich, *Escritos sobre retórica*. Madrid: Trotta, 2000.
- ONG, Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- SARAMAGO, José, *La balsa de piedra*. Madrid: Punto de Lectura, 2007.
- \_\_\_\_\_, "Democracia y la universidad". Discurso pronunciado al recibir el doctorado Honoris Causa en la Universidad Carlos III de Madrid, Madrid: 2003.
- \_\_\_\_\_, "Discurso de aceptación del Premio Nobel ante la Academia sueca". 1998. Consulta el 27 de marzo de 2019:  
[file:///C:/Users/jmartinevi/Desktop/ITAM%20JAVIER/INVESTIGACIONES%20EN%20CURSO/Saramago%20y%20sus%20figuras%20UAM%20enero%202018/Saramago%20\\_%20discurso%20aceptación%20%20nobel%20\\_%20%20editado%20por%20el%20mundo.pdf](file:///C:/Users/jmartinevi/Desktop/ITAM%20JAVIER/INVESTIGACIONES%20EN%20CURSO/Saramago%20y%20sus%20figuras%20UAM%20enero%202018/Saramago%20_%20discurso%20aceptación%20%20nobel%20_%20%20editado%20por%20el%20mundo.pdf)
- \_\_\_\_\_, *Ensayo sobre la ceguera*. México: Punto de Lectura, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Ensayo sobre la lucidez*. México: Punto de Lectura, 2006.

- \_\_\_\_\_, “Ensayo sobre la lucidez. Notas del autor”. Trad. de Roser Vilagrassa. Consulta el 27 de marzo de 2019: <https://ep00.epimg.net/descargables/2015/06/17/0793b472279f1f4173a698ce00ef08aa.pdf>
- \_\_\_\_\_, *El hombre duplicado*. México: Punto de Lectura, 2014.
- \_\_\_\_\_, *Las intermitencias de la muerte*. México: Santillana, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Memorial del convento*. México: Debolsillo, 2016.
- \_\_\_\_\_, “No a la guerra de Irak”. Discurso pronunciado durante las protestas en Madrid contra la Guerra de Irak. 15 de marzo de 2003.
- \_\_\_\_\_, *Todos los nombres*. México: Debolsillo, 2015.
- \_\_\_\_\_, *El viaje del elefante*. México: Punto de Lectura, 2015.
- UNAMUNO, Miguel de, *Niebla*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- \_\_\_\_\_, *El poder de la palabra*. Madrid: Centro de Estudios Históricos. Archivo de la Palabra, 1931. Consulta el 27 de marzo de 2019: [http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/El%20poder%20de%20la%20palabra%20:%20parte%20I%20\[y\]%20II%20/qIs/Unamuno,%20Miguel%20de%20\(1864%201936\)/qIs/bdh0000154250;jsessionid=BEEED0E4722BC5187A65153086F01107](http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/El%20poder%20de%20la%20palabra%20:%20parte%20I%20[y]%20II%20/qIs/Unamuno,%20Miguel%20de%20(1864%201936)/qIs/bdh0000154250;jsessionid=BEEED0E4722BC5187A65153086F01107)
- YATES, Frances A., *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela, 2005.





**EL SHOW DE LAS BUENAS CONSCIENCIAS:  
DISPOSITIVO POPCULT, GENERACIÓN & DISCURSO**

**RODRIGO BAZÁN**

*Universidad Autónoma del Estado de Morelos*

*El espectáculo no es un conjunto de imágenes  
sino una relación personal mediatizada por éstas.  
(Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, § 4)*

I. MESA CON TRES TIEMPOS

DURANTE OCTUBRE DE 2018 los televidentes españoles tuvieron mucho de qué hablar cuando María, una intérprete en el concurso donde surgió la polémica,<sup>1</sup> se negó en redondo a cantar un verso que dice: “siempre los cariñitos me han parecido una mariconez”; horas después, explicaba a una compañera lo siguiente:

En la canción dice “me han parecido una *mariconez*”. Y yo he dicho que yo no voy a decir “mariconez” porque es un **insulto muy homófobo** [sic]. Entonces han dicho que nos dejan que lo cambiemos y que pongamos *gilipollez* en su lugar, que **no ofende a nadie salvo a los que sean gilipollas** (“OT rectifica tras hablar con José María Cano...”).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> María Villar Rodríguez es hija de Azucena Rodríguez, directora de *Entre rojas* (película de 1995 con Penélope Cruz y Pilar Bardem), y Francisco Villar, autor de *La puerta de Alcalá*. Ver “Así es María Villar, la concursante pijiprogre...”.

<sup>2</sup> En contraste, el autor de la canción declaraba en una entrevista muy posterior, lo siguiente: “¿Qué piensa de la polémica? Peor casi que el hecho en sí. A fin de cuentas, los concursantes de Operación Triunfo lo que querían es llamar la atención para prosperar en el concurso. Como

La directora de la academia, Noemí Galera, intentó... ¿Cómo llamar a lo que intentó? “Hacerla entrar en razón” no suena convincente —en realidad no sé lo que intentaba y ese es uno de los problemas a tratar—; en cualquier caso, cuestionó el criterio de su pupila:

—Pero ¿por qué no quieres decir *mariconez*? —le dijo.  
—Es que no me gusta eso.  
—Pero si dices tacos todo el día, María.  
—Pero es que ese no es un taco que yo diga; entiendo que eran otros años...  
(Noelia Fariña, “La manipulación de una canción de Mecano...”)

Y sí: *Descanso dominical*, el disco en que Mecano grabó la canción de marras, salió a la venta durante el verano de 1988.<sup>3</sup>

Tenemos entonces, como entremés, una cantante nacida cuatro o cinco años después que el disco y una declaración de rechazo suya, clara y tajante que, por lo mismo, en vez de argumentar, juzga; esto es, declara lo que es y prescribe lo que debe ser según su propio criterio... Y está perfecto, porque opinión tiene todo mundo; y es lógico, porque un programa como *Operación Triunfo* no es un foro de debates para los análisis profundos y largos; es más, no es ni un *talkshow*. Y casi no sorprende y casi se quiere aplaudirle porque a nadie le parece que sea gentil mantener el maltrato (de palabra, obra u omi-

---

ocurrió. Pero [...] para empezar, yo no creo que mariconez o estupidez ofendan a ningún colectivo. Y para seguir, si el proceso mental soporte del escándalo es que mariconez es relativo a maricón y maricón es un insulto y puede ofender al colectivo de los homosexuales, entonces, con las mismas, estupidez es relativo a estúpido y estúpido es un insulto que según la RAE quiere decir falta de inteligencia y ofendería a los discapacitados intelectuales. Que a todas luces son un colectivo más indefenso que los gays” (Darío Prieto entrevista a José María Cano: “Vivimos una época tan blandita que se están amariconando hasta los gays”, *El mundo*, febrero 26 del 2019).

<sup>3</sup> La misma entrada para *Descanso dominical* en *Wikipedia* presenta contradicciones: el texto afirma que se publicó el 24 de mayo, la caja lateral dice que el 6 de julio. *All Music*, una base de datos internacional, data el lanzamiento sin mes ni año en 1989.

sión) contra ninguna otra persona por sus preferencias sexuales; que en ello consisten las manifestaciones homófobas según se infiere en la definición del *Diccionario* de la Real Academia, que reza:

HOMOFOBIA 1. f. Aversión hacia la homosexualidad o las personas homosexuales.

(*Diccionario de la lengua española, s.v.*)

Pero después hay un episodio oscuro: la directora del programa dice que se comunicó con Ana Torroja —no muestra evidencia ni explica por qué con ella—, quien autorizó a cambiar el sustantivo y decir *estupidez* que, dice que Ana le dijo, le parece a la Torroja una mejor palabra que *gilipollez*: la propuesta por María y Miki con quien la joven debía cantar días más tarde y todos contentos... al menos hasta que ese mediodía, en Twitter, la exvocalista de Mecano hace cinco o seis declaraciones al hilo:

Hola a todos. Quiero aclarar lo que estoy viendo y escuchando acerca de cambiar “una palabra” de la canción *Quédate en Madrid*.

Para empezar YO NO HE AUTORIZADO a nadie cambiar la letra de una canción que sigo cantando hoy en día. No estoy de acuerdo en cambiarla y no soy quien para hacerlo. El autor de la canción es José María Cano, él la escribió para Mecano y NADIE puede modificar una letra sin el permiso del autor.

Mecano, como grupo y cada uno, siempre ha defendido la diversidad, el amor libre, la libertad de expresión y un largo etc., y además tiene uno de los himnos más bellos escritos nunca defendiendo el amor homosexual: *Mujer contra mujer*.

NO CONFUNDAMOS insulto homófobo con expresión coloquial. Cuando la canción dice: “siempre los cariñitos me han parecido una mariconez”, quiere decir que siempre le han parecido una tontería, bobada, estupidez, y hasta cursilería, y en la frase siguiente dice: “y ahora hablo contigo en diminutivo, con nombres de pastel”, es decir, que ahora esa persona se da cuenta de

que está enamorada hasta las trancas y que utiliza esas expresiones que antes le parecían una bobada.

Si alguien no se siente cómodo cantando esa canción, no debería de cantarla, que escoja otra. Mecano tiene muchas canciones maravillosas y la música es libre.

Pido respeto en redes. Pido libertad y no censura. Y ¡viva la diversidad! (@Ana\_Torroja, *Twitter* octubre 12 del 2018, 13:13).

Tenemos entonces, de segundo, una mujer cercana a los sesenta cuyo primer argumento es una defensa de la autoría elevada a mandamiento; misma que, para colmo, se lo toma personal al punto en que necesita explicar que ella y los hermanos Cano son gente políticamente correcta (*gay-friendly*, por lo tanto) que hizo “bellísimos himnos al amor lésbico”. Y ya luego, sólo como por casualidad o fortuna, propone dos elementos importantes en la discusión: un análisis de la estrofa completa en vez del puro señalamiento contra el sustantivo y la propuesta, sensata, para que no la cante quien no se sienta cómodo con la canción..., excepto que no es claro si un concursante en *Operación Triunfo* está autorizado para rechazar el repertorio.<sup>4</sup>

Los días corren, la red se incendia, el asunto llega a la esfera política española, y unos y otros funcionarios de gobierno toman partido:

Juan Carlos Girauta, portavoz de Ciudadanos, decía en redes: “Me sumo en la preocupación por lo que nos espera como no se enderecen los ofendidos, chavales sin anticuerpos que jamás podrán leer a Quevedo”.

---

<sup>4</sup> Tinet Rubirá, responsable de Gestmusic, la productora del programa, escribió al respecto: “Los chicos no escogen las canciones. Son adultos tienen opinión y criterio y son libres de expresar su opinión sobre cualquier tema. No frenemos la libre expresión ni tampoco el derecho a réplica. Discutir educadamente es saludable!!! @OT\_Oficial yo pienso A y tu B y tan amigos” (@tinetr *Twitter* octubre 13 del 2018, 03:20 hrs., cit. en “OT rectifica tras hablar con José María Cano...”).



Francisco Polo, nuevo secretario de Estado por el Avance Digital y antiguo responsable de la plataforma Change.org en España, fijaba un tuit en el que dejaba clara su postura: “*Mariconez* era homofobia interiorizada en los 80 y lo es ahora. La diferencia es que antes había que callar aunque doliera y ahora NO. No calles ante la homofobia”.

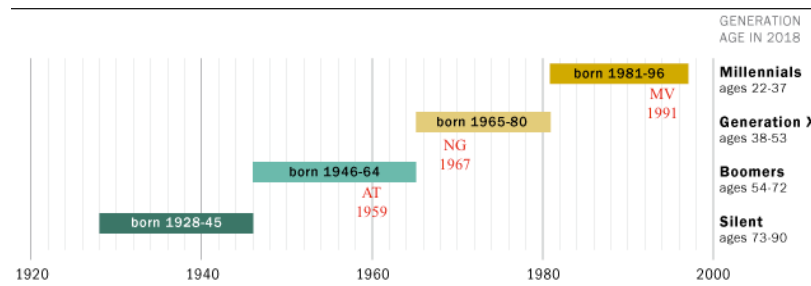
Rosa Díez, fundadora de UPYD, llamó “hipócritas” a quienes apoyaban el cambio de letra y los identificó “con un sector de la izquierda que «no se ofendió cuando se llamó maricón» al ministro Fernando Grande-Marlasca (“El gobierno se manifiesta sobre la polémica de OT 2018”).

Al final, Noemí Galera comunica a Miki y María que el 17 de octubre están obligados a cantar la letra como fue escrita y aprovecha para hacer —en vivo, en directo, en cadena nacional— un encomio de su actitud:

El programa se ha puesto en contacto con José María Cano, autor de la canción, y no nos permite cambiar *mariconez*. De modo que el miércoles tenemos que cantarlo así. En cualquier caso, a nivel personal, les quiero dar las gracias: llevo treinta años escuchando la canción, el *mariconez* lo tengo incrustado en mi disco duro y nunca me había planteado que podía ser ofensivo porque en aquella época no estaba escrito con esa intención, pero me hace replantearme que las letras, con el paso del tiempo, pueden tener otro significado. Me ha hecho cuestionarme mi visión de la canción ahora. Seguiré cantando *mariconez*, me sale así, lo tengo asumido y porque para mí no es un problema. Pero me gusta ver que chicos de 25 años me hacen cuestionarme cosas. Y os quiero dar las gracias por eso. Entonces, vamos a aceptar la decisión del autor, pero os agradezco la valentía que habéis tenido, y aunque yo siga cantando *mariconez*, me alegro de que vosotros, que no teníais ninguna referencia de esta canción, no la conocíais, os planteéis cosas. Creo que esto está muy bien, que la sociedad cambie y que sea para mejor: sois la juventud que quiero que mis hijos tengan

de referente (“Noemí Galera, tras la polémica con la canción de Mecano”).<sup>5</sup>

Tercer plato: añosa madre Generación X<sup>6</sup> en salsa de supuesta autocrítica que aplaude el distanciamiento generacional, entre sus pupilos *millennials* y la *boomer* que les propuso como modelo, pues este le parece señal de progreso social (¿moral, ético, en el trato y la convivencia?).



Galera es, asimismo, una mujer que trabaja en el *show business*, pero a quien sólo de pronto se le ocurre “que las letras, con el paso del tiempo, pueden tener otro significado” al punto en que *maricones*, que “nunca se había planteado que pudiera ser ofensivo porque en aquella época no estaba escrito con esa intención”, ahora lo parezca; alguien que, de últimas, privilegia sobre una posible discusión real el sagrado derecho autoral a que nadie manosee una obra publicada... pero lo

<sup>5</sup> Meses después José María Cano declaraba que entonces estupidez “ofendería a los discapacitados intelectuales que a todas luces son un colectivo más indefenso que los gays. ¿Por qué no dijo esto en un primer momento? [...] Hay que dejar también a la gente que se haga un poco sus películas. Si no, terminas concursando o participando en la tertulia tú también. Y además, qué podía yo añadir tras el emotivo discurso de la profesora de canto. Esa pobre mujer, arrepentida, dando las gracias al filo de la lágrima a los concursantes por haberle mostrado la luz y haberla sacado de su error. Pensé: a ver si todavía me va a tocar a mí también darles las gracias: yo pensando que en Mecano éramos pioneros en la defensa de los homosexuales y va a resultar que llevamos socarronamente propagando la homofobia desde los 80”. (Ver Prieto, “Vivimos una época tan blandita...”).

<sup>6</sup> Ana Torroja nació el 28 de diciembre de 1959; Noemí Galera, el 2 de febrero de 1967; María en 1991.

disfraza como parte de un proceso natural en la difusión de la lírica popular:

Entonces, **vamos a aceptar la decisión del autor**, pero os agradezco la valentía [...] y aunque yo siga cantando mariconez, me alegro de que **vosotros, que no teníais ninguna referencia de esta canción** [...] os planteéis cosas (“Noemí Galera, tras la polémica con la canción de Mecano”).

Quedan de postre los dichos de unos y otros durante la gala del 17 de octubre. Miki pide perdón (y no) por cosas que nunca dijo, pero con ello subraya los elementos *ad hominem* que la polémica implicaba:

*lo que no vamos a hacer es juzgar a un grupo por una palabra, cuando se trata de un referente tan importante en la historia de la música [pero] es una palabra que a nosotros nos molesta* muchísimo porque no nos imaginamos una sociedad en la que ahora mismo esta palabra no sea concebida como un insulto hacia un colectivo.

María, tranquilamente, insiste: “aunque sea por abrir el debate todo lo ocurrido me parece súper positivo”. Y Ana Torroja responde y cierra:

el debate es sano siempre, y la libertad de expresión es un derecho de todos, siempre que se haga desde el respeto y la tolerancia. Mecano ha hecho canciones siempre desde el respeto, y yo las sigo cantando hoy en día, orgullosa de hacerlo tal y como fueron escritas... *Quédate en Madrid* es una maravillosa, sencilla y tierna canción de amor (“Cantan la versión original y el público se rebela”)

¡Finalmente María y Miki cantan! Y, al terminar, parte del público grita “¡Estupidez, estupidez!” que era la palabra sustituta propuesta.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> “¿Cómo definiría el revuelo en torno a la palabra «mariconez» en aquel reality televisivo? Como bienquedismo politicorrecto. Aquellas

## II. DE LAS ANÉCDOTAS AL FONDO

Días antes de presentar la versión inicial de este trabajo se publicó una entrevista donde José María Cano discute, entre otras cosas, el *MariconezGate*. No lo supe a tiempo para incorporarla a ese texto, y aunque ahora la cito en notas al pie, tampoco creo que hacerlo entonces hubiera enriquecido una discusión que por sí misma mostró cómo la *interpretación poco atenta* de una letra —es decir, la *forma normal de escuchar* música en la radio— genera discusiones donde hay más imaginación, proyecciones personales y afectos que análisis o revisión sintáctica, pues, por ejemplo, una colega sostenía que ya el inicio de la canción trazaba al locutor como “un personaje masculino más alto que el alocutorio”, que a su vez era femenino y era “amenazado y lastimado físicamente puesto que la miraba desde arriba mientras la sujetaba por las orejas”...

Con la nariz entre tus ojos  
y entre un pulmón y otro  
pulmón  
el corazón y los congojos  
todos en reunión  
Con tus orejas en las manos  
voy enseñándole a Van Gogh  
cómo mejora el resultado  
cuando lo hacen dos...

(*Quédate en Madrid*, vv. 1 a 8)

---

juventudes de la OT abucheando a Ana Torroja en defensa de los gays. No te lo pierdas [...] nada menos que a Ana. Que con 19 años ya cantaba: “No soy ni hombre ni mujer, sólo soy una persona”. Que dudo que haya nadie que haya salido más veces en la revista Shangay [...] Y no contentos con eso, como colofón a su valerosa hazaña, las “juventudes de la OT” cerraron el programa clamando: ¡Estupidez, estupidez!. Unísonos como una sola garganta: ¡Estupidez, estupidez!. Suplicantes. Como el pueblo judío imploraba el maná en el desierto. Ya te digo... como si hubiera poca estupidez y hubiera que pedir más a voces [...] ¿Y los gays? Menos algunas muy destacadas y valerosas excepciones, la mayoría callados o comprensivos con los ninis” (ver Prieto, “Vivimos una época tan blandita...”).

Mientras, del otro lado, un colega aseguraba que, al contrario, se trataba de “un enunciador masculino que anuncia su entrada en contacto con su yo más gentil y una nueva capacidad para conmovirse sin vergüenza” como (decía él) muestra la tercera estrofa

Siempre los cariñitos  
me han parecido una maricones  
y ahora hablo contigo  
en diminutivo  
con nombres de pastel  
(*Quédate en Madrid*, vv. 9 a 13)

*Ninguno de ellos había notado, sin embargo, que no hay en toda la letra una sola marca sintáctica que indique género y, por lo tanto, alocutorio y locutor pueden tener el sexo que sea sin alterar, en esa medida, el sentido del enunciado... mismo que, ya se ve, no es transparente como parecía y por lo mismo (o en paralelo) subraya con fuerza que los mecanismos con que se “construye” el “debate” mediático son un problema más grande y grave de lo que solemos creer:*

*Primero, por su clara celeritatem oblivionis: la velocidad pasmosa y aterradora con la que se olvida —en impersonal para no incomodar susceptibilidades escribiendo “la gente olvida”, ni asumir desatinos ajenos por usar un plural lleno de forzada falsa modestia—<sup>8</sup> que*

1.1. los *reality shows* son experiencias vicarias, no la vida real (ni siquiera “la vida real” de quien participa en ellos);

1.2. las opiniones (emitidas o no en un reality) son como las narices: propias de cada individuo y en el mismo sentido únicas, útiles e importantes... pero en ningún otro;

---

<sup>8</sup> “El buen funcionamiento de los medios de comunicación depende de erosionar la memoria. Sólo puede haber una noticia si las existentes dejan de ser recordadas [...] Su pretensión incesante de presentar novedades fomenta la amnesia de los sujetos, quienes para aprehenderlas se ven empujados a borrar de su mente las noticias antiguas” (Luciano Concheiro, *Contra el tiempo* 55).

1.3. las redes sociales no transforman, de manera colectiva, la vida de nadie;<sup>9</sup>

y, por lo tanto,

1.4. discutir en la red nuestras opiniones (esta vez sí, en primera persona de plural) en torno a un *reality* puede ser **divertido** pero **no** es de ninguna manera **importante** porque como **discusión** es también una experiencia **vicaria**: en la red el problema “termina” al borrar los mensajes y bloquear al interlocutor, mientras peleando *offline* es difícil dejar la habitación siquiera. Lo “social” de asuntos semejantes es, además, cuando no un simulacro o una farsa porque estos serían fingimientos deliberados, sí un espejismo producto de una *sinergia empática* que inicia cuando creemos que un enunciador privilegiado (“alguien que sale en la tele”) comparte nuestras opiniones y, lo que es peor, cuando creemos que eso (de)muestra el acierto de nuestro aserto.

*Segundo*, por el *iniuria amet* generado por esta *synergy amicitiae*: quien asuma como asunto personal una discusión en o de la TV, creará que está en juego no sólo la (supuesta) *mayor corrección* de un pensar sobre otro [¿!] sino a quién pertenecen la razón y la grandeza moral, de modo que todo dicho será interpretado como ataque *ad hominen* dado que

2.1. se ha olvidado (*celeritatem oblivionis*) que se trata de opiniones y éstas, como las narices *etcétera...* y

2.2. al “interior” de estas experiencias vicarias (*id est*, mientras “se vive” la polémica multiplataforma de la que se trate) es imposible ver que la indignación es un estado emocional y que únicamente deviene recurso pseudoargumentativo cuando “quien más denuncia” parece (una

---

<sup>9</sup> “Los actos aislados resultan inútiles si se quiere transformar la realidad y, de hecho, no hacen otra cosa que fortalecer el *status quo*. Hay quienes creen que la revolución se logrará sumando una multitud de acciones individuales. No obstante [...] la Historia está ahí para desmentir esta tesis: [...] en cada ocasión, la revolución es la resultante del choque entre un acto particular [...] y la situación general, y no la suma aritmética de actos de revuelta separados”. (Luciano Concheiro, *Contra el tiempo* 93).

víctima) más convincente ante la opinión pública: el escándalo espectacular se conforma con y se conforma como autoencumbramiento pues en él la participación

se limita a una sucesión de tormentas de indignación que se esfuman a la misma velocidad con la que surgieron [...] el término *shitstorm* explica el fenómeno. Las *shitstorms* suceden en la red, casi nunca llegan a las calles. Su rasgo central es que son efímeras. Un evento desencadena un torbellino de indignación que unifica momentáneamente a una pluralidad de individuos [...] pero entre ellos no existe una unidad discursiva [...] Giran alrededor de un problema enraizado en el presente y [...] no elaboran una narrativa hacia el futuro (Concheiro 50).

*Tercero*, como muestra de un *esse vacuum* duro y difícil de llevar que se compensa (como el diseño del *dispositivo* prevé) mediante una intensa “vida” *online* que (nos) provee, simultáneamente, de

- 3.1. causas globales que defender (y con las cuales substituir los problemas locales en que podríamos intervenir de manera directa),
- 3.2. emociones fuertes pero igualmente estériles, pues el enojo hacia un interlocutor en la red difícilmente llevará a la acción y, en todo caso, un interlocutor en la red nunca será una figura de autoridad real sino otro usuario, por lo que actuar en su contra tampoco tiene el menor sentido;
- 3.3. una falsa conciencia que —en realidad y como tal— fortalece el *status quo*, pues “el activismo digital es una válvula de escape del enorme y generalizado descontento existente: los sujetos hostiles, al protestar, obtienen un calmante eficaz y el sistema sigue su curso” (Concheiro, 92).

Finalmente, y para honrar un desarrollo que hasta aquí resulta hondamente paradójico, antes de hacer el análisis discursivo que extrañé mientras la polémica se desarrollaba, creo que sobre los debates televisivos ha de considerarse un

último par de cosas magníficamente expuestas por Bob Pop en, justamente, otro programa televisivo español transmitido por las mismas fechas:

Yo creo que la causa es buena: hay que luchar contra la homofobia desde cualquier sitio, pero a lo mejor el problema está en que [...] estamos recurriendo a una muchacha milenial dentro de un talent show para luchar contra la homofobia; estamos usando a Mecano como un referente de la integridad de la obra artística [...] elegimos bien las causas, pero elegimos mal los representantes; incluso elegimos mal a los enemigos y los símbolos [...] a lo mejor el problema es que hay demasiados *influencers* y muy pocos referentes (“Mecanez”, minuto 11:11-12:26, en *Late Motiv* #444).

Y luego ocuparse de los versos de la canción que es, parece, de lo que menos se ocupó nadie.

### III. LA LETRA (ESCARLATA) CON SANGRE ENTRA

Grabada dos años después que *Hijo de la Luna* —canción que narra un feminicidio por celos de la que, curiosamente, María no opina nada seguramente porque no la conoce aunque, con medio centenar de versiones, sea la canción con más *covers* en la historia de Mecano—, *Quédate en Madrid* es parte de *Descanso Dominical*: un disco rompe-records donde los haya,<sup>10</sup> que se mantuvo ochenta y tres semanas en las listas de ventas y vendió más de tres millones de copias pero que también incluye el *Blues del esclavo*, pieza cuyo tratamiento de la negritud (en diminutivo) seguramente hoy tampoco pasaría los sensores de muchos de los actuales censores:

El ser *negrito* es un color;  
lo de ser esclavo no lo trago.

---

<sup>10</sup> Todos los datos de este párrafo vienen de Adrados y Fernández, “Entre el cielo y el suelo”.



(*Blues del esclavo*, vv. 1-2)

Vistos los enunciados que se generan en torno conviene, entonces, conocer la canción misma y considerar que, para ser un discurso sencillo de esos que Menéndez Pidal decía que debían aprehenderse tras escucharlos una vez,<sup>11</sup> en realidad es un poema con una buena serie de versos cuyo sentido es, más bien, complicado. Por ejemplo, lo que a falta de mejor descripción llamaré “el *cubismo*” en la construcción de las imágenes iniciales

Con la nariz entre tus ojos y entre un pulmón y otro pulmón el corazón y los congojos todos en reunión	¿Rosa su entrecejo con la nariz?  ¿pulmones y corazón metafóricos por congojas (emociones) reales?
---	---

Con tus orejas en las manos voy enseñándole a Van Gogh cómo mejora el resultado cuando lo hacen dos ...	¿Le acaricia las orejas? ¿le sujeta por las orejas? ¿se jalan mutua- mente las orejas?
--	--

(*Quédate en Madrid*, vv. 1 a 8)

La metáfora de una monogamia recién asumida —o lo que se implique cuando ya no se intenta nadar y guardar la ropa al mismo tiempo— que por lo mismo “le desnuda” para siempre o, cuando menos, “mientras dure el mar”:

Y aunque intenté guardar la ropa  
al mismo tiempo que nadar,  
me he resignado a ir en pelotas  
mientras dure el mar.

(*Quédate en Madrid*, vv. 14 a 17)

Y asimismo, el largo desarrollo posterior de la última idea y la necesidad de una lectura... en realidad, de algo aún más complicado: una *escucha de consumo*, avispada que entienda lo que se advierte: llegados al arrabal de senectud, todo devendrá

---

<sup>11</sup> “El pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia de que son obra ajena, y como ajena hay que respetarla al repetirla” (*Romances de España y América* 72).

graveza, mas nos quedarán las mañas (aunque sea sin ligereza) de la ida juventud y seguiremos deseándonos (*¡amén!*):

Yo que de estas estampas me limitaba a hacer colección, me hago un llavero con el fichero, con una condición: el día que tengas ojos rojos y me estornude la nariz, vamos a hacer lo que podamos por cenar perdiz... ¡quédate en Madrid!	Yo que pasaba de un amorío a otro no recurriré más a mi amplia lista de amantes siempre que, cuando nos pongamos viejos y enfermizos aún tratemos de hacernos el amor  (¡no me dejes!) ( <i>Quédate en Madrid</i> , vv. 18 a 27)
---	--

Quizá el problema sea, así, que el símil discutido resalta muchísimo por ser la construcción retórica, sintáctica y gramaticalmente más sencilla entre las seis estrofas:

Siempre los cariñitos me han parecido una mariconez y ahora hablo contigo en diminutivo con nombres de pastel	Una actitud “dura” de rechazo (y descrédito) ante el mimo y las muestras de ternura que se derrumbó en su compañía  ( <i>Quédate en Madrid</i> , vv. 9 a 13)
---	---

Y porque, en ese mismo sentido, más allá de las opiniones y juicios que hagamos y que discutiré de inmediato, *mariconez* es un sustantivo inventado pero que usa correctamente el sufijo *—ez*, que

1. **suf.** En sustantivos abstractos femeninos, indica la cualidad expresada por el adjetivo del que deriva.

De modo que si *vejez* implica en primer término la “cualidad de viejo”, y *gilipollez* es el “dicho o hecho propios de un gilipollas” que, como adjetivo, es “sinónimo de *estúpido*, se aplica a personas y se usa también como sustantivo” (*vid supra* nota 2 y texto que la antecede), pocas dudas quedan: la canción dice que mimarse es propio de *maricones*, que es un adjetivo des-

pectivo y malsonante que refiere a “hombres afeminados; que se parecen a las mujeres”.<sup>12</sup>

Lo triste, entonces, en esta larga comedia de absurdo y enredo es que de golpe se ve a Ana Torroja (y seguramente a muchas otras personas, *nosotros* incluidos) como alguien con una fuerte cuota de misoginia interiorizada

y, por lo mismo, inconsciente: si para ella *maricones* es una expresión coloquial y la canción plantea que al enunciador los cariñitos le parecen una *tontería cursi*

*sentidos traslaticios*  
cariñitos =/→ maricones =/→  
comportamiento de maricones =/→  
varones que obran  
como mujeres =/→ afectuosas = tontamente

*propia de “varones femeninos”, de hombres que se comportan cual mujeres, en realidad se está llamando a sí misma estúpida. Pero igualmente al resto de las mujeres sin verlo siquiera.*

Y entonces “ahora hablo contigo en diminutivo, con nombres de pastel” no puede ser, tampoco, que el enunciador se asuma “enamorado hasta las trancas” usando “esas expresiones que antes le parecían” bobas, ni permite concluir que *Quédate en Madrid* sea “una maravillosa, sencilla y tierna canción de amor”, como ella sostiene.

Son síntomas, en cambio, de cómo, si la radio nos educó para perseguir fantasmas, la “salida” que la televisión propone

---

<sup>12</sup> *Diccionario de la lengua española, s.v.*: maricón: 1. adj. despect. malson. marica. U. m. c. s. m. U. t. c. insulto. <https://dle.rae.es/?id=OPSXXdB>  
Marica (derivado del diminutivo del nombre propio *María*) 1. adj. despect. malson. afeminado: que se parece a las mujeres. U. m. c. s. m. 2. adj. despect. malson. Dicho de un hombre: apocado, falto de coraje, pusilánime o medroso. U. m. c. s. m. 3. adj. despect. malson. Dicho de un hombre: homosexual. U. m. c. s. m. U. t. c. insulto. <https://dle.rae.es/?id=OPMBIVV>.  
Ver igualmente -ez <https://dle.rae.es/?id=HQwrnRc>;  
gilipollas <https://dle.rae.es/?id=JBprEi1>;  
gilipollez <https://dle.rae.es/?id=JBqoD43>;  
estupidez <https://dle.rae.es/?id=H2ZTc2O>;  
vejez <https://dle.rae.es/?id=bSrxBGn>

—y María & Miki encarnan, con todo lo que de guión preestablecido hallara una lectura conspiranoica de los “hechos” en el *MariconezGate*— no es más real para los públicos masivos hispanoamericanos porque el peligro de rescribir la historia como una forma de censura y negación del pasado cancela la posibilidad de aprender nada de él; porque cambiar una palabra sin al menos enunciar *todas* las actitudes que la sostienen es superficialidad cosmética, propia de un *show* como el aquí analizado, pero justamente por eso, una medida improductiva más allá de la “militancia” en redes; porque, finalmente, adoctrinar a otros desde el propio encumbramiento moral desdibuja lo que de verdad importa... y, de hecho, nubla la vista al punto en que nadie ve cómo toda la canción fue construida con base en un enunciador indeterminado que lo mismo podría ser un hombre cantándole a una mujer que a otro hombre, o una chica a él, o a otra mujer, entre muchas otras combinaciones posibles.

Y es que puestos a comportarnos sin consciencia, donjuanes hay *gays*, lesbianas y *bugas* y si lo pensamos —y eso es lo más fuerte: que en una sociedad como ésta los comportamientos descritos y los enunciados mismos pueden valer para hombres mujeres perros postes y quimeras— *por eso* mientras la cantante dice que es una sencilla canción de amor, la concursante sólo siente un rechazo que no logra explicarse ni comunicarnos: lo que realmente narra *Quédate en Madrid* es nuestra poca disposición o nuestro nulo entrenamiento para enternecernos y ser emocionalmente francos e, igualmente, la forma en que cosificamos nuestro cuerpo y los de quien nos reciba en su cama siempre que “de estas estampas nos dedicamos a hacer colección” ...reeducarnos, entonces, no puede cruzar por la indignación huérfana de explicaciones ni por las explicaciones ayunas de argumentos porque ambas posturas son inútiles: tan tonto es decir que “eso no se dice porque es feo” como responder que “antes ahí nadie veía un problema” si en el fondo —y pese a la tinta que aún correrá hasta desembarazarnos del amor romántico— al parecer seguimos buscando compañía larga y complicidad profunda.

**BIBLIOGRAFÍA**

- CONCHEIRO, Luciano, *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*. Barcelona: Anagrama, 2016
- Diccionario de la lengua española*.  
<https://dle.rae.es/?w=diccionario>
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”. *Romances de España y América*. 6ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1958, pp. 52-87.
- ADRADOS, Javier y Javier A. FERNÁNDEZ, “Entre el cielo y el suelo. 22 momentos gloriosos del trío madrileño”. *El País* (septiembre 28 del 2016). Disponible en:  
[https://elpais.com/elpais/2016/09/23/fotorrelato/1474625936\\_646698.html#foto\\_gal\\_1](https://elpais.com/elpais/2016/09/23/fotorrelato/1474625936_646698.html#foto_gal_1)
- ALONSO, Guillermo, “Mariconez ha pasado la censura”. *El País* (octubre 15 del 2018). Disponible en:  
[https://elpais.com/elpais/2018/10/15/icon/1539607313\\_642758.html](https://elpais.com/elpais/2018/10/15/icon/1539607313_642758.html)
- BOB POP, “Mecanez”. *Late Motiv #444* (octubre 16 del 2018). Disponible en:  
<https://www.youtube.com/watch?v=hhO5Efc2N4g>
- D.G.A., “Famosos contra María de OT 2018 por la polémica de la “mariconez”: de Quequé y Dani Mateo a Alaska y Mario Vaquerizo”. *20 Minutos* (octubre 17 del 2018, 17:32 hrs.). Disponible en:  
<https://www.20minutos.es/noticia/3467560/0/famosos-contra-maria-ot2018-mariconez-mecano/>
- FARIÑA, Noelia, “La manipulación de una canción de Mecano en OT hace estallar a Ana Torroja”. *El País* (octubre 14 del 2018, 12:38 hrs.). Disponible en:  
[https://elpais.com/elpais/2018/10/13/icon/1539426264\\_522034.html](https://elpais.com/elpais/2018/10/13/icon/1539426264_522034.html)
- GASPARYAN, Suren, “OT, Mecano, mariconez: historia de un sonado desencuentro”. *El Plural* (octubre 13 del 2018). Disponible en:  
[https://www.elplural.com/fuera-de-foco/ot-mecano-y-mariconez-historia-de-un-sonado-desencuentro\\_204574102](https://www.elplural.com/fuera-de-foco/ot-mecano-y-mariconez-historia-de-un-sonado-desencuentro_204574102)
- GRIJELMO, Alex, “La mariconez de Mecano”. *El País* (octubre 21 del 2019, 00:00 hrs.). Disponible en:

[https://elpais.com/elpais/2018/10/18/opinion/1539874144\\_820194.html](https://elpais.com/elpais/2018/10/18/opinion/1539874144_820194.html)

MUCIENTES, Esther, “Ana Torroja estalla contra OT 2018”. *El mundo* (octubre 15 del 2018, 11:02 hrs.). Disponible en:  
<https://www.elmundo.es/television/momentvs/2018/10/13/5bc19504e2704edf4b8b456f.html>

\_\_\_\_\_, “OT 2018 obligado a mantener el *mariconez* de Mecano: «os agradezco la valentía»”. *El mundo* (octubre 16 del 2018, 15:30hrs.). Disponible en:  
<https://www.elmundo.es/television/momentvs/2018/10/14/5bc2dee0e5fdea9c578b4577.html>

\_\_\_\_\_, “OT 2018: expulsado, nominados y favorita de la Gala 4”. *El mundo* (octubre 18 del 2018, 09:05hrs.). Disponible en:  
<https://www.elmundo.es/television/2018/10/18/5bc83098e2704efe178b45f5.html>

\_\_\_\_\_, “...y la *mariconez* de OT 2018 acabó en ridículo”. *El mundo* (octubre 18 del 2018, 17:03hrs.). Disponible en:  
<https://www.elmundo.es/television/momentvs/2018/10/18/5bc81193468aebf2458b4662.html>

PÉREZ, Laura, “Mecano, OT y “*mariconez*”: cronología de una polémica a gran escala”. *VerTele!* (octubre 15 del 2018). Disponible en:  
[http://vertele.eldiario.es/noticias/polemica-OT-mariconez-cronologia-debate-nacional\\_0\\_2058394141.html](http://vertele.eldiario.es/noticias/polemica-OT-mariconez-cronologia-debate-nacional_0_2058394141.html)

PRIETO, Darío, entrevista a José María Cano: “Vivimos una época tan blandita que se están amariconando hasta los gays”. *El mundo* (febrero 26 del 2019 [martes], 11:59 hrs.). Disponible en:  
<https://www.elmundo.es/cronica/2019/02/26/5c6f078621efa023158b4584.html>

SERRANO, Nacho, “Maricón, negrito, zorra, más Mecano para los ofendidos”. *ABC* (octubre 17 del 2018). Disponible en:  
[https://www.abc.es/cultura/musica/abci-maricon-negrito-zorra-mas-mecano-para-ofendidos-201810171000\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/musica/abci-maricon-negrito-zorra-mas-mecano-para-ofendidos-201810171000_noticia.html)

- “Así es María Villar, la concursante pijiprogre a la que no le gusta Mecano ni el 12-O”. *Libertad digital* (octubre 15 del 2018). Disponible en:  
<https://www.libertaddigital.com/chic/corazon/2018-10-15/asi-es-maria-villar-la-concursante-pijiprogre-a-la-que-no-le-gusta-mecano-ni-el-12-o-1276626532/>
- “Cantan la versión original y el público se rebela”. *20 Minutos* (octubre 18 del 2018). Disponible en:  
<https://www.20minutos.es/noticia/3467933/0/maria-miki-cantan-mariconez-mecano-ot-2018/>
- “Descanso dominical”. *AllMusic*. Disponible en:  
<https://www.allmusic.com/album/descanso-dominical-mw0000238505/releases>
- “Descanso dominical”. *Wikipedia*. Disponible en:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Descanso\\_dominical](https://es.wikipedia.org/wiki/Descanso_dominical)
- “El *MariconezGate*, la polémica que ha hecho saltar por los aires OT2018”. *PlayTV* (octubre 17 del 2018, 10:02 hrs.). Disponible en:  
[https://www.abc.es/play/television/noticias/abci-operacion-triunfo-ot2018-mariconez-polemica-maria-ana-torroja-201810170141\\_noticia.html](https://www.abc.es/play/television/noticias/abci-operacion-triunfo-ot2018-mariconez-polemica-maria-ana-torroja-201810170141_noticia.html)
- “El gobierno se manifiesta sobre la polémica de OT 2018”. *La vanguardia* (octubre 15 del 2018, 13:00 hrs. [actualizado el 16 a las 17:00]). Disponible en:  
<https://www.lavanguardia.com/television/20181015/452358379226/ot-2018-mariconez-polemica-gobierno-mecano-maria-miki.html>
- “María Villar, la cantante indie de OT 2018”. *El Mundo* (septiembre 17 del 2018). Disponible en:  
<https://www.elmundo.es/f5/mira/2018/09/17/5b9fa2f3e5fdea440d8b464b.html>
- “Noemí Galera, tras la polémica con la canción de Mecano”. *20 minutos* (octubre 13 del 2018, 21:04 hrs.). Disponible en:  
<https://www.20minutos.es/noticia/3464210/0/noemi-galera-cancion-mecano-jose-maria-cano-mariconez/>
- “OT rectifica tras hablar con José María Cano y dice que María Villar cantará la letra original de la canción”. *El País* (octubre 13 del 2018, 14:21 hrs.). Disponible en:

[https://elpais.com/cultura/2018/10/13/television/1539433211\\_915013.html](https://elpais.com/cultura/2018/10/13/television/1539433211_915013.html)

"Sobre el polémico *mariconez* de Mecano". *El Heraldo* (octubre 17 del 2018). Disponible en:

<https://www.heraldo.es/noticias/aragon/2018/10/17/polemic-o-mariconez-mecano-existe-responde-rae-1271912-300.html>





ARTE RETÓRICA Y ANÁLISIS LITERARIO

Editorial Grupo Destiempos, Colección *Retórica* 2

La preparación de este libro estuvo a cargo de

Lillian von der Walde Moheno

Directora académica de la Editorial

Fue publicado en septiembre de 2020 por

Editorial Grupo Destiempos y Secretaria de Cultura:

Dirección General de Bibliotecas y Biblioteca de México

Lillian von der Walde Moheno y Marx Arriaga Navarro (editores)

Versión en ebook y versión en papel (con tiraje inicial de 100 ejemplares).

