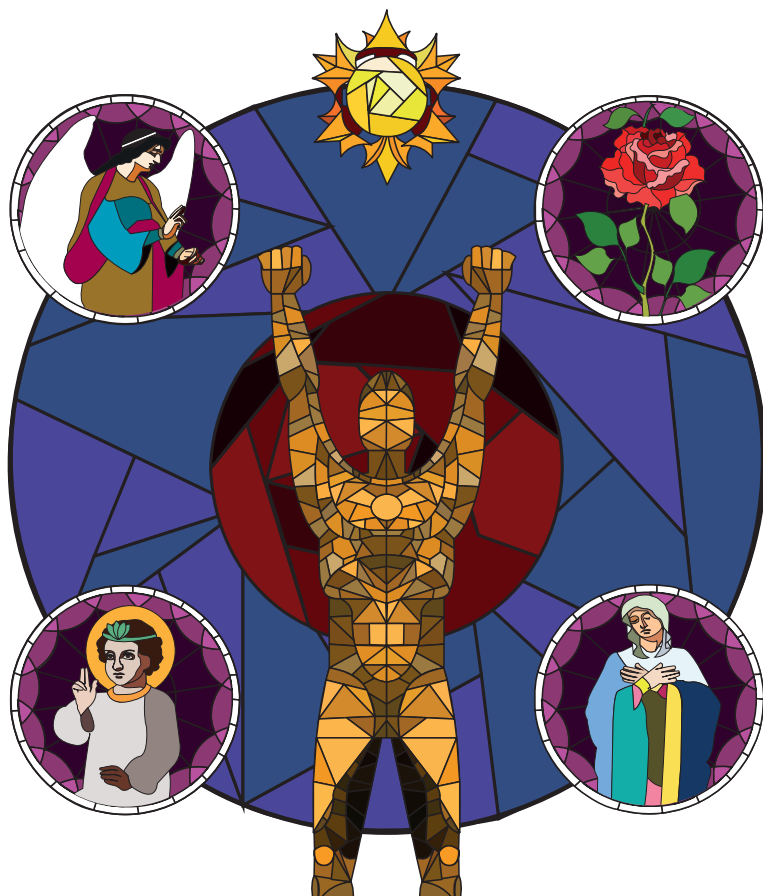


Escritos publicados e inéditos de filología románica

Siglos XIII-XIX



Patrizia Di Patre

**ESCRITOS PUBLICADOS
E INÉDITOS
DE FILOLOGÍA ROMÁNICA
(SIGLOS XIII-XIX)**

PATRIZIA DI PATRE

**ESCRITOS PUBLICADOS E INÉDITOS
DE FILOLOGÍA ROMÁNICA (SIGLOS XIII-XIX)**

Patrizia Di Patre

Primera edición: PUCE, 2023

2023 Patrizia Di Patre

2023 Pontificia Universidad Católica del Ecuador

edi
PUCE

www.edipuce.edu.ec

Quito, Av. 12 de Octubre y Robles

Apartado n.º 17-01-2184

Telf.: (5932) 2991 700

e-mail: publicaciones@puce.edu.ec

Diagramación: Rosa Calahorrano

Portada: Sofia de la Torre. Centro de Servicios
de Diseño Gráfico PUCE

Impresión: CEDIA

ISBN: 978-9978-77-624-7

Quito, enero de 2023



PREFACIO*

En el recorrido intelectual de un estudioso la reunión de sus escritos sueltos representa a la vez un objetivo y una pausa, a más de inducir esa mirada retrospectiva que permite hacer un balance, sopesar la oportunidad de imprimir un viraje o continuar en la dirección anteriormente establecida. Este principio resulta válido en tanto aparezca confirmado por la existencia de una operación selectiva, que alejando la sospecha de una reunión accidental muestre en su carácter orgánico —ya sea de tipo metodológico o temático— la búsqueda subyacente. Por lo general el autor escoge en estos casos estudios de alta representatividad, con el afán de verse reflejado en sus pautas de investigación y preferencias temáticas. Con esto se presta un buen servicio a los lectores, puesto que no resulta siempre fácil procurarse escritos desperdigados en revistas varias o misceláneas. El volumen de Patrizia Di Patre presenta ambas ventajas: ofrece su perfil autoral y pone a disposición del lector un *corpus* de ensayos conocidos, con toda probabilidad, solo parcialmente. Quien hace los honores en esta presentación del libro tiene la grata, pero también difícil tarea de evidenciar sus méritos y agradecer, junto con el autor, a los mecenas que hicieron posible la publicación.

* Traducción del prefacio al libro, elaborado por PAOLO CHERCHI (University of Chicago; Accademia Nazionale dei Lincei). La versión original, en lengua italiana, se puede apreciar en las páginas sucesivas.

Al echar una rápida ojeada al índice se queda uno admirado por la extensión del ámbito de estudio: este comprende ensayos sobre la literatura ecuatoriana colonial y la española del Siglo de Oro, acerca de Dante y la tragedia griega, el *cursus* de la edad media latina, e incluso un escrito sobre la cultura kichwa... Extraordinario arco de intereses, que no solo origina una variedad de temas y exploraciones en direcciones muy distintas, sino que llega a integrar como factor operativo el propio método de análisis, con frecuencia alejado de las metodologías tradicionales gracias a la convergencia de múltiples componentes culturales en el complejo entramado textual.

Adentrándose sucesivamente en la lectura de estas páginas, claramente se ve cómo Di Padre privilegia a autores capaces de sonsacarle a la realidad los sentidos de cuanto se escapa a lo meramente denotativo, a una dimensión lógica o realista. Prioriza los lenguajes que acuden a la metáfora o a la paradoja del realismo místico, precisamente porque poseen un plus de sentido, una carga comunicativa capaz de superar el alcance de los signos convencionales. De ahí la atención puesta en el gongorismo y la literatura mística, solicitud que permea todo el libro. De ahí también el hecho de acudir con tanta frecuencia a los instrumentos más apropiados para indagar a fondo y descifrar esos lenguajes, eso es, la estilística y la filosofía: a la primera le compete extraer del texto los recónditos sentidos autorales, la otra logra captar el universal o los universales a los que el místico pretende llegar para perderse en ellos.

Ahora, la versatilidad y agudeza con que la autora maneja este instrumental constituyen precisamente una de las cualidades más notables en estas indagaciones. La lectura de una metáfora o de una construcción lingüística o inclusive de particularidades léxicas será tanto más fructuosa, cuanto más

hábilmente sepa el crítico conjugar el conocimiento lingüístico y fineza de análisis psicológico, a fin de reconducir dentro de los límites formalmente establecidos, o sea “explicar”, una anomalía lingüística que perturba el sistema de signos causando inéditas fulguraciones. Y no es menos asombrosa la capacidad intelectual de restituir al dominio de lo real, o más bien al lenguaje del realismo, las evasiones y ascesis místicas que, a veces de forma paradójica, utilizan el más realista o, podríamos decir, “concreto” de los lenguajes para alcanzar lo divino, casi haciendo fermentar la experiencia de lo absoluto primario por obra del universal divino-sacro. Es esta una observación recurrente en los múltiples análisis que nuestra autora le dedica a la obra de santa Teresa, una de sus escritoras predilectas.

Pues bien, lecturas de este tipo suponen necesariamente una “ciencia”, es decir, una modalidad de análisis que a los procedimientos investigativos asocie también instrumentos de verificación. Y en literatura esta combinación se llama “filología”. Patrizia Di Patre es filóloga, y ofrece pruebas notables de tal pericia: por ejemplo, la edición crítica de los poemas de Evia, los estudios sobre el *cursus*, un ensayo sobre el *Pater Noster* en kichwa... Mas se trata de una filología “inquieta”, por así decirlo, porque a la disciplina en cuestión nuestra autora exige no tanto unos datos de certificación, sino el sentido de un discurso que se coloca siempre por encima y más allá de la mera denotación. Para ser más claros: la filología tradicional estudia también las relaciones entre textos, puesto que, como bien sabemos, la literatura nace de la literatura; dicho de otra forma, la filología está interesada en las “fuentes” de un texto. Ahora, la correspondencia que nuestra autora privilegia no es la que se instaura entre dos textos en un sentido literal, sino en el de la alusión: es decir, cuando un texto hace alusión a otro. De este modo vuelve a situarse

en primer plano la propensión de la autora por los lenguajes connotativos, siempre al límite de lo que es claro y preciso, y donde más que el rigor filológico cuenta un comparativismo dispuesto a acoger las sugerencias y organizarlas en discursos con frecuencia refractarios a una caracterización concreta, porque llenos de conexiones sucesivamente convalidadas en distintos niveles de abstracción, ya sea ontológica o relativa a universales. A veces la relación establecida podría antojársenos sospechosa, cuando no tenga su fundamento en datos de inmediata perceptibilidad o inequívoca interpretación; pero ello no le resta poder de sugerencia, dada la posibilidad implícita de establecer una lectura donde confluyan otros conocimientos y se muestre cómo determinados contenidos anímicos o intelectuales puedan encontrar su expresión tanto en el lenguaje musical como en el discurso matemático o filosófico o religioso. Los escritos de Patrizia Di Patre remiten continuamente a disciplinas tan diferentes como la física cuántica o la anatomía, y todo porque existe en ella la convicción de que cualquier búsqueda, ya sea científica o artística, aspira en realidad a encontrar unos absolutos inmersos en sistemas lingüísticos diferentes. En el edificio, enciclopedia o abanico de conocimientos que la autora tiene siempre presentes, para no extraviar el sentido íntimo de su búsqueda, el problema dominante es el de “cómo se conoce” y cómo expresar lo aprendido. Un ejemplo: reconocer en una frase del Evangelio una construcción sintáctica interpretable bajo ciertas coordenadas, y a la luz de secuencias lógicas y témporo-espaciales que reenvían a otra frase del *Don Quijote*, puede hacer suponer o no una relación de dependencia entre esos textos; pero lo importante es el resultado de esas operaciones, o sea la existencia de una visión paradójica del mundo capaz de asimilar la “locura” del hidalgo manchego a la paradoja del universo cristiano.

Tales *conexiones* de radio amplio crean escorzos visuales altamente sugestivos, ya que permiten observar un determinado factor desde perspectivas diversas y simultáneas.

Mas no se reduce a esto la valía del libro. Las cualidades de independencia y originalidad establecidas por Di Patre en su enfoque crítico aparecen también en las interpretaciones donde la enciclopedia o claustro del conocimiento no se toman mínimamente en cuenta. Consideremos, para dar solo un ejemplo, el ensayo sobre la *Vida Nueva*, obra juvenil de Dante que permanece un misterio en cuanto al género de pertenencia; aquí la autora reflexiona sobre cómo esta “novela sin acontecimientos” pueda tener sin embargo su propio desarrollo argumental y transmitir una realidad totalmente desprovista, en apariencia, de verosimilitud o cercanía afectiva. Se trata de páginas incisivas, entre las más convincentes que hayan sido compuestas jamás sobre el “librito” juvenil de Dante Alighieri.

Si con lo que acabamos de decir pudiéramos pensar que se echa de menos en el libro el rigor de la filología tradicional, invitamos a leer las páginas sobre el *cursus* en la *Epistola Cani*, es decir, la Epístola a Cangrande escalígero, obra extremadamente controversial por una serie de problemas que van desde la paternidad (históricamente puesta en tela de duda) hasta una fidelidad textual seriamente comprometida por lo accidentado de la transmisión. Aquí el análisis de un aspecto técnico, tradicionalmente reputado como de escaso valor filológico, se retoma en forma novedosa con resultados muy fecundos. Hablamos propiamente del *cursus*, el conjunto de cláusulas rítmicas impuesto por el estilo gregoriano y de privilegiada asunción también en la epistolografía; este mecanismo de la prosa ilustre le ofrece a nuestra autora una pista muy certera para resolver el añoso problema de autenticidad ligado al documento.

Es para mí un privilegio el presentar al público lector un libro “fresco” en su visión y métodos; un libro, sobre todo, donde no se teme salir del convencionalismo crítico y valerosamente, con auténtica alegría, el lenguaje canónico alterna con otros lenguajes capaces de hacer comprender, aun con signos diversos, el propio objeto referencial.

El lector descubrirá por sí mismo una prosa policromática que combina espléndidas metáforas con el dicho ingenioso, el estilo “elevado” con el humilde —en el sentido que le otorga Dante Alighieri—; una escritura que confía la claridad expositiva tanto al riguroso lenguaje de la filología como al esoterismo filosófico: prosa que cautiva constantemente, y asegura de por sí el placer de leer este libro realmente destacado, cuya peculiaridad consiste, más que en vivificar las entidades representadas, en dotarlas de ese “plus” artístico que las vuelve fascinantes.

PREFAZIONE*

La raccolta dei propri studi dispersi è sempre un evento che nella vita intellettuale di uno studioso rappresenta una sosta e un traguardo e, insieme, l'occasione di vedere retrospettivamente il lavoro, di farne un bilancio, di metterne in luce le direttive maggiori e magari di considerare se sia necessaria una svolta oppure se sia opportuno continuare sulla stessa linea. Questo è sempre vero quando la raccolta non venga fatta con il solo scopo di accumulare pagine, ed è confermato quando ad essa presieda una scelta, una ricerca di una qualche organicità che se non è tematica è almeno metodologica. Normalmente in tali occasioni l'autore presenta soltanto alcuni studi selezionati che ritiene lo rappresentino al meglio nel suo impegno lungo un filone e uno stile di ricerca. Tali raccolte rendono un notevole servizio ai lettori che spesso hanno difficoltà a rintracciare i saggi dispersi in varie riviste e collettanee. Il volume di Patrizia Di Patre offre entrambi i vantaggi: offre un profilo dell'autore e insieme mette a disposizione del lettore un *corpus* di saggi di cui probabilmente conosceva solo una parte. Chi fa gli onori di casa e presenta questo libro, ha il compito grato ma anche difficile di dirne i pregi e di ringraziare l'autore e i mecenati che hanno reso possibile questa pubblicazione.

* Versión original del autor.

Ad una prima scorsa dell'indice si rimane intimiditi dal perimetro della ricerca che ingloba saggi sulla letteratura ecuadoriana del periodo coloniale, sulla letteratura spagnola del Siglo de Oro, su Dante, sulla tragedia greca, sul *cursus* mediolatino e perfino sulla cultura kichwa! Straordinario arco di interessi che non solo produce una varietà di temi e di esplorazioni in direzioni diversissime ma entra anche a far parte del metodo di ricerca stesso che, come si dirà, spesso esce dalla consueta maniera di ricerca grazie alla commistione di sollecitazioni culturali plurime che convergono nel tessuto del discorso critico.

Procedendo poi nella lettura del libro, si capisce presto che Patrizia Di Patre privilegia autori che forzano la realtà a dire o a rivelare ciò che sfugge al semplice linguaggio denotativo, al discorso logico o realistico. Predilige i linguaggi che ricorrono alla metafora o al paradosso del realismo/mistico perché essi hanno un "più di senso", una carica comunicativa che oltrepassa i limiti dei segni convenzionali. Da questo l'attenzione alla tradizione gongorina e alla letteratura mistica, attenzione che attraversa tutto il libro. E da qui il ricorso frequentissimo ai mezzi che meglio riescono a penetrare o decifrare quei linguaggi, ossia la stilistica e la filosofia: la prima scava nel linguaggio i sensi nascosti che l'artista vi pone, e l'altra ci coglie gli universali o l'universale al quale il mistico aspira di arrivare per integrarsi e perdersi in esso.

E qui la versatilità e l'acume con cui l'autrice utilizza questi strumenti costituiscono uno dei pregi maggiori di queste indagini. La lettura di una metafora o di una costruzione linguistica o anche di particolari lessicali è tanto più fruttuosa quanto più il critico combina sapere linguistico e finezza d'analisi psicologica per poter riportare entro i limiti consueti del linguaggio, e cioè "spiegare" un'anomalia linguistica che

sconvolge i segni per sprigionare inedite folgori di significato. E non è meno stupefacente la capacità intellettuale di riportare entro i piani del reale, anzi entro il linguaggio del realismo, le evasioni e le ascesi mistiche che, a volte in modo paradossale, si avvalgono del linguaggio più realistico o forse meglio “concreto” per attingere il divino, quasi lievitando l’esperienza dell’assolutezza della materia all’universale divino-sacro. È un’osservazione ricorrente nelle ripetute analisi delle opere di Santa Teresa, una delle autrici più amate dalla Nostra.

Ora, questo tipo di lettura presuppone una “scienza”, ossia un modo di ricerca che al procedimento investigativo associ anche gli strumenti della verifica. E in letteratura questa combinazione si chiama “filologia”. Patrizia di Patre è una filologa, e ne dà alcune prove di notevole competenza, ad esempio, l’edizione delle poesie di Evia, gli studi sul *cursus*, il saggio sul *Pater noster* in kichwa... ma questa è la filologia tradizionale, in tutte la serie delle sue operazioni tradizionali, dalla edizione del testo al suo commento. Ma la filologia di Patrizia è spesso più la sua irrequieta, se così si può dire, perché dalla disciplina pretende anche di riscuotere non tanto i dati di certificazione ma il senso di un discorso che si pone sempre al di sopra e al di fuori della denotazione precisa. Per intenderci: la filologia tradizionale studia anche il rapporto tra testi, perché, come sappiamo la letteratura nasce dalla letteratura; detto in termini più semplici, la filologia si interessa alle “fonti” di un testo. Ora il rapporto che la Nostra privilegia non è tanto quello di un testo ad un altro testo nel senso letterale ma nel senso della allusione, ossia di un testo che allude ad un altro. Ritorna così in primo piano il suo propendere per i linguaggi connotativi, sempre ai confini di ciò che è chiaro e distinto, dove più che la filologia rigorosa vale il comparativismo che accoglie le suggestioni e le sviluppa in discorsi che spesso abbandonano il terreno concreto e colgono raccordi che

vengono convalidati al livello di ontologie e di universali. Da qui il rischio che talvolta questi raccordi insospettiscano perché non si basano su riscontri precisi o dimostrabili; ma da qui anche la loro suggestività perché prospettano un tipo di lettura in cui è possibile inglobare altri saperi e far capire come certi contenuti sentimentali o intellettuali si manifestino nel linguaggio musicale come in quello matematico o filosofico o religioso. Gli scritti di Patrizia di Patre sono costellati di rimandi a discipline diversissime come la quantistica e l'anatomia, e tutto perché esiste in lei la convinzione che tutte le ricerche, sia scientifiche che artistiche, aspirino ad attingere degli assoluti racchiusi in sistemi linguistici diversi. Nel complesso, nell'enciclopedia o "cerchia dei saperi" che l'autrice ha sempre presente per non smarrire il senso della propria ricerca, il problema dominante è "come si conosce" e come si esprime il conosciuto. Un esempio: vedere in una frase del Vangelo una costruzione sintattica lungo certo coordinate e sequenza logiche e temporali e spaziali, e vedere poi che la stessa costruzione si trova nel *Don Quijote*, può dipendere dal fatto che tra i due testi esista o meno un rapporto diretto, ma sicuramente indicano entrambi una visione "paradossale" della realtà che accomuna la pazzia dell'*hidalgo manchego* alla paradossalità cristiana. Tali "connections" ad ampie arcate aprono squarci culturali con vedute originalissime e suggestive perché consentono di osservare un dato reale da angolature diverse e simultanee.

Ma non è il solo aspetto pregevole di questo libro. L'indipendenza e l'originalità dell'approccio critico di Patrizia Di Patre si manifesta anche nelle interpretazioni nelle quali il "cerchio del sapere" o l'enciclopedia non viene consultato. Si prenda, ad esempio, il saggio sulla *Vita nuova*, il testo giovanile di Dante che rimane un mistero per quanto riguarda "il genere" al quale appartiene. Le pagine in cui si

studia come questo “romanzo senza eventi” abbia tuttavia un suo sviluppo particolare e riesca a dire una realtà anche quando apparentemente viene tenuta lontanissima e che sembra irreale. Sono pagine penetranti fra le più convincenti che siano mai state scritte sul “libello” dantesco.

Se quanto abbiamo detto porta a credere che nel libro manchino il rigore e la filologia tradizionale, invitiamo i lettori a leggere le pagine sul *cursus* nell'*Epistola Cani*, cioè la *Lettera a Cangrande della Scala* che presenta un numero infinito di problemi da quello della paternità a quello della integrità del testo, a quello del significato della terminologia critica che utilizza. L'analisi di un aspetto tecnico e tradizionalmente ritenuto di scarso valore filologico, viene qui rivisto con una fecondità imprevista. Il *cursus*, il “ritmo” di alcune clausole voluto dallo “*stylus gregorianus*” riservato in gran parte all'epistolografia, offre all'autrice una spia fededegna per dirimere le questioni della paternità. Qui non c'è la ricerca di “racconti a distanza”, ma puro rigore filologico che, guarda caso, trova una verifica in una formula matematica!

È un privilegio presentare ai lettori un libro “fresco” di vedute e di metodo. E soprattutto un libro che non teme ad uscire dalle convenzioni critiche e che coraggiosamente e con autentica gioia coniuga il canonico linguaggio critico con altri linguaggi quando pur con segni diversi aiutino a capire le stesse cose.

Il lettore scoprirà per proprio conto una prosa policromatica che a metafore splendide alterna il motto arguto, allo stile alto alterna quello “comico” nel senso dantesco, al linguaggio rigoroso della filologia e arcano della filosofia intreccia la chiarezza dell'esposizione: è sempre una prosa che accattiva costantemente ed offre da sola il piacere della lettura di questo

libro che si distingue e in cui la prosa non rende vivide le cose che intende presentare ma offre quel “più” di artistico che le rende affascinanti.

PAOLO CHERCHI

I SECCIÓN

LITERATURA ECUATORIANA
desde el Barroco hasta
Juan Montalvo



UN EJEMPLO DE “CONDENSACIÓN” Y DRAMATIZACIÓN DE FUENTES DANTESCAS en la poesía ecuatoriana de la época colonial (Hernando de la Cruz, *a la Bienaventurada virgen Mariana de Jesús*)*

Al Prof. Sergio Spagnolo

I. Marcas estilísticas

El poema sobre la “bienaventurada virgen Mariana de Jesús”¹ es, para Hernán Rodríguez Castelo, “una pieza más

* Ensayo publicado en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 38. Online: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero38/condensa.html>.

1. Este canto a la santa quiteña Mariana de Jesús es lo único que nos queda de una extensa producción poética; lo demás fue quemado por el H. Hernando cuando entró, escribe su biógrafa Teresa López de Vallarino, “en calidad de Hermano Coadjutor al convento. Al destruir [esa producción], destruyó simbólicamente toda su vida de don Juan y espadachín” (*La vida y el arte del ilustre panameño Hernando de la Cruz*. La Prensa Católica, Quito, 1950, p. 29). Nótese que la historia de Hernán es casi asombrosamente parecida a la del personaje fray Cristóbal, retratado por la pluma de A. Manzoni: hay un fondo de imaginación romántica en el místico barroco, que quizás explique su predilección por el canto más tempestuoso e individualizado del Infierno dantesco. Retornando a la historia del texto, su conservación se debió principalmente a escrúpulos testimoniales: el P. Jacinto Morán de Butrón lo utilizó como material precioso para su biografía de Mariana, y en el proceso de beatificación de la Santa figuraba naturalmente en primer lugar. Aquí se cita de la siguiente edición, lastimosamente muy

del gongorismo quiteño del XVII². Y, en efecto, contiene figuras y realiza procedimientos expresivos de fuerte connotación barroca. Detrás de esta pátina formal (o, mejor dicho, en íntima adhesión a ella) se encuentra una de las más sutiles, y mejor trabajadas, operaciones alusivas del cultismo literario.

Las marcas que permiten señalarla tienen una recurrencia que podríamos llamar periódica: aparecen de trecho en trecho, a intervalos de una regularidad pasmosa, aplastante. Primero son los vapores:

Mortífero vapor no la manchaba

A la bienaventurada, 8

verso que puede evocar el siguiente dantesco:

¿No está el Cocito de vapor exento?

Inf., XXXIII, 105³

provisional (como advierte por lo demás el propio autor, poeta ilustre aquí, excepcionalmente, en calidad de compilador): Alejandro Carrión. *Antología general de la poesía ecuatoriana durante la colonia española*. Quito, Grafesa, 1992.

2. A. Carrión menciona la referida afirmación del Crítico (del cual véase, para una buena caracterización de la obra analizada, *la Historia general y crítica de la literatura ecuatoriana. Siglo XVII*. Quito, Banco Central del Ecuador, 1980), probablemente con motivo de su ejemplaridad, en la edición citada *supra*: cfr. nota 1.
3. Es importante señalar que nuestra decisión de citar a Dante en una moderna traducción española (aun siendo esta la celeberrima y espléndida de Mitre: cfr. la ed. de Buenos Aires, Centro Cultural “Latium”, 1922) responde a la imposibilidad de determinar con exactitud la versión de referencia del P. Hernán. No sabiendo a punto fijo en qué edición, o siquiera en qué idioma leyese a Dante nuestro autor, sería perfectamente inútil intentar aproximarse a su personal perspectiva como lector. Las analogías entre los textos examinados aparecen, por

La afinidad resalta aún más cuando se pongan en relación las referidas palabras de Hernán con otras casi contiguas de su canción; véase el cuarto verso, de una majestuosidad que podríamos denominar, si se nos permite tal oxímoron, solemnemente acariciadora:

La miró en sus rayos Nueva Luna.

Los versos 12-13 retoman la imagen del disco lunar, en conexión estrecha con el sol:

De aquesta Luna y Sol
que en ella gira [...].

La luna y el sol, con esa connotación tan peculiar de aparición reciente, se muestran también en el canto dantesco que contempla los vapores, el horrible XXXIII del *Infierno*; confróntense los versos siguientes (respectivamente, 25-6 - en el texto español, 25 - y 54 del Canto):

Más de una luna ya mostrado había [...].
Hasta que al mundo un nuevo sol bendijo.

lo demás, tan sólidas y contundentes, que la operación de establecerlas puede prescindir de toda evocación —meramente— literal. Añádase a esto la notable habilidad de los escritores hispánicos en la refacción total —desde los propios cimientos figurativo-estilísticos— de sus fuentes, como en el caso de Santillana, intérprete del Dante “menor” (objeto de mi estudio en un ensayo de próxima publicación), o en el del escritor renacentista Antonio de Guevara, cuya pintoresca y caprichosa reproducción de episodios y textos antiguos da lugar, ocasionalmente, a obras maestras del arte imitativo. Cfr. el siguiente artículo de P. Di Patre: “Los pecados capitales en la corte. Antonio de Guevara y su Aviso de privados”. NRFH, 2006, LIV, II, pp. 383-412.

Vapores, ligeros vientos (un “leve vaporcillo”, cfr. A la bienaventurada, 9), sol y luna recientes, empiezan a componer un conjunto “serrado” (recortado de forma muy regular), cuyos términos poseen en la obra del epónimo una connotación altamente simbólica. Veamos los rasgos en cuestión en el fragmento de pertenencia:

Es de Jesús Mariana
 tan de su agrado que la amó temprana.
 Desde la tierna cuna
 la miró en sus rayos Nueva Luna.
 Continuo relicario 5
 jamás distante de él pues fue Sagrario
 en cuyo trono porque sol moraba
 mortífero vapor no la manchaba;
 y el leve vaporcillo
 advertido, veloz huyó admitillo 10
 ¿Quién el candor no admira
 de aquesta Luna y Sol
 que en ella gira?

Se trata quizás de manchas leves, rasgos preparatorios o, también, toques insistentes de un cuadro ya concluido, de una atmósfera que debió de quedarse impresa en la mente del receptor. Sin duda es así, ya que enseguida la canción registra un “terceto” inconfundible:

Tanto rigor Mariana
 mira que te devana
 la Parca el débil hilo de la vida. (50-53)

Es imposible en este punto sustraerse a la sugestión mnemónica del célebre terceto dantesco cuyas palabras, colocadas en un sector relevante de *Inf.*, XXXIII, suenan así:

Es privilegio de esta Tolomea
que, con frecuencia, el ánima caída
de Atropos anticipe la tarea. (124-6)

Estos versos y los anteriormente citados de Hernán se encuentran verdaderamente asidos de la mano: el concepto es el mismo. Se alude a una muerte prematura, por intermedio de una imagen mitológica que, si en el poeta panameño resulta plenamente ilustrada, recibe la densa connotación y la precisión tajante del florentino (un lujo de determinaciones onomásticas). Hasta culminar en la exclamación, doblemente enérgica, de un “cadáver vivo sin sustento” (*A la bienaventurada*, 71), y de un “cuerpo semivivo”, el cual “queda en el mundo” (*Inf.* XXXIII, 157).

La criatura infernal, cuyo cuerpo queda, semivivo, en la Tierra, es Branca d’Oria; cometió tal felonía, que sus despojos mortales reciben un curioso tratamiento: mientras un diablo los ocupa en esta tierra, su señoría el alma se vuela o, mejor dicho, se baja, al duro Averno. Allí recibe el justo castigo y la baña Cocito, mientras que, en estos parajes, el cuerpo sigue viviendo.

Un vivo que está muerto; un “viviente cadáver”.

Estupenda antítesis, admirable metáfora cruzada para designar un alma enferma y un cuerpo que se purifica. Retornaremos sobre la figura; antes de comentarla, sin embargo, sería conveniente detenerse en otros puntos susceptibles de una aportación crítica adecuada, e inmediata.

II. Cifras simbólicas

Hay sin lugar a dudas, en la canción de Hernán, una serie de cifras emblemáticas, dispuestas a sugerir una situación analógica (aunque realizada por antítesis) con respecto a la que Dante compuso en el canto de Ugolino. Tales cifras podrían reducirse a dos: ayuno, y pan. Mariana no comía; el protagonista de nuestro canto infernal, el conde Ugolino, se muere de hambre. La condena es grave e implacable; la tragedia dantesca involucra a unos seres inocentes.

Pero la palabra clave, la que decide el carácter y sugiere la tonalidad del texto dantesco, es el pan, término antitético del ayuno. Pan es lo que piden los pequeños, cuya falta los mata, y termina por sofocar los sentimientos; a la insuficiencia de pan confía Mariana una constante penitencia. Mas el contexto que aparece en Dante no es rígido: dramáticamente movido, contempla un apretado intercalar de frases, y un hacer preguntas y omitir respuestas, en la atmósfera pesada de un asombro que se condensa en exclamaciones enfáticas.

Muy similar, al parecer, es la tónica de nuestra canción, donde se emplean con profusión frases retóricas y expresiones admirativas coloquiales. Pero lo más asombroso es que hasta los elementos colindantes proceden del texto dantesco. Hablando de la penitencia, se alude a los gigantes: “[...] que si en el Orbe enano / Atlante puede competir en grandeza / con sólo la pureza / de esta que de Jesús toda es Mariana [...]” (19-22); “Y porque de ella canta / desmaya el más gigante” (26-27). Pues bien, en el sector del *Infierno* acotado por el canto XXXIII las criaturas gigantescas abundan: ¡acabamos de dejarlas! La sombra de Efiates, Anteo (*Inf.*, XXXI) etc., se cierne aún sobre nosotros, cuando nos topamos con el desafortunado Ugolino de la Guerardesca. Y si en Mariana Jesús “estampa

como en plana de batido papel” (57-58), imprimiendo su sello, Ugolino ve “en cuatro rostros su semblante impreso” (*Inf.*, XXXIII, 57: curiosa la analogía numérica). Ante la cruz por otra parte se adormila, cansada de tanto rezar y ayunar, Mariana: “El sueño que apacible se apodera / lisonjeábala en cruz o en escalera” (48-49); mientras que los hijos de Ugolino no merecerían el suplicio de tal cruz (87)⁴.

Como se ve, hay una serie de elementos que convergen, indudablemente, en el mismo punto negro de la muerte, de un “fatal ocaso” (voluntaria o involuntariamente sufrido, casi visto en su punto preparatorio, y reconducido gráficamente a su causa prima).

Figuras comunes, analogía de factores: con relación a un término antitético. Inmediatamente reflejado en la duplicidad (semántica y tonal) de la arenga laudatoria o de la invectiva toponímico-étnica: se vitupera Pisa (ciudad natal de Ugolino), se ensalza Quito. La ciudad del malhechor se opone idealmente al suelo sagrado de la Santa. La correspondencia tiene que ser necesariamente deliberada. Y nos explica también el otro binomio clave, la antítesis convencional⁵ construida sobre los

4. Aquí sí es menester regresar al original dantesco, ya que la traducción de Mitre, por exigencias rítmicas, suprime el término de la cruz, verosíblemente presente en el /los ejemplar/es de Hernán. El texto de Dante ofrecido por el v. 87 reza en efecto así: “non dovei tu i figliuoi porre a tal croce”.

5. El carácter convencional del binomio vida-muerte no atañe naturalmente a esta especial figura, basada en una ingeniosa transposición de términos tradicionales. En la obra dantesca ella resulta tan potentemente caracterizada, que el retomarla indica más bien una operación alusiva que el empleo de motivos tópicos, universalmente difundidos. En cuanto a la forma y al impacto de la referida oposición vida/muerte en el poema de Hernán, valdrá la pena remitirse a las siguientes palabras, verdaderamente ejemplares al respecto, de Hernán Rodríguez Castelo:

términos del cuerpo y de la vida, del muerto viviente y del vivo que ya es cadáver.

Esta última connotación le corresponde, naturalmente, al pecador: “tal ch'è morto, e va per terra”; una persona la cual, como se especifica en el dantesco *Convite* (IV, 7), parecería viva, cuando en realidad ha perdido aquel bien que en el ser humano es atributo esencial de la vida; se torna así un cadáver, animado por un movimiento mecánico ajeno al alma.

En Mariana, hay que notar esto, se realiza la situación contraria: el alma, potenciada y agrandada por la consumación lenta del cuerpo, adquiere esa dimensión vital a la que ninguna muerte puede amenazar, y acaba por quitarle al cuerpo el privilegio de sus funciones biológicas.

Letras de la Audiencia de Quito. Periodo jesuítico. Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1984, p. XXXIII: “Una vida frente a otra vida, como el ‘sí’ se opone al ‘no’, el ‘aquí’ a un ‘allá’. La vida se opone a la no-vida; la vida de ‘aquí’ —de abajo—, transitoria, a la de ‘allá’ —de arriba—, eterna; la de ‘aquí’ —riesgosa—, a la de ‘allá’ —quieta— [...]. Es decir, la radicalización más implacable de la dualidad: aquí abajo [la Santa] no quería gozar ni de Dios. Y, por supuesto, menos aún de cualquier otro bien terrenal. [...] El arte del gran retórico, del sutil retórico que es Morán de Butrón radica, precisamente, en musicalizar con habilidad planteo tan simple y casi maniqueo. Lo hace con motivos secundarios de añeja tradición cristiana: la batalla (guerra en la que el campo es el propio cuerpo, y el enemigo, e diablo), el viaje (‘Mariana se alejó tanto de su carne, del apetito sensitivo de las concupiscencias humanas, que pasó su espíritu a vivir en este mundo como en provincia extraña de la carne y como en lugar distante de su cuerpo’). El pasaje muestra cómo también el padre Jacinto Morán de Butrón, al que bien podríamos considerar como el primer editor del poema examinado (cfr. La Azucena de Quito, la Venerable Virgen Mariana de Jesús Paredes y Flores. Madrid, Gabriel del Barrio, 1724) insiste en una suerte de implacable, como sostiene con gran acierto Rodríguez Castelo, “radicalización de la dualidad”. Un excelente texto crítico de la biografía mencionada nos lo ofrece Aurelio Espinosa Pólit en *Vida de Santa Mariana de Jesús por el padre Jacinto Morán de Butrón*. Edición crítica revisada por -. Quito, Imprenta Municipal, 1955.

Patología del alma (triunfo del elemento material), defunción del cuerpo. Sobre estos términos se levantan, respectivamente, la condena del bestial apetito y la apología de la sed espiritual.

Y quién sabe si el proceso mimético no haya sido en su totalidad sugerido por un vocablo dantesco, que es como piedra de toque en la economía de *Inf.*, XXXIII: el adjetivo “fiero”. “La boca levantó del fiero pasto” el pecador. Así como está ahora⁶, la canción de Hernando no contempla el epíteto. En su lugar aparece un giro verbal (“¡Oh, que fuera!”) el cual no tiene, a mi entender, un sentido aceptable en el contexto de pertenencia:

Después sólo pasaba
Con una onza de pan,
Mas, ¿de qué suerte?
¡De quince en quince días! ¡Oh, qué fuera!

Pobre, y verdaderamente traída por los pelos, resultaría cualquier interpretación de estos versos. Cabe pensar, por tanto, que la lección reportada es errónea y que, debido a las vicisitudes tempestuosas del texto⁷, esta porción del mismo

6. Es decir, en la configuración que muestra la citada edición de Carrión, la cual no presume evidentemente, a causa de enormes dificultades documentales, de rigurosa. “Se piensa así ayudar”, escribe el autor en el Prólogo de dicha edición; “porque obtener con facilidad la obra completa es casi imposible” (*Antología general de la poesía ecuatoriana*, cit., p. I). Cfr. en el Apéndice de este artículo la versión completa del texto.

7. Los acontecimientos a los que aludimos anteriormente: véase nota 1. Ahora, la canción de Hernán sigue presentando vistosos defectos de naturaleza métrica, como en el punto marcado por los versos 12 y 13 que, en un poema enteramente compuesto de heptasílabos y endecasílabos, no responden a la medida silábica y rompen el sistema pareado de rimas. La intervención sería aquí muy sencilla (una simple reunión de las dos líneas, para poder reconstituir el endecasílabo rimado), así como en el lugar de nuestro mayor interés (vv. 38-9), evidentemente

se ha alterado levemente, según modalidades fácilmente explicables⁸. No es imposible en efecto que “fuera” sea en realidad corrupción de “fiera” (en el sentido perfectamente congruo del ser algo excesivo, grande, fuera de toda norma), y que el autor más moderno, queriendo hacer en la persona de la Santa un “antirretrato” del célebre traidor, tome su marca connotativa como señal de auténtica inversión. La fiereza descomunal de la comida, absolutamente aborrecible en el canto de Hugolino, se torna sublime abstinencia de ella en la santa quiteña.

Con miras a una edición crítica de la poesía ecuatoriana en la época colonial⁹.

alterado por múltiples accidentes. Al igual que los anteriores, estos versos —antecedentes al que contiene la problemática exclamación “¡Oh, que fuera!”— no solo son susceptibles sino que, una vez más, están a la espera de una fusión, por el mismo problema ya evidenciado a propósito de 12-13.

8. “Fuera” es en efecto lectio facillior, plausiblemente inducida y cómodamente aceptada no solo por la cotidianidad de su empleo, sino también por los matices discursivos de este contexto. Por otra parte, el adjetivo propuesto (fiera) no podía ser de fácil penetración para el receptor corriente, debido a su intersección semántica con áreas de signo negativo. La única alternativa aceptable me parece, de todos modos, que podría consistir en la restauración del consonante requerido, merced al adjetivo “fuerte”: un equivalente de notable analogía cultural con respecto al dantesco “fiero” (y nótese además que el episodio del “fiero pasto” se encuentra rematado por la acción de hincar los “dientes, como de perro, fuertes” en el cuerpo del adversario: Inf., XXXIII, 78).
9. Para una consideración atenta de las irregularidades en rima (las cuales contribuyen a declarar la urgencia de una edición obediente a criterios filológicos), véanse las de 26-7 (canta / gigante); 47; 86, versos que no se encuentran rimados; y finalmente, 76-7 (junta / difunto). Tales licencias, de ser autógrafas, nos inducirían a aceptar sin más la posibilidad de una lección “fiera” al lado, y como alternativa, de la más canónica (en cuanto a la rima) “fuerte”.

APÉNDICE

A la Bienaventurada Virgen Mariana de Jesús

Canción *

Es de Jesús Mariana
tan de su agrado que la amó temprana.
Desde la tierna cuna
la miró en sus rayos Nueva Luna.
Continuo relicario 5
jamás distante de él pues fue Sagrario
en cuyo trono porque sol moraba
mortífero vapor no la manchaba;
y el leve vaporcillo
advertido, veloz huyó admitillo. 10
¿Quién el candor no admira
de aquesta Luna y Sol
que en ella gira?
¡Oh poder infinito
que en el campo de Quito 15
tal tesoro guardaba para el Cielo!
Téngase el patrio suelo
por su tesoro el más ufano
que si en el Orbe enano
Atlante puede competir en grandeza 20
Con sólo la pureza
de esta que de Jesús toda es Mariana,
la gracia soberana
la previno en su flor siempre florida
hasta el fatal ocaso de la vida. 25
Y porque de ella canta,

desmaya el más gigante
 su rara penitencia
 que si entra en competencia
 con solo sus ayunos 30
 a los Macarios vence y a los Brunos.
 Siendo niña de pecho
 principió con precepto tan estrecho
 el ayuno, que al día
 sólo dos veces como en profesía 35
 de lo futuro el pezón la alimentaba,
 después sólo pasaba
 con una onza de pan,
 mas, ¿de qué suerte?
 ¡De quince en quince días! Oh, qué fuera! 40
 Y aún esto revasaba
 y la cuaresma toda ayunaba
 con seis onzas de pan que aún no cocía.
 En conclusión, Mariana no comía.
 Seis cilicios continuos la pautaban; 45
 ni sus plantas dejaban
 de sentir en garbanzos su tormento.
 El sueño que apacible se apodera
 lisonjeábala en cruz o en escalera.
 Tanto rigor Mariana 50
 mira que te devana
 la Parca el débil hilo de la vida!
 ¿Por qué la tienes tan aborrecida?
 Mitiga rigor tanto
 que al penitente Egipto das espanto. 55
 Es de Jesús Mariana
 en quien Jesús estampa como plana

de batido papel, porque sellado
 está de su pasión autorizado;
 que el blanco sin la cruz está prohibido 60
 y en su Corte imperial no es admitido.
 Este sellado después nuestra doncella
 porque Jesús pasible en él se sella.
 Anhelos de martirio
 fueron la causa de formarla lirio. 65
 Ejecutadas penas
 las atestiguan sus cruentas venas;
 en un año fatal fuentes corrieron
 ciento y sesenta veces carmín dieron.
 ¡Tanto licor cruento 70
 deste cadáver vivo sin sustento!
 ¿De dónde, Virgen, vena tan undosa
 que de azucena blanca fueses rosa?
 Eres de Jesús papel sellado,
 de su pasión cruento trasudado, 75
 tanto que el agua con la sangre junta
 que su carne en la cruz virtió difunto
 agua y sangre también virtió tu vena
 por estar de su sangre y agua llena.
 Emula con esto al puerto soberano 80
 que abrió la llave de violenta mano.
 Por eso no bebías
 porque el mar de Jesús en ti tenías.
 Mas si la causa advierto
 fuiste divino injerto 85
 con sangre cada día alimentada,
 Todo lo he dicho con decir aquesto,
 Aquí Mariana echó todo su resto.

Y tú Ildefonso grave
de clarín tan suave 90
paraninfo de Dios resucitaste
con tu oración mil almas le ganaste.
Y si se estampa espero
que ella será la flor, tú el jardinero.

* Se reproduce aquí, con pocas variantes gráficas, el texto ofrecido por la edición citada supra: cfr. nota 1 del presente trabajo.

DISOLUCIÓN DE PATRONES ÉPICO-AMOROSOS EN LA POESÍA ECUATORIANA TARDOBARROCA (VELASCO, AGUIRRE)*

0. Líneas introductorias

Hay un camino bastante previsible —pese a las sinuosidades— para llegar a lo imaginario simple de san Juan de la Cruz, a las pinturas heterogéneas de Teresa. Lo fogoso y extremadamente movido de las figuras místicas obedece sin duda a un principio narrativo monótono: en el interior del alma “se levanta un vuelo” que, a su vez, levanta la presa, y esta debe alcanzarse.

* Este trabajo, financiado por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, lo llevé a cabo en colaboración con la colega Mercedes Mafla. En la revista donde apareció originalmente (*Especulo*, 40. Online <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero40/poecuato.html>) la versión integral lleva el resumen que se transcribe a continuación: “Todo lo imaginario de una tradición mística, con fuerte ascendencia culterana y raíces hondamente renacentistas, se encuentra primero encarnado en los poetas ecuatorianos —como Evia y Bastidas— del siglo XVII, luego potentemente disuelto por obra de los posteriores Juan de Velasco y Juan Bautista Aguirre. El presente estudio muestra no solo los caracteres de un marcado distanciamiento cultural con respecto al más próximo barroco, sino las señales premonitorias de una época postiluminista, en la línea de un intimismo exasperado que contiene, aunque *in nuce*, tendencias ultramodernas”.

De aquí naturalmente las imágenes “bucólicas”, ligadas a la caza: el ciervo y la perseguidora (luego también perseguida, y conquistada), el soto y su donaire, pastores y flores, los pies arcádicos “plumíferos” de un vuelo gongorista¹⁰. Fuentes y aves canoras no pueden faltar, así como lo flechado del vértigo amoroso y un Cupido con fuego “abrasador”, mucho más temible que el pagano por la potencia hiperbólica de sus efectos sobre el alma. Podría decirse que todas las tendencias de la tradición poética occidental (y algunas de las orientales¹¹), con la relativa tópica, convergen en el pesebre de imágenes místicas, construido a partir de un Renacimiento a todas luces “enciclopédico” y sintético —en oposición al vanguardismo general— relativamente a este peculiar sector del pensamiento literario. La mentalidad mística es, en poética, lo que la dantesca *Comedia* a los conocimientos medievales: una *summa* de líneas teológicas convergentes, una conciliación de expresiones sentimentales en su vértice totalitariamente monódico.

Al hablar de tendencias, no puede excluirse desde luego la épica, que ocupa un lugar destacado dentro de este extraordinario acervo poético, en su doble faceta bélica de lid interior (con ascendencia evidentemente clásica)¹² y pugna con el elemento hostil exteriormente manejada, a base de componentes bíblico-medievales.

10. La base teórica del presente artículo se encuentra en P. Di Patre, “Góngora, Jacinto de Evia y la Virgen del Panecillo en Quito”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 38 (2009), pp. 307-320, cuyo texto integra este volumen.

11. A través de los complejos materiales bíblicos.

12. Tal contienda remite naturalmente a una mentalidad de tipo estoico-platónico, ilustrada en sus consecuencias renacentistas en el estudio de mi autoría “Los pecados capitales en la corte. Antonio de Guevara y su *Aviso de privados*”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2006, LIV, 2, pp. 383-412.

Sería inútil seguir el proceso descrito hasta las manifestaciones gongoristas¹³, únicamente dirigidas por una voluntad asimiladora. Nada cambia en el panorama de lo imaginario místico. Todo está descrito en las Canciones entre el alma y el Esposo, o las Coplas del alma que pena por ver a Dios, o de no poder “amar a Dios tanto como desea”; en los versos del “pastorcico penado”, con sus heridas mortales. Todo, se entienda, lo relativo al vuelo y la caza, el fuego de amor y las llamas que abrasan, hasta una total —pero deliciosa— autodestrucción¹⁴. Aquí también los indispensables elementos colindantes, con añadidos soberbios (la música callada, la soledad sonora¹⁵) y, por encima de todo, la batalla incesante, presagio de una paz perpetua¹⁶. La poesía teresiana se

13. Propias de un barroco plenamente realizado. A continuación puede verse un listado de piezas gongorinas que, en manera naturalmente aproximada e insuficiente (a veces con relación a *loci* aislados), presentan las características descritas. Citamos de la edición completa de Góngora preparada por Millé-Giménez. Madrid, Aguilar, 1943.

I.1580; 22.1586; 40.1594; 45.1599; 47.1601; 48.1602; 59.1609; 62.1610; 69.1613 [14]; 74.1618; 75.1619; 81.1620; 84.1620; 142.1609; 173.1615; 255.1609 [1589]; 262.1596; 294.1608; 307.1610; 346.1619; 347.1619; 354.1620; 385.1588; 386.1590; 391.1603; 392.1606; 407.1615 [16]; 412.1624.

14. Aquí también retorna la tópica clásica de la “dulcis amaritudo”, la muerte sabrosa y todas las antinomias del amor: para las cuales cfr. *La Celestina*, X, con todo su repertorio de *topoi* presentes también en el muy afamado librito *De Remediis*. Petrarca condensa por supuesto una tradición de siglos, a partir de su conocido origen sáfico.

15. En las *Canciones entre el alma y el esposo* las antinomias típicas del amor se convierten en algo inusitado. La obra entera de Juan de la Cruz consiste, por lo demás, en el rehacer todo lo trillado, un “farlo di color novi”.

16. “Después de haber triunfado de este mundo”, los ciudadanos del reino celeste “recuentan las contiendas / que con el enemigo aquí tuvieron” (cfr. *Ansía el alma estar con Cristo*): buen ejemplo de ese lenguaje caballeresco a lo divino que, aunque no preponderante en Juan de la Cruz, acompaña a veces magistralmente todo lo Cupido místico.

encuentra, más aún que su prosa (potentemente original)¹⁷, condicionada por las reglas del juego: así las antinomias del “vivo sin vivir en mí”, la Cruz, descanso sabroso¹⁸, la ansiedad por morir y la militancia a lo divino no aportan ninguna novedad sustancial —ni siquiera adornos mínimos, “como una faja”— al complejo suntuario de la imaginación mística.

Lo curioso es ver cómo se desmorona, bajo las múltiples presiones de los cambios externos, y a raíz de un estallido interiormente gestado por una excesiva madurez, este edificio más que milenario: como si toda la tópica de múltiples campos, llevada en la mística a sus últimas consecuencias, ya no resistiera el peso de tanta tradición.

Mostraremos en este estudio la arquitectura del género —en su fase de mayor esplendor— mediante la obra de dos escritores americanos (Jacinto de Evia y Antonio Bastidas), apogeo de la colonia española; luego su definitivo deterioro —hasta alcanzar los términos de una parodia irreversible— en dos refinados exponentes de un barroco que, mal definido “tardío”¹⁹, podría con mejor acierto tildarse de negado.

17. Sobre la originalidad de la prosa teresiana, cfr.: “Conocimiento y experiencia en la dimensión mística. Rogelio Bacon y Teresa de Ávila”. *Ciencia Tomista*, 136 (2009), I, pp.101-121.

18. Santa Teresa de Jesús. *Obras completas*. Poesías, 18. Burgos, Editorial Monte Carmelo, 1998.

19. Cfr. por ejemplo Alejandro Carrión. *Antología general de la poesía ecuatoriana durante la colonia española*. Quito, Grafiesa, 1992, p. 159: “Aguirre es un gongorista-conceptista consumado y extremadamente tardío”.

I. Jacinto de Evia: lides ontológicas y un Cupido a lo divino

Interesante operación la de Evia en su *Romance del Niño arquero*²⁰: el Cupido divinizado es una criatura exquisitamente gongorina²¹, pero en esta ocasión irradia las llamas del horizonte místico teresiano:

[...] por el arco de esa gruta
rayos y flechas admiro,
más que mucho si las tira
el que es sol y el que es Cupido.
No me hieran tus flechas,
Oh hermoso niño.

Ardor duplica al Oriente
este sol recién nacido;
no es pródigo, pues su madre
rayos le ministra activos
[...].

He aquí cómo un amorcillo inicialmente ovidiano decide administrar el amor a la manera mística, bajo la forma de pura energía solar²²; mientras que la revolución astronómica gongorina le presta, poéticamente, la facultad de duplicar los

20. Cfr. paralelamente la letrilla *Al nacimiento de Cristo nuestro Señor* (173.1615, ed. Millé-Giménez).

21. El tema de este romance: “No me hieran tus flechas, / ¡oh hermoso niño!, / porque es muy corta hazaña/ para un rendido” es más que barroco.

22. En incontables lugares de la obra teresiana, de fray Luis de Granada y, naturalmente, Juan de la Cruz.

soles²³. El novedoso entrecruzamiento se convierte pronto en ramificación secundaria, cuyo principal rebrote parece consistir en un despliegue de gemas “corteses”, próximas a la tradición stilnovista:

No solo rinden sus ojos
al que los mira lucidos,
sino también avasalla
al aire de sus suspiros:
arco le ministra el labio,
cuerdas nacarados hilos
que al dividirse en dos partes
hiere a un tiempo con dos tiros.

Cuatro líneas poéticas se encuentran reunidas en el imaginario enrejado expresivo de una afectividad inconmensurable.

En otros lugares sin embargo Jacinto de Evia muestra una inspiración de ascendencia unívoca, teresiana:

Airosamente se arresta
la mariposa a la llama,
ya travesea sus luces,
ya se le queman las alas.²⁴

23. Esta imagen tiene, como se sabe, un fuerte carácter recurrente en la obra gongorina; pero nótese que la aparición binaria de astros es usual también entre los místicos: y se puede confrontar al respecto la obra entera de Fray Luis de Granada y, probablemente en franca derivación de él, la de santa Teresa.

24. *Descubre el amante algo más la llama que albergaba su pecho*. Romance. *Ramillete*, p. 212. La primera edición del *Ramillete* vio la luz en 1676, véase *infra* (II).

A la mariposilla la llevan “amores de la luz” a una muerte, teresianamente, feliz; y un “jilguerillo” de creación análoga (“Canta y florece tan vario / los aires que le juzgaba / o chirimía de pluma / o ramillete con alma”), equivalente inconfesado de la teresiana “palomica”, vuelve dichoso a su prisión, a la cárcel de la amada: “Pero ve que en la prisión / deja la consorte amada / y olvidado de sí propio / otra vez los grillos calza, / cárcel juzgando esos aires / cuanto libertad la jaula, / que si lo impera el amor / aun la prisión agasaja” (*ibid.*, vv. 24 ss.).

Son imágenes felices de un universo realizado, donde el extravío equivale a un dulce reencuentro, y hay sendas claras (con procedencia neta) del camino que lleva a la apropiación holística definitiva. Este dominio es el de los poetas extáticos, que lo han forjado a su manera (a pesar de una tónica procedente del universo melódico gongorino):

Anhelo cual rosa amante
de tu sol la luz amada
y si he de rendir la vida,
gloria es rendirla a tu llama.
Porque si lo impera amor
ya se apetecen las ansias,
ya no me agravian las penas,
ya la prisión me agasaja
logrando a un tiempo mi dicha,
pues es tu ardor quien me abrasa,
ser amante jilguerillo,
mariposa y rosa casta (*ibid.*, versos finales).

La poesía de Evia acabará incinerada por las llamas de un amor celestial: “¿en qué mayor voluntad / mostrar puedo mi amistad

/ que al perder, pues, lo que soy?”²⁵. Solo que la batuta de un director “antiobjetivista” (contrario a la mirada imparcial del gran Toscanini) le da este toque de encendido gongorismo a un poema sinfónico inicialmente “callado”, inmerso en la fría luz ultravioleta, residual, de una autocombustión pacificadora.

II. “Es la vida palenque a la batalla”: Antonio Bastidas

En el *Ramillete de flores poéticas*, editado en Madrid en el año 1676, la obra de Antonio Bastidas (venerado maestro de Evia²⁶) se extiende hasta cubrir la mayor parte de las flores fúnebres, y las heroicas y líricas.

Poeta de austera gravedad, Bastidas desdeña los cantares frívolos de violetas y rosas (aunque místicas) o amorcillos flechadores. Las suyas son auténticas loas a la Divinidad, panegíricos sin adornos ni fruslerías poéticas de ninguna clase. Convencido, por otra parte, que “optimis conceptionibus optima loquela conveniet”, se esfuerza por encontrar un estilo acorde con los conceptos, y por eso acude a imágenes solemnes y palabras densas, pero poco complicadas.

25. Esto recuerda mucho, es superfluo el remarcarlo, innumerables lugares de la literatura mística (“quedéme y olvidéme”...); la poesía de santa Teresa también está repleta de estos tópicos. Cfr., con relación a ello y también a la imagen constante de la “irradiación” o “reverberación” de la gracia, el artículo de P. Di Patre “Conocimiento y experiencia en la dimensión mística”, cit.

26. Y jesuita guayaquileño, aunque enseñó en Quito, durante largo tiempo, “Mayores y Retórica”. El primero en establecer la verdadera nacionalidad del poeta, mediante una fructífera indagación histórico-filológica, fue el padre Aurelio Espinosa Pólit: cfr. su estudio introductorio a la obra de Bastidas, en *Biblioteca Ecuatoriana Clásica. Los dos primeros poetas coloniales ecuatorianos*. Quito, Fondo Nacional de Cultura, 1989, pp.19-65. Según el documento del que se vale Espinosa Pólit, Bastidas murió en Santa Fe del Nuevo Reino de Granada, el día 10 de diciembre de 1681.

Las alegorías religiosas (todas de marca medieval-renacentista, con proyección barroca), son las ignacianas ligadas a un mundo de caballeros donde la gracia es un servir honesto, y la corte celeste no solo es considerada el paradigma, sino que deviene status, de una comunidad creyente con fervor neófito²⁷.

La evolución de esta interesantísima línea es demasiado nota para que sintamos la necesidad de configurar su trayectoria. Preferimos acudir a una presentación simple, con objeto de definir la crisis subsiguiente —e inevitable—, una disolución perentoria por obra de los escritores pertenecientes al siglo sucesivo, definido como el período del “extrañamiento”²⁸. Extremamente asequible aparece por lo demás el muestrario ideal de Bastidas: en todas partes encontramos una fraseología y complejos metafóricos del tipo descrito²⁹.

Véase primeramente el siguiente soneto (que figura en el *Ramillete* con el título: *Otro al Santísimo Sacramento del altar*):

Es la vida palenque a la batalla
que ofrece astuto el enemigo fiero:
desde el nacer al alentar postrero
inventa ardides y ocasiones halla.

A sus tiros es débil la muralla
que ciñe al hombre, débil el acero,

27. D. Alonso fue uno de los primeros en recalcar el carácter jesuítico, ignaciano, de toda la caballería a lo divino. Véase *San Juan de la Cruz, poeta a lo divino*. En *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, 1952.

28. A raíz de la famosa expulsión y exilio de los jesuitas, que tuvo lugar en 1767.

29. Para todo lo cual, véase Mercedes Mafla y Patrizia Di Patre. “El lenguaje caballeresco de marca ignaciana en la poesía de Jacinto de Evia”. *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador*. Vol. 89, pp. 43-62.

y antes me mira herido y prisionero
que ofenda y melle su obstinada malla.

En combate tan arduo y peligroso,
escudo fuerte, cándida defensa,
ofrece al hombre aquese sacramento;

Luzbel se rinde a su orbe luminoso,
y el que blanco miró para la ofensa
dejó en blanco su loco pensamiento.

También en el romance *Al milagroso modo en que perdió su vista doña Francisca de Santa Clara de la Cueva* se perciben rastros del lenguaje descrito (“Pudo vencer con cautela / aquella murada torre, / porque ya sus atalayas, / dormidas, no la socorren”); y en la *Loa a San Blas Obispo* encontramos más de una señal esclarecedora (¿Hay Mongibel más fogoso / que desvanezca en penachos / de fuego su erguida cumbre/ cuando a la esfera dé asaltos?”). El soneto dedicado *A la temprana muerte de doña Tomasa Vera* introduce por añadidura el tema de la “mujer guerrera”³⁰, enfrentada victoriosamente a peligros inhumanos: “Y quien aún tierna triunfa en vano anhela / mayor trofeo, en púrpura y corona, / vano sí del vergel, bella amazona, / en flechas de oro el vencimiento vela”. Finalmente, en las *Décimas al Santísimo Sacramento del Altar*, la sensación de un heroísmo desbordante logra comunicarse a través de un imaginario cruento:

30. Muy extensamente caracterizado en el estudio de P. Di Patre sobre Jacinto de Evia, Góngora y las figuraciones del barroco quiteño, que citamos anteriormente.

Si es de su muerte trasunto
ese misterio sagrado,
¿cómo en candor se ha trocado
la sangre que dio a un difunto?
Fue del amor este asunto,
que el incendio que hoy alienta
[...]
descifra que es un volcán
que entre nieves se alimenta.

¡Oh qué ligera navega
de sangre en el rojo mar
nave que vino a cargar
trigo en la terrestre vega!
Mas si en sombras de fe ciega
sulcan, ¿cómo puede el puerto
coger, aunque sea cierto?
Pero si es piloto amor
su vista guía mejor
como entre sombras experto.

(*Décimas*, I, II)

Un tema, como se ve, exquisitamente ignaciano, ofrece una metáfora gongorina³¹ con siglos de tradición épico-cristiana.

31. Cfr. el soneto *A la rigurosa acción con que san Ignacio redujo un pecador* (307.1610), con idéntico sujeto y fuerte analogía también respecto del término alegórico.

III. Juan Bautista Aguirre, o el llanto de la naturaleza humana

Una mística subvertida, un heroísmo deshecho son los rasgos salientes de la literatura creada por Aguirre³². En el interior de todo se agazapa ocultamente, listo para efectuar el salto decisivo, un existencialismo *in nuce* digno de Kierkegaard, con su angustia ontológica, que anticipa a Leopardi (“Pálida y sin colores / la fruta, de temor, difunta nace, / temiendo los rigores / del noto que después vil la deshace. / ¡Ay fruta hermosa, qué infeliz eres: / una vez naces y dos veces mueres!”³³). Este dolor universal recuerda también —presagia— al muy hermético Ungaretti: “Todo clama, ¡oh Lisardo!, que quien nace una vez dos veces muera”; “Ahora, oh Lisardo, que el peligro adviertes, / muere dos veces porque alguna aciertes” (*Carta a Lisardo*, vv.61-2; 71-2.). Y es que “la morte si sconta vivendo”. Mas con igual legitimidad podríamos hablar de Montale, paseante solitario con la mirada siempre fija en “la pena de vivir”; o pensar en Marcel Proust bajo la obsesión heracliteana de una forma mutante: “para una vida duplicada muerte”, exclama Aguirre desconsolado; “y la vela de lino / con que vuela el batel altivo y grave / es vela de morir: dos veces yace/ quien monte alado muere y pino nace” (*ibid.* 29-30; 45-48).

32. Poeta guayaquileño, también hombre de ciencias y teólogo. Jesuita exiliado, Aguirre se convirtió en sacerdote secular al ser suprimida la Compañía, por decreto pontificio, en 1773. Luego “fue a residir en Roma”, como nos informa Alejandro Carrión en su *Antología*, cit. (p.159), “donde fue consultor de altos dignatarios, Prelados de las Congregaciones Papales. Más tarde se trasladó a Tívoli, donde fue amigo y consultor del Arzobispo Chiaramonti, luego papa Pío VII”.

33. Fragmento perteneciente a unas liras registradas bajo el título de *Carta a Lisardo*. En la edición de A. Carrión (*Antología de la literatura ecuatoriana*, cit.) ocupan las pp. 164-66. Giacomo Leopardi tocará en innumerables ocasiones el mismo tema y, lo que es más sorprendente, le dará (como en el celeberrimo cuento del “jardín enfermo”, hospital de plantas) el mismo toque de hondo y doliente romanticismo.

El “grito” del desencantado Aguirre rompe las barreras de la poética tradicional, porque ha destruido ya los confines del ser admitido. “Que es anhelar arder, buscar cenizas” (*Sonetos morales*, 2). Se resuelve en esto el divino ardor de la literatura extática, cuyo llamado a la infinita libertad —a un morir que es vida— exige como condición previa la dramática consunción de cualquier límite³⁴. Consumarse, extinguirse, es el lema de la victoria mística. “No trates de encerrarme en ti, confúndete tú en mí”, le aconseja a Teresa una voz divina. La fusión, rápida o lenta, pero siempre al calor insostenible de una hoguera mortal, anima toda la poesía espiritual anterior.

¡Oh llama de amor viva, 1
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!
Pues ya no eres esquiva,
acaba ya si quieres;
rompe la tela de este dulce encuentro.

¡Oh cautiverio suave! 2
¡Oh regalada llaga!
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado,
que a vida eterna sabe
y toda deuda paga!
Matando, muerte en vida las has trocado.

(Juan de la Cruz, *Llama de amor viva* B).

34. Gonzalo Zaldumbide en su obra *Estudio y Selecciones del padre Juan Bautista Aguirre, S.I.*, en: *Los dos primeros poetas coloniales ecuatorianos. Biblioteca Ecuatoriana Clásica*. Quito, Corporación de Estudios y Publicaciones, 1989, p. 326, equipara este sentimiento a una “alta tristeza metafísica que del hombre se extiende a toda cosa”; cita a Ronsard como equivalente renacentista, y llega a extraer de estos versos (con profunda comprensión del autor) un montaliano “mal mortal de vivir”.

No así en Aguirre. Su pena es de tal suerte, que “con el alma se ha unido”, y “no la puede separar la muerte, / pues cuanto a mitigarla se apercibe / en ella muere, y ella en todo vive” (*Llanto de la naturaleza humana*, 8). No se muere por vivir; se vive, sufriendo, para contagiar una muerte universal. “Mas, ¡ay! que noche oscura / es de tanto monarca sepultura, / y ve su luz ocaso / con que llora la tierra su fracaso, / el pájaro enmudece, / la flor se encoge y todo se entristece. / ¡Oh sol, oh luz, oh día, / símbolo propio de la dicha mía!”³⁵. De esta forma hasta los vehículos simbólicos de la metamorfosis se tuercen y tergiversan fatalmente en la poesía de este hacedor ultramoderno. En el texto de su *Canción heroica*, cuyo subtítulo irónico tendremos ocasión de comentar, encontramos estas sorprendentes palabras:

Ronda a la luz la amante mariposa
y en giros de oro, en óvalos de plata,
galantear a la llama solicita:
ya la festeja en torno presurosa,
ya se retira de una luz ingrata, 5
ya se le acerca, ya se precipita,
porque su amor la incita
a adorar a aquel globo de luz breve,
donde su muerte en poca llama bebe,
cuando a besarla llega 10
de su hermosura enamorada ciega.

Mas, ¡ay!, infeliz suerte, 12
que en cenizas su gala se convierte,
[...]

35. *Canción heroica*, conocida como *El Infortunio*, 40-48.

sin que en la pira unida
Fénix renazca para nueva vida.

16

¡Oh costosos intentos,
imagen de mis locos pensamientos!

(IV, 1-12; 16-19).

El carácter levemente paródico del tema —como de un barroco extraviado— quedaría declarado aunque no hubiese el aludido subtítulo, lleno de una sátira feroz. “Heroica” debería ser esta canción, al decir de Aguirre; y en lo que acaba es en los términos clásicos de la mística (paloma, mariposilla inquieta, etc.), equivalentes del alma, degradados al rango de pavorosos —y humillados— Tersites extáticos: “Fui mariposa, en fin, pero mi gala / se convirtió en pavesa / a los incendios de una cruel belleza”³⁶. “¡Oh a cuántos necios el mentido halago / deste mar enamora sin sosiego, / y mariposas de su mismo estrago, / la muerte beben en un dulce fuego!”³⁷. Convertida en cenizas, pero sin resurgir, la serie tópica de la flor, el ave, el sol, la mariposa, se somete indócil, porque sorpresivamente, al mismo tratamiento: “Y así por varios modos / sufro de todos los tormentos todos, / siendo a mi vida imagen lastimosa / la flor, el ave, el sol, la mariposa”³⁸.

Todo es así: hasta la incitación a la espera prudente, desde la óptica gongorina del “dilatar el nacer”, adquiere connotaciones inesperadamente dramáticas:

36. El infortunio, vv. 78-80.

37. Descripción del mar de Venus, vv. 33-36.

38. El infortunio, vv. finales.

Rosas, escarmentad: no presurosas
anheléis este ardor, que si autoriza,
aniquila también el sol, ¡oh rosas!
Pague eclipsada, pues, tu gentileza
el mendigarle al sol la llama pura,
y escarmiente la humana en tu belleza,
que si el nativo resplandor se apura,
la que luz deslumbró para en pavesa.

(*Sonetos morales*, 2; 3)

Tales excesos de pesimismo, inmersos pese a todo (hay que notarlo), en el universo verbal de Góngora —y el lenguaje es aquí instrumento de destrucción universal—, retornan lentamente al intimismo de su precursor, y se reapropian de Petrarca.

No tienes ya del tiempo malogrado
en el prolijo afán de tus pasiones
sino una sombra, envuelta en confusiones,
que imprime en tu memoria tu pecado.

Pasó el deleite, el tiempo arrebatado
aun su imagen borró; las desazones
de tu inquieta conciencia son pensiones
que has de pagar perpetuas al cuidado.

Mas si el tiempo dejó para tu daño
su huella errante, y sombras al olvido
del que fue gusto y hoy te sobresalta,
para el futuro estudia el desengaño
en la imagen del tiempo que has vivido,
que ella dirá lo poco que te falta.

(*Sonetos morales*, 4)

Eso recuerda de cerca el primer soneto del *Cancionero*. Estamos frente a una culpa retrospectiva, un hedonismo poético echado a los pies del tormento individual, pidiéndole perdón al llanto del alma. El universo esplendoroso de Góngora, terrible en su energía vital, potente en la capacidad de sublimar los afectos, es muerto por la melancolía de un pobre sentimiento aislado. De la misma manera se extingue el lenguaje; expresiones como las que siguen:

De espíritus de luz ondeó un infierno.

Aquí la madre del amor navega,
que si riza las ondas, o el mar bruma,
con lo halagüeño de su vista anega
en luz el aire y en ardor la espuma
[...] altivo aturde al mundo fieramente
este bastardo horror de la montaña,
pues, trueno el silbo, el eco terremoto,
confunde al orbe en hórrido alboroto.

[...] con las espumas que sediento bebe
por duros riscos resbalando nieve³⁹

muestran de inmediato su signo de pertenencia. Pero no obedecen al primitivo intento: el fin desnaturalizado se venga, enajenando un instrumento incapaz de conseguirlo.

En la *Caída de Luzbel* podríamos encontrar atisbos del antiguo y ortodoxo heroísmo, así como de la lucha perenne

39. Versos de Bastidas respectivamente extraídos de: *Rebelión y caída de Luzbel* (fragmentos 1,3); *Descripción del mar de Venus* (2); *Monserate: Poema heroico sobre las acciones y la vida de san Ignacio* (4).

con el enemigo mortal; desgraciadamente, todo termina en manera marcadamente antiépica, incluso, podríamos decir, psicoanalítica: “y así [Luzbel] padece, aún más que en el abismo, / horrible infierno dentro de sí mismo”.

La lid es por lo demás preferentemente interna, aunque con rigores ignacianos: “¡Basta ya, pecador! No tu malicia / ejercite más tiempo mi paciencia” (*Sonetos Morales*, 5, 1-2). Ya no hay lugar para los demonios corpóreos de Teresa, que se pasean sobre el libro de uno para impedir su lectura, y huelen a azufre. El verdadero enemigo del ser descrito por Aguirre es su propia naturaleza.

A este intimismo exasperado, antagónicamente opuesto a la epopeya, y autoparodiado por el rebote repulsivo de su máscara expresiva culterana, sigue y responde dócilmente la franca sátira de tipos y géneros, bajo cualquier forma de clasificación. El explotado tema de la pena amorosa, por ejemplo (peligro al acecho tras Cupido) reviste la apariencia de una verdadera intervención desmitificante. La parodia se advierte en el hecho de que la desfiguración —mejor dicho, la transfiguración— involucra la misma alegoría, no, como en Góngora, sus efectos.

Aquí Cupido, deste mar pirata,
del arco ebúrneo fatigando el seno,
en suaves dardos de bruñida plata
dispara dulce su mortal veneno;
y tanto el ciego flechador maltrata
del convexo marfil la cuerda o freno,
que, siendo el blanco humanos corazones,
anega el mundo en piélagos de arpones.

(*Descripción del mar de Venus*, vv. 64-71)

El carácter burlesco de tales composiciones deviene patente en el romance *A los hermosos ojos de una dama imaginaria*, suerte de “divertimento” en negativo (“Y en haceros de este modo / naturaleza echó el resto, / que no siendo nada de esto / parece que lo sois todo”); pero con los caracteres formales de un barroco exasperado.

Finalmente, con el simulado comentario al cap. XII del Apocalipsis (fragmento intitulado, probablemente adrede, *Rasgo épico a la concepción de Nuestra Señora*), se llega a la disolución de la propia épica. Aquí en efecto no hay ningún epos; y lo único que se pretende es, al parecer, pulverizar la piedra angular del edificio barroco, tradicionalmente erguido sobre metáforas. La metáfora supone siempre, en el ámbito de un conceptismo estricto una especie de, como tuvo a bien declarar Dámaso Alonso, “huida de la realidad”⁴⁰; eso es porque el escritor barroco, en lugar de limitarse a usar el símil para ilustrar el referente, convierte el análisis demostrativo en su verdadero objeto de referencia; o, para emplear un lenguaje genuinamente culterano, en vez de ilustrar un término con un símbolo, se toma el término por ilustrar como el punto conclusivo de la ilustración dirigida al símbolo...

Pero aquí, en este extraordinario poema de Aguirre, se recupera el referente, se va hacia él. Aguirre declara, frente a los ojos del lector, el valor y la naturaleza de la analogía. Todas las imágenes y convenciones empleadas en el texto regresan al sujeto:

40. Cfr. a este propósito los ya clásicos *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos, 1970, passim.

Este mar cuya orilla se encanece
de gracias por espumas, es María,
hermosísimo sol cuando amanece
en su purpúreo rosicler el día,
luna sin manchas que no mengua y crece,⁴¹
risueña aurora y cielo en la alegría:
pues esta diosa en su beldad mejora
al sol, la luna, el cielo y la aurora.

El complejo metafórico, término último de la busca poética barroca, a partir de este momento ya no se constituye —ni volverá a convertirse— en el modelo retratado, objeto único de estudio; sino que se reviste, ahora sí, del referente, en una aplicación que muestra y declara cada vez su congruencia específica.

En un solo poema de Aguirre hay auténtico heroísmo, no parodiado; la línea relativa al género se conserva intacta, el lenguaje es de un conceptismo pleno, absoluto: Góngora resucitado. Se trata del —ahora justamente denominado— *Poema heroico* sobre las acciones y vida de San Ignacio.

¿Por qué, si todo ha cambiado? Aguirre había destruido ya el universo artificial gongorino, y aquí lo recrea, excepcionalmente (véase la identidad de imágenes con respecto al soneto gongorino *A la rigurosa acción con que San Ignacio redujo un pecador*). La respuesta no tarda en presentarse: este es un retrato de género, una reconstrucción filológica —por ende, veraz, con colores legítimos— de la figura ignaciana, cual se

41. Aquí el autor devela la naturaleza científica de su pensamiento (cfr. nota 34). Una consideración atenta de este aspecto explica muchas peculiaridades de su obra.

la ve en pinturas, panegíricos y, naturalmente, poemas, de la edad renacentista-barroca. Ambientada en una época anterior, inmersa en ese dominio, la figura del Santo viste ese ropaje, usa el mismo registro lingüístico, restaura el espíritu heroico del tiempo —simula los tropos—. El poema en loor de Ignacio es algo absolutamente teatral, pomposo, barroco, temible.

Al erigir su cuello hacia los astros,
cubierto erial de nieve y alabastros,
a Apolo en sus reflejos,
de marfil congelado ofrece espejos,
reinando con sosiego
monstruos de nieve en la región del fuego.

(*Poema heroico*, vv. 11-6)

Hay que alabar la fidelidad del dramaturgo Aguirre, que hace retumbar la voz del capitán, cuando todo ha caído en su interior; y enaltece al personaje gigantesco, “de rocas promontorio adusto”, pese a que la rosa, el clavel, el aire, el poeta, todo, se inclinan en un afligido silencio universal, proclamando mentalmente: “en el dolor se destempló el acento”.

IV. La sátira franca de Juan de Velasco

En la obra de Velasco⁴² hay verdadera parodia, intencional y acerba. Veamos antes que nada el primer término de nuestro análisis: una poesía de corte pastoril-divinizante, con una tópica bien definida.

42. También historiador ilustre y, como Aguirre, jesuita exiliado. Murió en 1792.

Velasco no desdeña mostrar sus intentos satíricos, y “pinta” esta caricatura asombrosa (en plena “Arcadia” aún, no lo olvidemos):

**A una musa que enfermó por no dormir,
haciendo versos de noche**

Cierta musa apoltronada
por dormir la noche y día
tuvo la lira arrojada,
sintiendo sobre su almohada
mucho mar, dulce armonía.

La alusión —más que el recuerdo— es aquí evidente. De no estar seguros, los últimos versos nos sacarían de dudas:

Penetrada de gran tedio
en estos días postreros,
juzgó su mal sin remedio,
y es que deja el justo medio
por dar siempre en los extremos.
Ya escarmentará en Salicio,
aquel pastor extremoso
en el músico ejercicio
[...].

La *Apología de la sordera* es maravillosa, pero no pasa de un “scherzo assai moderato”:

Al leer tus versos, amigo,
di no pocas carcajadas,
haciendo reminiscencias

de una viuda de mi patria.
Muerto el marido, acudieron
parientes y camaradas
con luto fúnebre al duelo,
según costumbre y usanza.

Cada cual con voz doliente
y con frases estudiadas,
le expresaba su gran pena,
la parte que le tocaba.
Mas a ninguno la viuda
contestaba una palabra,
y en lugar de responderle
se tapaba bien la cara.
Juzgaban todos al verla
que, del dolor traspasada,
enmudecían sus labios
porque sus ojos hablaban.
Mas ella, en lugar de llanto,
daba encubiertas risadas,
porque lejos de afligirse
de la viudez, se alegraba.

Así yo, ni más ni menos,
mas sin taparme la cara,
al leer tus versos, Ambrosio,
me desataba en risadas.
Te empeñas en expresarme
la pena que te acompaña
por la pena que supones
que la sordera me causa.
Creyendo que tengo pena
o que me aflijo, te engañas,

pues por muerte de mi oído
a mí no se me da nada
[...].

El inocuo y delicado *divertimento* asume pronto tintes más decididos, de sátira social:

Sobre todo me consuela
verme libre de la plaga
de petulantes ociosos
que apestan toda la Italia,
de aquellos que vivir quieren
a costa de las espaldas
de inocentes españoles
a quienes minchiones llaman,
de aquellos que en todas partes
hay, machos y hembras, a cargas
[...]. (*Apología*, X)

Pero es en la *Visión del Infierno*⁴³, falsamente émula del dantesco, donde asistimos a la demolición del segundo bloque retórico tradicional, la epopeya divinizada. Considérense estos versos, declaratorios de la “magnífica visión”:

El demonio atronado,
que te sacó de la isla arrebatado,
estaba chamuscado con el vino
por ser de profesión un veturino,

43. El subtítulo (*Capítulo III del Apocalipsis de san Juan*) declara inmediatamente el carácter paródico del texto. Y también hay un subtítulo expresivo, en una línea patentemente analógica, para el *Rasgo épico a la Concepción*, que encabeza una de las piezas “heroicas” de Aguirre.

como soy también yo, mas no te asombres,
que esta es propiedad de galante-hombres.
El inundo lugar de tanta pena
es la antigua ciudad de Ravena,
los demonios aéreos son zancudos,
los terrestres que al ver parecen mudos
son los diablos que charlan por los codos
y mantienen la raza de los godos.
Los pocos hombres que allí están penando
con tanto gusto, que se están jugando,
son de tus españoles compañeros,
los cuales, o son santos verdaderos
o no tienen vergüenza, o sus sentidos
los tienen ya del todo adormecidos.
Dijo, y con esto volví yo a la vida
quedando la visión desvanecida.

Podría pensarse en Quevedo, o podríamos entrar también en el dominio de Swift. Lo cierto es que, ya se acuda a un Dante parodiado o a un Virgilio —peor Homero— destronado, a una sátira franca o ironía encubierta, el mundo glorioso del conceptismo divinizado, de los disfraces armónicamente aceptados, de un clasicismo cómodamente desviado hacia fines circunstanciales: todo, en suma, lo típico del barroco, ha caído en manos terrible y despiadadamente demoledoras.⁴⁴

44. Nótese que, en la literatura posterior, ya no hay parodia. Un escritor como Juan Montalvo, para dar solo un ejemplo (cfr. el artículo de P. Di Patre: “Un antecedente literario español de J. Montalvo, *Catilinarias*, I”, publicado en la revista *Iberoamericana* y parte integrante de este volumen: véase *infra*), utiliza muy seriamente, aunque con fines excéntricos, la producción mística española del siglo XVI.

GÓNGORA, JACINTO DE EVIA Y LA VIRGEN DEL PANECILLO EN QUITO*

A la memoria de P. Giovanni Pegoraro

I. La “nueva Eva”, o Atalanta a lo divino

En la serie —por desgracia, nada conocida— de los textos ecuatorianos barrocos encontramos el siguiente soneto eviano⁴⁵:

En un jardín, palestra ya à la vida,
nueva Atalanta emprende la carrera,
y quando el viento à tràs dexa ligera,
de oro Pomo la enfrena presumida.

* Trabajo originariamente publicado en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 38 (2009), 307-320. Reenviamos a su versión online: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0909110307A/2155>

45. Citamos directamente, sin modernizar, de la primera edición eviana, realizada en Madrid, Imprenta de Nicolás Xamares, 1676: *Ramillete de varias flores poéticas, recogidas y cultivadas en los primeros abriles de sus años. De flores heroicas*. Soneto, p. 117. El título de la colección, cual resulta de la edición facsimilar realizada en Guayaquil, Banco Central, 1999, denuncia en realidad un contenido mixto: al lado de sus poemas, Jacinto de Evia pone (como puede notarse en el *Proemio* general) los de su maestro Bastidas, jesuita quiteño. La división adoptada para clasificar estos poemas (hay “flores” fúnebres, heroicas, amorosas, sagradas) lleva un sello claramente gongorino.

Al sagrado Hipomenes yà rendida,
entonces, por trofeo, de una higuera
hojas ofrece, por la vez primera,
que su altivez confiessa ser vencida.

Mas la segunda el curso intenta en vano,
de Belen en el campo, à quien la grama,
y la dorada espiga le corona:

rindiòla agora quanto mas humano;
una, pues, y otra ofrece en hoja, y rama,
esta à su planta, essotra à su corona.

Muy movido y lleno de seductores sobrentendidos, este cuadro contempla primero un Jardín del Edén con figuras equivocadas: la que se rinde al único personaje masculino no es en efecto la propia Eva, sino una personificación de Atalanta; Adán, vencedor vencido por excelencia, recibe solo materialmente el poco ortodoxo trofeo de una “higuera”. Lo que en realidad se entrega es el símbolo de la victoria olímpica, en manos de un Hipómenes triunfante, no humillado; simultáneamente, surge también al trasluz el “pomo de oro” pagano, una manzana precursora de la traición. Nuestro autor quiso representar aquí, por su admisión explícita⁴⁶, la caída de Eva y la posterior sumisión a Adán, en el teatro del eterno pecado. Pero termina simbolizando una redención que surge de continuas batallas, el vencimiento de la humana naturaleza por obra de una heroína sucesivamente

46. El encabezamiento de este soneto eviano reza así: “Al mismo asumpto del nacimiento de Christo, como alucion a la caida de nuestro Padre Adan, y como el vencedor se coronava con la grama del campo”, en *Ramillete*, cit., pág.117.

cautivada por lo sobre-humano, en feliz lucha antagónica con su propia superación existencial. La aparición postrera de María, en una escena pintada como una “justa” medieval, no hace sino ratificar esta tipología. Sus actores protagonizan un drama recurrente: cuando la *domina* militante le ofrece al campeón victorioso una corona literal (aunque sea, como en esta ocasión, de pura “hoja y grama”), con toda la carga aneja de una alegoría retrospectiva, no es solo para proclamar una conquista externa, sino con objeto de cerrar un mutuo desafío. La carrera inhumana de la nueva Eva es el último trazo de una calculada espiral, que a cada vuelta presenta un jardín edénico y un nuevo Belén espiritual, y a sus actores en trance de recíproca rendición. Gracias a esta plástica dominante, y a un tono que podríamos llamar fundamentalmente “guerrero”, es lícito asumir la temática eviana como parte de la tendencia, marcadamente barroca, a la divinización de temas y personajes, en particular los de marca bélica.

“La divinización”, sostenía con el acierto de siempre Dámaso Alonso⁴⁷, “era ya en literatura española un largo proceso”. El gran crítico lo refería:

1. Al empleo semiconsciente de la literatura profana —por ejemplo, pastoril-italianizante— con fines esencialmente devotos;
2. A la “divinización de temas” (como en el *Sacro Parnaso* de Calderón)⁴⁸.

Dentro de este interesante filón, que traspone una temática profana a un plano religioso, se sitúa la gran tentativa

47. Cfr. “San Juan de la Cruz, poeta a lo divino”, en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, 1952, p. 257.

48. *Ibid.*, cit., p. 226.

piadosa de las “caballerías a lo divino”: probablemente derivadas de los *Ejercicios* ignacianos (la más notable actividad de auto-inmersión anteriormente a Proust, según Benjamin⁴⁹), le sirvieron al místico como al simple militante cristiano; adoptaron las formas y el ropaje de la tradición grecolatina; pasaron por el filtro de sublimes “partidarios” caballerescos, como el propio Góngora, que supieron aprovecharse tanto de lo “celestial” creado por los unos como de las tendencias arcádicas atribuibles a otros; y al fin determinan, en la confluencia de armas e idilio, o entre el ciclo de Ariosto y el Garcilaso hábilmente aprovechado por Juan de la Cruz, un complejo poético de comprensión universal, porque de posesión común⁵⁰.

La literatura americana de la Audiencia, siempre de marca o inspiración jesuítica, se aprovecha ampliamente de este cortejo teórico-figurativo, y le aporta una señal bien reconocible en sus rasgos autóctonos. También la poética eviana está como imbuida del tema caballeresco en función religiosa. En un soneto que el propio autor declara *Al mismo intento que el pasado*⁵¹ la semántica es como una glosa del citado: no se habla únicamente del “trofeo glorioso” (ofrecido por lo demás al pequeño Niño en “hoja y grama” y, culteranamente, “esmeraldas del campo”), sino también de una competencia para alcanzar la alta esfera [...], la ardua

49. Ibid., cit., p. 224.

50. Para una caracterización amplia del tema, se vea M. Mafla – P. Di Patre. “El lenguaje caballeresco de marca ignaciana en la poesía de Jacinto de Evia”, en *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador*, vol. 89 (2009), II, pp. 7-29. Se puede ver también, de las mismas autoras, el estudio sobre la “Disolución de patrones épico-amorosos en la literatura ecuatoriana tardobarroca”, *Revista Espéculo*, n. 40: ensayo presente en este volumen.

51. *Ramillete*, cit., p. 117

cima del monte más distante”, equivalente figurado de la condición humana. ¿Quién es el autor de la carrera suprema, del blanco por fin alcanzado? Evia contesta narrando una aventura de argonauta: es quien “en curso tan veloz ganó del hombre / el ser, que ensalza con lustroso nombre⁵². La conquista del hombre se opera, en una exposición en parte anticipadora —ultrabarroca— con un inserto divino destinado a “ensalzarla”: he aquí la victoria convertida en homenaje a la rendición.

Ahora, todo este juego de confrontaciones y laureles olímpicos, en un clima de decidida batalla ontológica, no es más que un recurso ignaciano⁵³, ampliamente utilizado por escritores como santa Teresa⁵⁴, y de fecunda y bien aclarada germinación posterior en la producción literaria española. Pero aquí todo se complica e intensifica con una figura compuesta de estratos sucesivos, ovidiana y pastoril a la vez, fuente de inspiración múltiple y núcleo privilegiado de escenas pertenecientes a ambientes “mixtos”, al ciclo guerrero de Ariosto y a la campaña divinizada de Góngora. Podríamos considerar a Atalanta (presente en el soneto eviano mencionado arriba) como el prototipo del

52. *Ramillete*, p. 117, vv. 13-14.

53. Sería oportuno tal vez regresar a una lectura directa, en clave “caballeresca”, de los *Ejercicios* ignacianos. En el trabajo mencionado supra de Mafla-Di Patre (“El lenguaje caballeresco”, cit.), se encuentra un extenso listado de *loci* asumidos en este sentido.

54. También para la obra de santa Teresa (véase por ejemplo el comienzo del *Camino*, o las mismas *Moradas*) es, a nuestro parecer, urgentísima la tarea de descifrar, o caracterizar en forma específica, el “código de honor” de los que llevan las insignias señaladas. Sobre la tradición literaria teresiana, y en especial las no muy reconocidas fuentes de inspiración, se puede consultar mi estudio “Conocimiento y experiencia en la dimensión mística”, *Ciencia Tomista*, 136 (2009), I, pp. 101-121.

género. Atalanta es la “mujer heroica” por excelencia, como la Camila de la Eneida, como Marfisa y Bradamantes⁵⁵: tan valerosa que infunde temor a los más valientes, y tan rápida en la carrera que ni siquiera dobla las aristas del campo (Evia explica, con expresión gongorina, que “deja atrás el viento”), o sobre las olas del mar no llega a mojarse las plantas. La velocidad⁵⁶, por otra parte, es un atributo imprescindible del modelo en cuestión (ya que se trata de un verdadero paradigma, más que de un tópico), junto con la castidad a ultranza. El final de sus vicisitudes es también obligado: victoriosa siempre, la mujer guerrera se rinde al fin ante una figura masculina, ya esté representada por un simple héroe o, como en la figuración eviana, un campeón sobrehumano.

Fuertemente emblemático resulta, a este respecto, un episodio descrito en el romance *Aspramonte*⁵⁷. Galiziella es una valiente sarracina que, luego de enfrentarse con éxito a un puñado de fortísimos guerreros, finalmente se rinde a Riccieri (pese a que lo había también vencido) cuando él, fijándose en las trenzas de la joven valerosa, consiente en declararle su

55. “Marfisa y Bradamante”, nos cuenta un romanista insigne, Pio Rajna (*Le fonti dell’Orlando furioso*, Firenze, Sansoni, 1900², p. 49), “sono già riportate a ‘Pantasalea et Camilla’ dal Dolce”.

56. En la obra de Rajna citada arriba encuentro la mención de un tipo interesante de “mujer guerrera” (las Amazonas constituyen también naturalmente, al decir de Rajna, una magnífica realización de dicho modelo): se trata de una dama a la que llaman “Rovenza della Falcia”, y el episodio es descrito en el VI libro —intitulado *Rubion d’Anferna*— de *Storie di Rinaldo*, en prosa. “Questa”, se dice en el texto, mujer bastante brava y de excepcional valor guerrero, posee además la siguiente peculiaridad: “correa a piè più che altro cavallo” (*Le fonti*, cit., p. 51).

57. Pio Rajna (*Le fonti dell’Orlando furioso*, cit., pp. 49-50) lo reporta según la versión en prosa de Barberino.

nombre. “Ed ella domandó lui, chi egli era; e quando udí chi egli era, s’arendé a lui”⁵⁸. La rendición de la mujer se debe aquí evidentemente a la constatación de un valor superior. Confrontemos los versos citados de Evia (en el soneto *Al mesmo assumpto del Nacimiento*, v. 12) con el episodio de Galiziella: “Rindióla agora quanto mas humano”. María, tierna “rival” de Cristo en esta novísima especie de carrera, le ofrece al supremo Victorioso un doble trofeo (el de Atalanta y el de Eva) en homenaje, respectivamente, “a su planta y a su corona”. De nuevo un desafío histórico, si bien existencial; otra vez una mujer “frenada en su curso” hiperbólico por un contrincante maravilloso, capaz inclusive de “escalar [...] la ardua cima del monte más distante”. Jacinto de Evia, como buen culterano, se preocupa muchísimo de llevar a las últimas consecuencias una imagen tradicional; de matizarla gongorinamente “in crescendo”⁵⁹, hasta efectuar la triple acrobacia conceptista de un final fantasmagóricamente orquestado⁶⁰.

58. *Le fonti*, cit., p. 50.

59. Tampoco en esta materia se puede prescindir de la insuperable caracterización ofrecida por Dámaso Alonso en sus *Estudios y Ensayos gongorinos*. Véase en particular *Claridad y belleza de las Soledades: Hipérboles*. Madrid, 1970, pp. 83-84. El Crítico se refiere, entre otros mecanismos significativos, a una característica asunción “cruzada” de los componentes, con comparaciones sucesivamente acrecentadas (dotadas de al menos tres términos).

60. El petrarquismo y barroquismo gongorino —evidentemente responsables de la brillante orquestación señalada—, figuran también, por supuesto, en D. Alonso. *Estudios y ensayos*, cit., especialmente pp. 174 ss.

II. Una Atalanta bucólica

Entre las canciones “amorosas”⁶¹ del gran cordobés hay una⁶² que condensa sabiamente — fiera aparte— todos los atributos señalados. La joven de “planta voladora”, naturalmente esquivada, corre tan ligera que “el viento desafía”; pero su perseguidor masculino quisiera tradicionalmente “enfrenar su vuelo”. Tal “corcilla temerosa”, émula de Dafne más que de Galiziella, es la ninfa por antonomasia, sin tener por completo las atribuciones paralelas de una “Diana a lo divino”. Se llama Clori, y ello declara cabalmente su característica primaria⁶³. Pero ya en el romance del “pescadorcillo constante” (46-1600), la ninfa perseguida (desde luego de rapidísima fuga) se torna fiera enemiga, la mujer-piedra de Dante. Su braveza presagia ya, aunque sin convertirse expresamente en un motivo, el tema de la “cazadora” despiadada, cuyas principales cualidades lucirían muy bien en un velódromo: “Hoy hace, ingrata, un año / que huyendo, ligera/ no te conoce el suelo, / y atrás el aire dejas”; “Tu vuelo en todo el mundo / por olas, o por tierra, / lo más ligero alcanza, / lo más libre sujeta./ Si aquesta se te escapa, / di, Amor:

61. La misma terminología, definitoria de las clases, en Jacinto de Evia: cfr. nota 43 del presente trabajo. Adviértase que nuestra edición de referencia será la de Millé-Giménez. Madrid, Aguilar, 1943; aunque acudiremos también, ocasionalmente, a la *Antología poética* preparada por A. Suárez Miramón. Barcelona, RBA Editores, 1994; mientras que, para los *Romances*, nos atendremos a la ejemplar de Antonio Carreño. Madrid, Cátedra, 2000.

62. 384-1582 (ed. Millé-Giménez).

63. El modelo de esta ninfa es, naturalmente, la “Peneida virgen desdeñosa” de las *Soledades*, y su ambiente sigue siendo el bucólico de incontaminadas selvas. También en *Romances* 77-1619 hay una referencia a Dafne (vv. 11-12), y además el conjunto de rasgos señalados.

¿qué te aprovechan / los vuelos de tus alas, / los arcos de tus flechas?”⁶⁴.

No podía estar mejor declarada la asociación constante, en figuras de este tipo, entre una ligereza superior al viento y las alas premonitorias de la metáfora. Nótese que la rapidez de la flecha, disparada siempre por el arco encorvado, se une también a unas alas figuradas en la personificación del Amor, o del pensamiento alado amoroso: este “alcanza en fin”, merced seguramente al doble impulso del afecto y el deseo, la meta de sus suspiros. Véase, a más del lugar específico citado, el siguiente emblemático fragmento: “[...] el noble pensamiento / por verte viste plumas, ¡pisa el viento!” (63, 8-9⁶⁵). Y luego, insistiendo (vv. 18 y ss.):

Allá vuelles, lisonja de mis penas,
que con igual licencia
penetras el abismo, el cielo escalas;⁶⁶
y mientras yo te aguardo en las cadenas
desta rabiosa ausencia,
al viento agravien tus ligeras alas.

¿Será que el poder de Amor, el dios alado por excelencia (“Al fin es Dios alado, / y plumas no son malas / para lisonjear a un dios con alas”: 64, 34-6) es lo único capaz de alcanzar el velocísimo blanco, y obtener por consiguiente la deseada rendición? “Vuela, pensamiento, / y diles a los ojos que te

64. Vv. 28-31 y 41-4 respectivamente.

65. En la división (que es la de Vicuña) adoptada por A. Suárez en su *Antología poética*, cit. La seguimos para esta canción y el siguiente lugar de la obra gongorina.

66. Nótese la analogía de expresiones con el soneto eviano *Al Nacimiento*, cit.

envío/ que eres mío”⁶⁷. También en Jacinto de Evia existe, por cierto, la imagen del “niño arquero”⁶⁸, pero divinamente connotada; y son tales atributos de superior levedad los que declaran, ante tamaña desproporción antagónica, la supremacía de su mágico poseedor.

Retornando a nuestra imagen tradicional (la virgen primero rehuyente, luego feroz), resulta desde luego perfectamente documentada en Góngora. Baste leer las líneas referidas a la “divina cazadora” (59-1609) o “segunda Galatea”, sorda naturalmente a cualquier ruego, y naturalmente más veloz, y aún más cruel, de las fieras que suele perseguir. El cazador “perdido primero tras un jabalí fiero” se pierde ahora por tanto, ineludiblemente, “tras esa, que lo huye, cazadora”.

La rapidez de la fuga es factor primordial en este cuadro, como hemos visto; de ahí lo imaginario de las alas. Pero puede haber una triple persecución, condensada en vértigo que involucra la presa (“el corcillo [...], que de bien flechado vuela”: 45– 1599), la “del coro de Diana”, y el “salteado de la cazadora bella”: la extraña progresión de términos animales se formula atendiendo al factor común de una carrera mortal: “porque en la fuga son alas, / las que en la muerte son flechas” (ibíd., vv. 17-8). Este último valor nos transporta directamente al plano guerrero de las alas épicas, “militantes”: como en el romance alegórico *Del rey, nuestro señor* (81- 1620),

67. *Letrillas líricas* (*Ant. Poét.*, cit., I, 67). La cualidad primaria del pensamiento es, a la manera petrarquesca, la de ser alado (veloz e inconsistente en el orden físico). También Teresa de Ávila es definida por Góngora “arquitectura alada” (69-1613 [14]), porque constructora de moradas espirituales.

68. En la edición de rimas escogidas preparada por A. Carrión (*Antología general de la poesía ecuatoriana durante la colonia española*), cfr. el *Romance del Niño arquero* y *Habla un alma con Cristo recién nacido*, pp. 110 y 109 respectivamente.

perseguidor de huestes enemigas cuyas alas aparecen, como siempre, poco vulnerables; y sin embargo el disminuirles el vuelo, “fomentando su tardanza”, no constituye precisamente el objetivo expreso de la hostilidad regia.

Pero si queremos ver la fusión última de los motivos señalados, debemos repasar con atención todo lo referente a “la muerte de doña Luisa de Cardona, monja en Santa Fe de Toledo”. La totalidad de imágenes poéticas tiene aquí un tinte decididamente bucólico (la religiosa murió “ninfa”, la llora Eco). Finalmente se dice:

La casta cazadora
seguiste puntualmente,
ya en los montes armada,
ya desnuda en la fuente.

Ligera a los pies fuiste
del corcillo, y valiente
del jabalí cerdoso
al espumoso diente⁶⁹.

La de “pies ligeros” (“que huyendo, ligera, no te conoce el suelo, y atrás el aire dejás”, se dice más explícitamente en otra parte⁷⁰), la casta y esbelta, delicada pero también decidida cazadora, perseguidora de fieras y perseguida de Amor⁷¹, consigna a Jacinto de Evia, sin lugar a dudas, el ajuar de un

69. 40.1594, vv. 25 ss.

70. Ed. cit., 46-1600.

71. En el romance de doña Luisa de Cardona tampoco podía faltar la imagen del Amor, de un Cupido casto. Nótese cómo la simbiosis se verifica puntualmente también en la obra teresiana.

tipo histórico —un modelo poético— susceptible de una identificación inmediata.

III. Gongorismo de Evia

La dimensión gongorista en la obra eviana es certera y, diría, hasta indudable. No se trata solo de un lenguaje ya consagrado por la tradición manierista⁷², lleno de esferas⁷³ y cristales —escondidos en el seno o en el suelo hallados—, esmeraldas campestres y nieves figurativamente derretidas: “Si sol nacéis entre sombras / por desterrarlas más presto, / una noche soy de culpas,/ esclareced mi hemisferio. / Si ese ardor busca la nieve / soy un helado arroyuelo, / desatadme las prisiones / a vos correré ligero”⁷⁴. A todo este “petrarquismo culteranizado”, ya de por sí bastante significativo, se suma un paralelismo conceptual muy evidente: la imagen del niño Dios, por ejemplo, lleva una clara impronta gongorina tanto en la invención⁷⁵ como en los propios rasgos semánticos. Si en el romance de Góngora *Al nacimiento de Cristo nuestro Señor*

72. “Cuando la noche más de horror vestida / y de escuadras de sombras más armada”, escribe muy poéticamente Evia en el *Ramillete*, cit., dentro del apartado dedicado a las *Flores heroicas*, *Con el nacimiento de Cristo* [...]. Soneto, p. 119, vv. 1-2. Citamos modernizando la grafía y, a partir de aquí, lo haremos siempre.

73. Cfr. la siguiente expresión, en *Ramillete*. *A un manantial que se halla en el valle de Lloa*. Romance, pág. 104, v.8.

74. *Ramillete*. *Habla un alma con Cristo recién nacido*. Romance, p. 119, vv. 13-20.

75. En el romance *Habla un alma con Cristo recién nacido* Evia se dirige tiernamente a Jesús, “que de María / pende joyel en el pecho”: cfr. *Ramillete*, p. 119, vv. 3-4. La expresión recuerda muy de cerca el “divino clavel” de Góngora, en 194-1621. También el tema del romance eviano dedicado al Niño arquero denuncia una imaginación intensamente gongorina: “No me hieran tus flechas, / oh hermoso niño, / porque es muy corta hazaña / para un rendido”, en *Ramillete*, p. 120.

(79.1620) la “diligencia, calzada, / en vez de abarcas, el viento, / cumbres pisa coronadas / de paraninfos del cielo”, en un soneto análogo de Evia emprende animosamente la conquista “de la alta esfera, / pues a pasos medía de gigante / la ardua cima del monte más distante”, para ganar al fin, en “curso tan veloz [...] del hombre / el ser, que ensalza con lustroso nombre”⁷⁶.

Hasta la afamada progresión léxica gongorina (con asunción “cruzada” de los componentes) es algo usual en la prosa eviana. Sin querer ahondar en la cuestión (y remitiendo más bien a una indagación sucesiva), el final del célebre soneto gongorino *Al tramontar del sol*⁷⁷ constituye como el molde único de una analogía bifurcada eviana. Por una parte se recupera la tradicional dinámica de una complicada comparación en un soneto que concluye, emblemáticamente, de este modo: “Y si a piedra de toque su riqueza / descubre el oro del ofir ardiente / de Amor el oro en Cristo más sublime / descubre sus quilates su fineza / hoy de esta piedra, oh toque más valiente”⁷⁸. Por otra parte, las interferencias somático-siderales de otros versos conclusivos refrescan con un brío renovado el magistral sello del maestro en arte: “Mas reconoce ya que un sol que llora / en luz la anega en su primer Aurora [Aurora de sí misma...], / y transformando el suelo en firmamento, / cada lágrima es astro al lucimiento, / formando de María el pecho bello / la Vía Láctea en su mayor destello”⁷⁹. Son, más que cadencias, finales

76. Ramillete, *De flores heroicas. Al mismo intento que el pasado [Al nacimiento]*. Soneto, p.117, vv. 11-14.

77. 219.1582. Nos referimos especialmente a los versos 12-4: “Juraré que lució más su guirnalda / con ser de flores, la otra ser de estrellas, / que la que ilustra el cielo en luces nueve”.

78. Ramillete, *De flores heroicas. Día de la circuncisión*. Soneto, p. 118, vv. 12-4.

79. Ramillete, *De flores heroicas. Con el nacimiento de Cristo*. Soneto, p. 119, vv.9-14.

obligados, *in crescendo* rossiniano, de toda obra manierista. Jacinto de Evia le aporta el personalísimo sello del villancico en América. Mas estoy pensando que la encantadora letrilla eviana *Dícese la buenaventura a Cristo* lleva como el recuerdo o la ampliación de una idea gongorina casi imperceptible, por lo fugaz. Se trata del siniestro augurio formulado justo en la letrilla sacra que contiene la mayor analogía con los escritos evianos, por retratar un “Niño Amor” arquero, casi un idilio arcádico “a lo divino”: “No es su arco, no, el que es / pompa del otro rapaz [...]. No venda este Amor divino / de sus ojos la alegría; / vendaránsela, algún día / que lo hagan adevino”⁸⁰. Desarrollando este leve motivo (inmerso, hay que notarlo, en una atmósfera característicamente popular, de presagios “gitanos”), Evia llegará a construir la siguiente composición⁸¹, nada manierista, como muchísimas otras gongorinas:

Dame una limosnita,
Niño bendito,
dame las buenas Pascuas
en que has nacido.
Niño de rosas,
dale a la gitanita
paga de glorias.

Si me das la mano,
Infante divino,
la buenaventura
verás que te digo.

80. Antología poética, cit., IV, 80, vv. 9-10; 15-8.

81. *Dícese la buena ventura a Cristo*, en *Ramillete*, pp.121-2.

Miro aquí la raya,
que muestra que aún niño
verterás tu sangre,
baño a mis delitos.

Serás de tres reyes
Rey reconocido,
y a este mismo tiempo
de un rey perseguido.

En tu propia patria,
con ser el Rey mismo,
vivirás humilde,
vivirás mendigo.

Dame una limosnita,
Niño bendito,
dame las buenas Pascuas
en que has nacido.

Miro es otra raya,
que es de tu martirio,
morirás en Libra,
si naciste en Virgo.

Tendrás corta suerte
aun de los amigos,
pues de un paniaguado
te verás vendido.

A los treinta y tres,
¡oh con qué prodigios!,
dejarás la vida,
de amores rendido.

Si el Cruzado leño
fuere tu cuchillo,
cuchillo de palo
cortará tus bríos.

Dame una limosnita,
Niño bendito,
dame las buenas Pascuas
en que has nacido.

IV. La “Virgen alada” del arte colonial quiteño

“En la pequeña escultura de la Virgen Apocalíptica de Quito”, nos dice una refinada estudiosa del arte barroco americano, Alexandra Kennedy Troya, “se encontró la firma de Legarda al interior de las muñecas, manos removibles de la esculturilla: ‘Bernardo Legarda se acabó en 7 de diciembre de 734’ [...]”. La iconografía de la Virgen Apocalíptica alada, con un pie sobre el dragón, fue propagada en Quito desde el taller de Legarda”⁸². Es así como se difunde un modelo cuya copia tal vez más burda —realización reciente y, a la verdad, poco brillante— mira a Quito desde el Panecillo”⁸³.

82. El descubrimiento se debe, como nos refiere también la autora de estas líneas, a Ximena Escudero, de la cual véanse en particular: *Bernardo Legarda encarnación del Barroco Quiteño*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Ciencias de la Educación - Departamento de Historia y Geografía. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito, Imprenta de la Universidad, 1976; y “El escultor Bernardo Legarda: siglo XVIII”, *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, 131- 32 (1978), pp. 285-324. El fragmento de A. Kennedy es tomado de: “Transformación del papel de talleres artesanales quiteños en el siglo XVIII”. *Anales del Museo de América*, 2 (1994), pp. 63-76.

83. “Transformación de los talleres”, cit., p. 73.

Alexandra Kennedy y Alfonso Ortiz ponen sobre el tapete una inquietud que, formulada hace varios años⁸⁴, sigue sorprendentemente en pie:

[...] supuestamente ‘inventada’ por Bernardo Legarda, [la Virgen alada] es representada en el siglo anterior —siglo XVII— por Miguel de Santiago, y antes que él, ya desde el siglo X, la Apocalíptica Nueva Eva había sido tema tratado por la cultura hispa no-árabe y continuó desarrollándose hasta que, a través de un grabado, fue trasladada y conocida en Quito, copiada aquí, y conociéndose, a partir de entonces, como la Virgen de Quito. Lo interesante y novedoso es que mientras en Europa este tipo iconográfico desapareció o perdió vigencia, en la Audiencia de Quito se repitió cada vez más. El porqué se elige este tipo y no otro, es decir el carácter de la elección, es uno de los valores que deberíamos rescatar⁸⁵.

Sin embargo, líneas previas habían sido anteriormente señaladas, y podrían cifrarse en las palabras con que la mencionada estudiosa se refiere a esta tan debatida cuestión: “[...] durante el siglo anterior, jesuitas y franciscanos en Europa habían difundido un nuevo tipo de Inmaculada, la

84. Nos referimos a la tesis de licenciatura (Pamplona, Universidad de Navarra, 1976) de la propia Kennedy Troya: *En torno a la Virgen de Quito*. En dicho trabajo la estudiosa se encuentra ocupada en determinar una serie de líneas interpretativas, “que van desde hechos de asimilación o sincretismo como era el caso de recuperar ‘un ángel más’, hasta la creencia de que ésta podría significar el ciclo completo de la vida de la Virgen” (“Transformación de los talleres”, cit., p. 75). La autora aconseja además consultar el ensayo de Santiago Sebastián, “European Models in the Art of the Viceroyalty of New Granada”, en *Barroco de la Nueva Granada. Colonial Art from Colombia and Ecuador*. New York, Americas Society, 1992.

85. A. Kennedy Troya—A. Ortiz Crespo. “Reflexiones sobre el arte colonial quiteño”, en *Nueva historia del Ecuador*. Ayala Mora ed. Vol. V. Época colonial, III. Quito, Corporación Editora Nacional, 1996², pp. 177-8.

Virgen militante que empuñaba en su diestra una lanza con la cual hería la cabeza de la serpiente⁸⁶. Un texto de san Juan de Patmos había influido en la representación de imágenes aladas, la mujer apocalíptica en su huida. Juan de Jáuregui ilustró en 1614 los comentarios que el santo había realizado del Apocalipsis. Este grabado, recogido por grabadores de Amberes, debió haberse introducido en América durante la primera mitad del siglo XVII. En Quito, un bellissimo lienzo atribuido a Miguel de Santiago en el Museo del Banco Central da fe de ello. La representación en Quito no murió a medida que en Europa fue decayendo, todo lo contrario. Legarda y su taller le dieron cuerpo y volumen, una bellísima caracterización convirtiéndola en casi una bailarina, ligera, elegante y sinuosa en ocasiones y tan sumamente sensual en otras que nos remite bien a un espíritu festivo, lleno de vivacidad propia del Rococó, tan enriquecido y adaptado en Quito, según han señalado muy certeramente Santiago Sebastián y Gabrielle Palmer”⁸⁷.

Sensualidad y elegancia sinuosa, militancia a lo divino y alas físicamente connotadas son en efecto los atributos peculiares de este modelo plástico. La tendencia al Rococó es también evidente: ulterior deslizamiento hacia las representaciones mitológicas de un Setecientos surgido de la exuberancia barroca. Bernardo Legarda, fuertemente conectado, como es natural, con los ambientes franciscanos

86. La fuerte conexión de la imagen quiteña con los caracteres de la “militancia a lo divino” resulta bien testimoniada también por la presencia del dragón —en lugar de la tradicional serpiente—, imagen del Enemigo muy cara a escritores como santa Teresa. Cfr. Vida, XIV, 11: “No lo permitáis, Señor, ni queráis se pierda alma que con tantos trabajos comprasteis y tantas veces de nuevo la habéis tornado a rescatar y quitar de los dientes del espantoso dragón” (cursiva nuestra, por supuesto).

87. A. Kennedy, “Transformación de los talleres”, cit., p. 75.

y jesuitas del tiempo⁸⁸ (a pesar de una independencia factual que prácticamente lo desvinculaba de los gremios “oficiales”, puestos a la sombra de universidades y conventos), hombre de evidentes amplias lecturas, pudo asimilar una imagen literaria muy difundida en la cultura local, y bastante afín —como muestra una acogida realmente perdurable— y grata a la espiritualidad hispanoamericana. Las mujeres velocísimas de las que hablamos, arcádicas y militantes, son siempre virginales, y llegan a prefigurar el tipo cristiano de la Virgen por excelencia. Al fundirse con otros elementos de la tradición cristiana, los que acabamos de reseñar terminan por componer un cuadro —estoy hablando en términos figurativo-literarios, no desde luego teológicos—, una suerte de esquema fijo en el cual predomina la característica de las alas —señal de rapidez inconcebible—, primero figuradas y luego decididamente físicas, reales. El tratamiento eviano de la Virgen justifica el surgir de un cortejo imaginativo, y luego de una correspondiente plástica, acordes con este complejo metafórico. La “Virgen alada” del Panecillo no es, en conclusión, sino la expresión física de la figuración eviana (derivada de Góngora), un plasmar en imágenes lo que ya impresionaba desde los textos, y producía una bien determinada emotividad colectiva.

88. La influencia cultural de los jesuitas, esencial a lo largo de toda la época colonial, resultó decisiva en el ambiente quiteño. El propio Jacinto de Evia, aunque probablemente sacerdote secular, le profesaba al maestro jesuita Bastidas una especial reverencia. Al incluirlo abundantemente en el *Ramillete* Jacinto de Evia da prueba de su admiración devota.

DANTE, PETRARCA Y GÓNGORA EN UNA DESPEDIDA EVIANA*

A la memoria de Gloria Galli

I. Patente incongruencia

Hay procedimientos poéticos que sorprenden, por lo versátil y superabundante de su industria creativa. Entre las composiciones del barroco ecuatoriano hallamos una canción más bien debilucha, indigna, diría, de su autor —Jacinto de Evia—, mas extremadamente interesante desde una perspectiva crítica, debido a la fusión antiarmónica de motivos y a la escucha simultánea de autores diversos. Este final discordante de la canción *A la muerte de Adonis* reza así:

Canción, retarda el vuelo,
a los vicios no ultrajes tan atenta,
que su crueldad violenta
tronco te buscan para tu ruina,
¡qué dicha tan divina!

* Trabajo realizado en el ámbito de un proyecto de investigación, con financiamiento de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Apareció en la revista *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 29 (2011), pp. 121-130.

que es de amantes morir con el amado cuando el riesgo es mayor, más declarado.⁸⁹

Primer dato chocante: se formula aquí, seguidamente y sin transición alguna, una decidida exhortación a la prudencia y la exaltada apología de su contrario, la “muerte por amor”. Semejante lucha de imperativos antagónicos, en un mismo autor, no es nueva: pero pertenece a períodos distantes, evidencia fases no yuxtapuestas, sino temporal e ideológicamente espaciadas dentro de su aventura estética.

En Dante, por ejemplo, es muy evidente la evolución del principio descrito en piezas bastante alejadas entre sí. Y hay finales también ricos en contrastes (“Muéstrate a todos” / “No te muestres a nadie”; “Corre de prisa” / “Ve cauta”; “La venganza es un honor” / “El perdonar es noble”, etc.⁹⁰); pero lo que predomina en ellos, o en su consideración crítica, es la medida de una maduración progresiva, de un ascenso calculado. Darán fe de ello los extremos representados por canciones como *La dispietata mente*⁹¹, presumiblemente de

89. Citamos según la versión elaborada por Alejandro Carrión. *Antología general de la poesía ecuatoriana durante la colonia española*, Quito, Grafiesa, 1992.

90. Confróntese el antagonismo de los siguientes versos en las canciones dantescas que enunciamos a continuación: “Io parlerò di voi in ciascun lato” (*Amor; che ne la mente. Conv.* III, v. 90); “Canzone, a’ panni tuoi non ponga uom mano” (*Tre donne, Rime*, 47, v. 91); “Che ti merranno là per via tostana” (*Vita Nuova*, XIX, 14, v. 68); “Però ti prego che tu t’assottigli, / dolce mia amorosa, / in prender modo e via che ti stea bene” (*Io sento sì d’Amor: Rime*, 38, vv. 84-6); “Ché bell’onor s’acquista in far vendetta” (*Così nel mio parlar: Rime*, 46, v. 83); y, finalmente, la fatídica máxima de *Tre donne*: “Che’l perdonare è bel vincer di guerra” (v. 107). Citamos respectivamente de: Dante Alighieri, *Il Convivio*. Edizione critica a cura di Maria Simonelli. Bologna, Pàtron, 1966; *Rime*. A cura di Gianfranco Contini. Torino, Einaudi, 1946; *Vita Nuova*, A cura di Domenico De Robertis. Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.

91. D. Alighieri, *Rime* 1946, 7.

época temprana, con su patética amonestación conclusiva (“Canzone, il tuo cammin vuol esser corto”), y la sublime y “postrera”, podríamos decir, del exilio⁹² (“lo dolce pome a tutta gente niega”); y hay naturalmente toda una red intermedia de reticencias y largas concesiones, de afanes templados y angustia presurosa⁹³. Nunca un brusco injerto de arlequinescos retazos.

La producción gongorina (más allá de un Petrarca que se limita a discurrir consigo mismo, o pone límites fijos a la aparición de su criatura poética⁹⁴) registra los mismos cánones. Hay una distancia insalvable entre la exhortación al repliegue honesto⁹⁵, que es todo un “recogerse” del alma (“Canción, di al pensamiento que corra la cortina”⁹⁶), y la orden juvenil de lanzarse al espacio exterior; con la sucesiva conversión de algo tan íntimo como el pensamiento en un ser alado prodigioso: “Vuela, pensamiento, y dile a los ojos que te envío, que eres mío”⁹⁷.

Jacinto de Evia prefiere al parecer un resbalón súbito; no se limita a la superposición de rasgos estilísticos, sino que hace chocar actitudes anímicas opuestas. Veremos seguidamente cómo el contraste a lo Stevenson se prolonga en la serie de

92. *Tre donne*.

93. Cfr. nota 2; y los ejemplos podrían multiplicarse.

94. Véase *Cancionero*, L,74: “Mostrarte no querrás en cualquier sitio”; y CXXV, 81: “Quédate en estos bosques”. En Francesco Petrarca. *Cancionero*. Texto establecido por Gianfranco Contini; Traducción y notas de Jacobo Cortines. Madrid, Cátedra, 1989.

95. Como en *Corcilla temerosa*: “Quédate aquí, canción, y pon silencio / al fugitivo canto;/ que razón es parar quien corrió tanto”. En Luis de Góngora y Argote.. *Obras completas*. Millé y Giménez, Juan; Millé y Giménez, Isabel eds. Madrid, Aguilar, 1943. Canción, 384.

96. *Qué de envidiosos montes*. Góngora 1943, 388.

97. Góngora 1943. *Letrillas*, 105.

motivos, figuraciones y, por supuesto, en las propias fuentes de la inspiración eviana.

II. Tono sentencioso

La despedida de Adonis —en la persona ficticia de un interlocutor prudente— contempla dos sentencias clarísimas:

- a. [...] que su [de los vicios] crueldad violenta tronco te buscan para tu ruina.
- b. que es de amantes morir con el amado / cuando el riesgo es mayor, más declarado.

A la primera, precedida del omnipresente conectivo causal, asigna su valor admonitorio una constatación de fácil y reconocida generalidad —tal es siempre en efecto el valor de un lema—. La segunda encuentra seguro apoyo en la tradición de las rimas amorosas, y aquí habrá que detenerse algún tanto. Esta tendencia a amonestar en rima es, de todos modos, asaz límpida, y coincide obviamente con el sitio compositivo más apto para la reflexión, o sea la solemne despedida. Veamos primeramente el factor en cuestión.

Entre la nutrida sucesión dantesca de finales sentenciosos, hay uno que parece cercano al nuestro, esencialmente por contigüidad temática. Se trata de la segunda despedida a la canción *Io sento sì d'amor*, la cual finaliza de este modo:

“Canzone, a’ tre men rei di nostra terra / te n’anderai [...]; Digli che ’l buon col buon non prende guerra, prima che co’ malvagi vincer prove; / digli ch’è folle chi non si remove / per tema di vergogna da follia: / ché que’ la teme ch’ha del mal paura, / perché, fuggendo l’un, l’altro assicura”.

Anteriormente, y como fruto de la primera despedida, encontramos los siguientes versos:

“Ché ’l buon col buon sempre camera tiene [...]. Con rei non star né a cerchio né ad arte, / ché non fu mai saver tener lor parte”⁹⁸.

Tres sentencias seguidas, con otras tantas exhortaciones a la prudencia en el trato con los amigos; se deben escoger los buenos, dejando a los otros que vaquen a su propia suerte. Tenemos ya cierto parecido con el peligro vislumbrado en la canción eviana, el daño procedente de la maldad. Pero el factor de mayor interés está en la serie de sentencias, que clausuran con tono sabio nuestra pieza poética.

Otras despedidas dantescas se acercan más al acento del ejemplar eviano: como la *petrosa* de *Così nel mio parlar*, la cual reza valientemente: “ché bell’onor s’acquista in far vendetta”⁹⁹. En *Tre donne* la entonación no es menos decidida, aunque con referente invertido:

“Camera di perdon savio uom non serra,
ché ’l perdonare è bel vincer di guerra”¹⁰⁰.

98. Para obtener alguna referencia sobre la tradición española temprana de estas rimas morales, podría verse P. Di Patre. “Dante ‘minore’ nella Spagna del Quattrocento”. En *Actas del I Congreso Andino de Estudios Dantescos*. Revista *FISMAT*, n. 16 (2007). El trabajo integra este volumen.

99. *Io sento sì*, respectivamente vv. 97-8; 101-6.

100. Vv. 106-7. Se podría añadir aquí la canción filosófica *Doglia mi reca*, llena de sentencias y máximas morales : “ché l’amorose fronde / di radice di ben altro ben tira” (vv. 134-5); “ché rado sotto benda / parola oscura giugne ad intelletto” (vv. 57-8), etc.

El esquema está bien claro: orden perentoria, apoyada en un enunciado grave, *epideiktikós*.

Tal mecanismo parece más propio de los italianos que de sus émulos españoles: en Góngora se encuentra apenas (a menos que no queramos considerar como sentenciosa la leve anotación de *Corcilla temerosa*¹⁰¹: “Que razón es parar quien corrió tanto”). Mientras que la poesía de Petrarca abunda en constataciones enfáticas de este tipo:

“Que hay más gloria en el reino de los cielos / por uno convertido, y más se estima, / que por noventa y nueve de los justos”¹⁰².

“Ahora vete, y no pierdas a las otras, / que no solo en las vendas / se alberga amor, por quien se ríe y llora”¹⁰³.

Estos son ciertamente ejemplos significativos, y que pueden esclarecer el final de Evia considerado; mas hay que llegar al apéndice del soneto CXL, con un característico cruce de motivos análogos, para apreciar su virtual transcendencia para con el epígono de la Colonia. Lo veremos más adelante. Por el momento importa resaltar la persistencia de la conjunción señalada (imperativo y moraleja), la cual nos da el sello del módulo estilístico. En el momento en que intervenga un motivo más específico —y aquí tenemos uno de cálida poesía—, el bloque considerado se convertirá en la criatura

101. L. de Góngora 1943, 384.

102. F. Petrarca 1989, XXVI, vv.12-4. Preferimos citar las rimas de Petrarca en español, debido a su frecuentación asidua por parte de los escritores barrocos, incluyendo a nuestro autor de referencia —Jacinto de Evia—, y también por la mayor aproximación que, de este modo, se instaura.

103. Canc., XXVIII (*Oh esperada en el cielo*), 112-4.

detallada de Evia, remitirá al ejemplo ilustre de Petrarca: al cual dedicaremos la sección siguiente.

III. Amor y muerte

La advertencia final de la despedida eviana evoca un cuadro “sabroso”, diría santa Teresa, típico de la tradición amorosa sacra y profana. Tal vez se deba a esto la extraña colisión ya verificada, ese tránsito inesperado de pensamientos mixtos en un carril restringido. La idea que se perfila en el horizonte —amor mortífero, un peligro constante— produce por asociación la nostalgia de lo funéreo ligado a la defunción, el espectro del exceso sentimental.

Una enseñanza poética de la mística: a la unión íntima de las almas le corresponde una incineración absoluta¹⁰⁴: “haciendo porque mueras / las flechas que recibes”¹⁰⁵. Aquí la muerte es el fin deseado de un proceso aún imperfecto, sin ella:

¿Por qué, pues has llagado
aqueste corazón, no le sanaste?
Y pues me le has robado,
¿por qué así le dejaste,
y no tomas el robo que robaste?¹⁰⁶

104. Este y otros conceptos afines en P. Di Patre y M. Mafla. “Disolución de patrones épico-amorosos en la poesía ecuatoriana tardobarroca”, Revista *Espéculo*, n. 40, presente en este volumen, Y se podría remitir también a P. Di Patre: “Conocimiento y experiencia en la dimensión mística. Rogelio Bacon y Jacinto de Evia”, *Ciencia Tomista*, 136 (2009), I, pp. 101-122.

105. *Cántico espiritual*, vv. 38-9. En San Juan de la Cruz, *Obras completas*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1988.

106. *Ibid.*, vv. 41-5.

“Muero, porque no muero”, dirá la santa avilesa¹⁰⁷. “Mas, ¿cómo perseveras, oh vida, no viviendo donde vives [...]?”; insiste en los versos del *Cántico espiritual* (36-7) el propio Juan. Puesto que “de Ti me van mil gracias refiriendo, / y todos más me llagan, / y déjame muriendo / un no sé qué que quedan balbuciendo” (*ibid.*, 32-5). Cuando se apaga la candela de una vida accesoria, con progreso invertido, y llega la entropía absoluta de la materia, se enciende por fin la verdadera luz espiritual, que “a vida eterna sabe, / y toda deuda paga [...]”. Matando, muerte en vida la has trocado”¹⁰⁸.

Muy bien. Autores como Jacinto de Evia oscilan constantemente entre las flores del laicismo barroco y un fuego místico aún más deleitoso. Estoy convencida de que la brusca interrupción del canal semántico en este —un poco enajenado, hay que admitirlo, de esquizofrénica poesía— excéntrico final eviano obedece ante todo al estímulo de imágenes cruzadas, de pronto convergentes e inextricables.

Otro filón en la maraña descrita. El modelo petrarquesco ofrece un ejemplar sublimado de amor mortal. Abundan en el cantor de Laura las ideas prerrománticas ligadas al final fatal, previsto en forma casi liberatoria. También el Dante joven nos ofrecía un cuadro parecido, en rimas como *La dispietata mente* o *Lo doloroso amor*, que culminaba así: “Fin a la morte mia sospira e dice: / Per quella moro ch’ha nome Beatrice” (*Rime*, 21, 13-4). Y el mismo prototipo gongorino habla de ello con abundancia¹⁰⁹. Pero Petrarca no brinda solo pintura,

107. Santa Teresa de Jesús. *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1967.

108. *Llama de amor viva*, vv. 10-12. J. de la Cruz 1988.

109. Para lo cual, véase P. Di Patre. “Góngora, Jacinto de Evia y la ‘Virgen del Panecillo’ en Quito”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, XXXVIII (2009), pp. 307-20, que integra el volumen.

sino que distribuye los colores y enseña la pincelada exacta. Mírese cómo trabaja en LXXXVI: “Ch’è bel morir, mentre la vita è dextra” (v. 4). Lo bueno es que se logra respetar la sentencia. Y en LIX (vv.16-7) nuestro autor insiste: “Ni por dolor o muerte / quiero que Amor me libre de tal nudo”.

Sí, pero no tenemos aún el molde perfecto de nuestro verso eviano, el inconsecuente “que es de amantes morir con el amado”, sentencioso y solemne en su desesperación calculada. Lo hallamos sin embargo en otra composición cercana, el emblemático soneto CXL. Allí se exclama a manera de conclusión: “que buen fin halla quien amando muere”, fuente indiscutible de nuestro fragmento colonial.

IV. Canción, ave de blancas plumas

A los poetas les gusta generalmente representarse sus propios pensamientos en forma alada, como seres etéreos totalmente librados de las amarras terrenales. Homero enseña. Y Safo aprovecha la tradición, sustituyendo el águila por los gorriones, en búsqueda perpetua de una forma antimarcial, totalmente íntima¹¹⁰.

A Góngora le encanta esta manera: continuamente alude a criaturas — cerebrales o no — dotadas de alas, creando así todo un mundo de plumíferos objetos, emanación inmaterial del poeta o materialización brumosa de un universo inconsistente, al cual urge conferir la apariencia de un reflejo platónico. Sus

110. Cfr. sobre el argumento los trabajos ya clásicos del que me gusta recordar como mi profesor de literatura griega en la Universidad de Pisa, Vincenzo Di Benedetto: “*Il volo di Afrodite in Omero e in Saffo*”, *QUCC*, XVI (1973), pp. 121-3.

figuraciones no tienen nunca contornos nítidos, y asemejan ora a la inestable onda, ora a la fugitiva aurora o, todavía mejor, a la saeta sin nombre, por el traspaso fulminante aun en el reino de las esencias.

Petrarca es distinto: él mismo se vuelve pájaro, el albatros maldito e inadaptado de eterna memoria:

Canción, jamás de oro fui la nube
que luego descendió en preciosa lluvia
y que en parte apagó de Jove el fuego;
que más fui llama de un mirar hermoso,
y el pájaro que más subió en el aire,
alzando a la que alabo en mis palabras

(*Canc.* XXIII, 161-6).

El águila como poeta de elegantes versos es figuración dantesca: véase cómo en el *De Vulgari Eloquentia* (II, IV, 11) el maestro traza la imagen del sublime versificador, y satiriza al mismo tiempo su contrario:

Et ideo confutetur illorum stultitia qui, arte scientiaque immunes, de solo ingenio confidentes, ad summa summe canenda prorumpunt; et a tanta presumptuositate desistant, et si anseres natura vel desidiam sunt, nolint astripetam aquilam imitari.

Quien puede pintar así al artífice de versos, haciendo que se parezca alternativamente al “uccel di Giove” y a un ganso; quien sienta una pasión tan irresistible por el halcón, los lebreles y la rápida caza¹¹¹, no es de extrañar que produzca luego un final concebido en estos términos:

111. Véase el soneto juvenil *Sonar bracchetti*, 15. En D. Alighieri, *Rime* 1946. Con relación al arte dantesco en la fase temprana de las *Rimas*, cfr. el ejemplar estudio de G. Contini 1960.

Canzone, uccella con le bianche penne,
canzone, caccia con li veri veltri,
che fuggir mi convenne,
ma far mi poterian di pace dono.

(*Tre donne*, 101-4)

Increíble despedida metafórica, porque dotada de una energía física incalculable. Los negros lebreles y las blancas plumas no son sino equivalentes simbólicos de las facciones florentinas, la una blanca, la otra negra. La apelación es a un perdón absoluto, bajo el prisma sin colores de una luz esencial:

Camera di perdon savio uom non serra,
ché perdonare è bel vincer di guerra.

(*Tre donne*, 106-7)

“Canción”, dirá a su vez Jacinto de Evia, “retarda el vuelo: que es de amantes morir con el amado cuando el riesgo es mayor, más declarado”. Su ave canora no desplegará las alas: tiene que recogerlas, reservando para el postrer final el amoroso despunte del águila.

V. A raíz de la mezcla

Hemos podido constatar que de todas las sugerencias anteriores, sapientemente cribadas por el experto artífice, lo único en sobrevivir es la solidez del esquema —presente en todos los autores considerados—; la constancia de una figuración simbólica; el inevitable desemboque pronosticado por místicos y amantes al confluyente copioso del eterno mar, al Amor en suma, infeliz o felizmente muerto.

Pero esto no basta, no es suficiente para definir el aura polifacética de la canción, cierto empirismo entusiasta, como de botica en plena actividad. Un análisis minucioso adscribe a tal heterogeneidad, aparentemente programática, un origen involuntario. Tenemos como resultado indiscutible una simple evocación de versos dantescos, en especial los que conforman la canción del exilio; pero se trata de rimas célebres, poéticamente recicladas en el ambiente de discípulos luego convertidos en maestros universales: maestros también de Evia.

Que esto sea así, se demuestra fácilmente procediendo a una buena organización de los componentes primarios. Tres, como vimos anteriormente, es decir:

a. Imperativo dirigido a la canción

Hay aquí una integración absoluta entre el receptor del mensaje y quien lo formula: el autor se identifica totalmente con el portador material de su embajada. Cfr. en *Tre donne* la invitación a una militancia estratégicamente neutra: “Canción, ave de blancas plumas; canción, caza con los negros lebreles”, compartida con la pieza poética al igual que la advertencia prudente de Evia. Este procedimiento se encuentra también, por supuesto, en la obra gongorina: “Canción, di al pensamiento que corra la cortina” (63); “Quédate aquí, canción, y pon silencio al fugitivo canto: que razón es parar quien corrió tanto” (384). Bien difícil sería reconocer allí la identidad de los agentes, desembrollar la madeja de abstracciones biológicas y anímicas. La canción se funde con su autor, todo resulta lo mismo. Pero la fuente de ello es Dante; él da la manera y distribuye posibilidades. Jacinto de Evia lo imita en su canción directamente, en concomitancia con otros factores.

b. Metamorfosis en ave

Peculiarmente dantesca, esta imagen se retoma en modo puntual, bajo la forma de un predicado aristotélico: la posibilidad de retardar el vuelo atañe a su esencia fundamental, así como en Dante la invitación a “uccellare”, que no es sino la actuación de los pájaros, en una ostentación simbólica de blancas plumas.

c. Sucesión de sentencias

Es este a mi parecer el componente más exclusivo, y por ende emblemático, de la operación considerada. Confróntense los versos pertenecientes a despedidas, respectivamente, dantesca y eviana:

Canzone, uccella con le bianche penne;
canzone, caccia con li neri veltri,
che fuggir mi convenne,
ma far mi poterian di pace dono.
Però nol fan che non san quel che sono:
camera di perdon savio uom non serra,
ché 'l perdonare è bel vincer di guerra.

(*Tre donne*, 101-7)

Canción, retarda el vuelo,
a los vicios no ultrajes tan atenta
que su crueldad violenta
tronco te buscan para tu ruina,
¡qué dicha tan divina!,
que es de amantes morir con el amado
cuando el riesgo es mayor, más declarado.

(*A la muerte de Adonis*, 53-9)

Con una estructura idéntica (dos sentencias seguidas, y un oportuno anuncio conectival; imperativo en el exordio), a más de un tono moralizador parecido, ambos autores subrayan en forma, respectivamente, positiva y negativa, la oportunidad y consecuencia de cierto comportamiento. Hasta parecería que la exclamación eviana, ausente en el ejemplar dantesco, se haya insertado con la finalidad expresa de reunir tres partículas homólogas (ché = que), como en el patrón histórico.

Pero el final es todo petrarquesco. El detalle indica que la visión de Dante tiene, en la poesía eviana, una fuerte proyección al futuro. La misma incongruencia del texto patentiza la superficialidad del proceso mnemónico en acto, casi una fantasía de recuerdos no interiorizados. Nuestro autor se encuentra divagando, y no distingue claramente (salvo el trayecto esencial) entre el Dante genuino y su utilización en lengua española.

Semejante “bazar” de ideas poéticas podría no convencer; pero lo que muestra: un ideal *collage* de elementos diversos, de procedencia variada, posee un alto interés científico, como muestra de laboratorio y detalle experimental. Esta vez el esqueleto poético se muestra al desnudo: filológicamente, no queda nada por hacer¹¹².

112. Este trabajo apareció originariamente (cfr. *Dicenda*, cit.) con el siguiente resumen:

En la original despedida de la canción *A la muerte de Adonis*, obra barroca del ecuatoriano Jacinto de Evía, hallamos una extraordinaria convergencia de pasajes dantescos, petrarquescos, gongorinos. Esta mezcla poética, obtenida a fuerza de un empirismo entusiasta, denuncia la versatilidad de módulos con un alto grado de utilización literaria —el imperativo dirigido a la canción, su metamorfosis en ave, la sucesión de sentencias en la clausura—, y posee además un fuerte interés intrínseco, como muestra del experimentalismo imperante en el ámbito específico del autor.

EL LENTE DEFORMADOR DE LA POESÍA ECUATORIANA BARROCA*

1. Análisis-consonancia universal

Hay una característica del barroco “clásico” —y hablaremos de un barroco clásico anterior al americano— que resulta casi secreta, y es la razón de su fuerza: consiste en una capacidad de reunión ingenua, armónica y victoriosa. Con la mirada de un niño, del *fanciullino* pascoliano, el conceptismo oculta tras una fachada de deslumbrante absurdo el impresionismo del ojo, dispuesto a atrapar, por mimesis pictórica, una continuidad llevada al extremo de la asimilación universal.

La expansión a ultranza se debe a eso. La armonía, también; una armonía del registro (agudo porque infinitamente receptivo), al lado del sosiego semántico. Todo fluye muy armónicamente en el barroco de Góngora: reflejo del poder

* Texto de la conferencia presentada en el VII Congreso Internacional de Literatura, Memoria e Imaginación en Latinoamérica y el Caribe (Por los derroteros de la oralidad y escritura), posteriormente publicada en el volumen compilatorio *Crítica, Ensayo y Memoria de la Literatura Latinoamericana*. Vicente Robalino ed. Quito, Centro de Publicaciones PUCE, 2014, pp. 18-39.

analógico presente en el mundo. Gracias a los lazos de unión, a una ontología de afinidades potenciales, el paso de un ámbito a otro procede pacíficamente, con saltos orbitales provocados por intersecciones espontáneas. Cuando en la poesía gongorina se habla de gozar “el color, la luz, el oro”, refiriéndose naturalmente a la química del cuerpo, la superposición no será calculada, ya que responde a una lógica constitucional. Con idénticos latidos se construye la celeberrima maquinaria de tres términos: “[el] peine de marfil, [la] mano bella; Mas no se parecía el peine en ella Como se obscurecía el Sol en ellos” (Góngora 1943, 292, vv. 3-4), rastro compulsivo imputable, una vez más, a la genética.

Igual de primitivo —hablando en términos fisiológicos— es el retorno pacífico de los fragmentos al magma primordial incandescente, núcleo que, dueño de todos los significados, deviene acreedor a innumerables mezcolanzas. De este modo se explica también la “recogida” alegre, metódicamente entusiástica, de las cuentas en la cadena verbal: ya sea que retorne, en un nihilismo con modalidad decreciente, a la “tierra, [al] humo [al] polvo [o] sombra”, en fin, a la nada de Heidegger, o resuma gozosamente los motivos de una imposibilidad ocasional: “ni el monte rayes, ornes, ni colores, ni sigas”, etc. Todo debido a un refuerzo sucesivamente ampliado de átomos escasos, mas convergentes; lo que motiva el obvio rechazo de la explicación causal, del nudo establecido a posteriori, aunque previo al proceso. El término intermedio es siempre omitido, en virtud de un acoplamiento ejemplar. Si de una mujer se cantan entonces los himnos, las virtudes se rezan, uno no tiene por qué deducir la necesidad del referente templario: límitese a saborearlo.

Claro que esta magnífica serenidad tiene su precio, madura excrecencias secundarias. Justo a partir del factor silenciado,

del término omitido, de un problema con despliegue resolutivo: precisamente originado por el mecanismo asociativo ya entrevisto, unido a un infantilismo deambulatorio extenso, nacerá dentro de poco la problemática inherente al silogismo, una confusión de planos indicadora de Proust. La hiperestesia manierista genera en su interior una dislocación incontrolable, un teatro de marionetas sin destino; a la inquisición pacífica, con sobreentendidos reveladores, sucede una inexplicable paradoja; y las ondas de Walt Disney, que simulan aire y acogen una biología secundaria, se convertirán muy pronto en mariposa descompuesta, cuyos colores primarios, reconstruidos según la lógica de la síntesis cerebral, aspiran a geometrías alternativas, anhelan un espacio artificial.

Es un hecho: el intercambio barroco de piezas degenera en disfunciones motoras, y su miedo a la vorágine conceptual descubre pavores de antimateria. Porque en fin, el poder de evocación controlada funciona en condiciones de fluidez estable, garantizada por la homogeneidad estructural del receptor. Si éste se encuentra fisiológicamente modificado, o accidentalmente inestable, entonces la danza armónica de reemplazos puede convertirse en frenesí dialéctico, y el libre conjuro asociativo ceder a apelaciones sin nombre, decretar por falta de relaciones admisibles el peligro de una provocación radical. Preguntas tristes, indagaciones cansadas. La respuesta estará en los vocablos codificados, con destino al *leitmotif*; vendrá con las asociaciones que apuntan a las series, y una síntesis atonal (común destino de las artes) en lugar de la analítica tomista.

Porque la capacidad de fragmentación sistemática, preludio a la asimilación universal, procede históricamente de la escolástica: pasando por Juan de la Cruz y... Maquiavelo. Este último recurre a una dicotomía progresiva con el objeto de

salvar la praxis: el santo remontándose a lo absoluto. En ambos casos el método, fundamentalmente disociativo, puede llegar a una mutilación irreversible o al enriquecimiento cartesiano: antojársenos antinómicamente apasionado en sus facultades demoledoras, o frío sin remedio con ansias de reconstrucción sistemática, de una síntesis realizada a fuerza de junturas dislocables a voluntad.

2. Armonía del registro

Góngora *fractura la materia* para mostrar una concordia global; *uniforma el registro* con el fin de capturarla. Será el punto de mayor divergencia respecto de sus émulos americanos: la flexible disponibilidad de un instrumento dócil a todas las expansiones posibles, módulos de acordeón para un real variamente extensible o contracto. El hipérbaton no rompe, sino amalgama. La que le “dictó rimas sonoras, culta sí, aunque bucólica Talía” (Góngora 1943, 416, vv. 1-2) al ilustre cordobés conoce bien el oficio: si parte de las tónicas conocidas, es para construir modulaciones muy canónicas; con las ondas en movimiento reafirma un epicentro estable.

Melodía serena, desmenuzamiento victorioso, cruces ramificados: el seguro de transferencia privilegiada supone un código de compatibilidad universal. De ahí el mundo eternamente replicado del barroco, como en los espejos de Borges; de ahí la armonía polifónica procedente de acordes implícitos. El triunfo se advierte por doquier. Pero es en los finales donde emerge, muestras apoteósicas de un esfuerzo disuelto en el resultado. Finales explosivos. Terminado el despliegue, tenemos aún la sensación de una sutileza envolvente, una efusión embriagadora: pero también la seguridad satisfecha de que todo está dicho, anatomizado, y variado a conciencia. Perfectamente concluido.

A raíz del viaje ultramarino, en cambio, el esfuerzo lingüístico de generar una continuidad analítica manifiesta el quebrantamiento semántico. Ya condicionado por un objeto desbordante, el registro no puede sino apuntar a los vacíos, con sugerencias reveladoras de fracturas. Asistimos a la tentativa paradójica de atrapar la unidad material por medio de aperturas sintácticas —sucesiva causa de rotura endógena— a una evolución semántica progresiva. Podríamos hasta decir que lo intrincado y agudo (la agudeza tortuosa) de la imaginación barroca, funcional al esfuerzo integrador descrito, se transfiere al verso, al instrumento expresivo, a la rima de la nueva producción americana. Aguda y retorcida es la lengua misma de estos poetas, que pierde en sonoridad y llaneza y adquiere en cambio, casi en compensación, una suerte de alteridad con respecto a las líneas tradicionales, la fuerte innovación de un grotesco estilístico: verdadera marca de modernidad. Veamos el final de una característica décima en el *Ramillete* eviano (2009). Sístole tradicional:

Las dos cumbres del Parnaso,
 Apolo, y sol alumbráis,
 Apolo cuando cantáis,
 sol (cuando oráis) sin Ocaso[...].

(79, vv. 11-4)

¿Muy melódico, no?, seguida de una fractura diastólica:

[...] no es aquesta unión acaso,
 que si a vuestro dulce acento
 el risco muda su asiento¹¹³,
 el pecador su dureza,

113. Graffa originaria.

que de orador a la alteza
tal premio dio vuestro aliento.

(79, vv. 15-20)

Final evidentemente infeliz, pero *ad arte*, como se dice en italiano. Muy a sabiendas; y lengua consecuentemente desviada. Una rotura perseguidora de unidades —o reunificaciones—; todo lo contrario de la anterior semántica discreta, representada a saltos por un idioma mágicamente aplanado.

3. *Pathos*

Reza un célebre aforismo budista que “el arte está dirigido a la felicidad”. Consuelo y armonía. La armonía es siempre cálida, despierta un sinfín de posibilidades anímicas. Y ordenada: con el orden se restauran las fracturas de la vida, y uno vuelve al ideal de una perfección ultramundana.

Porque ¿cuándo se ha visto una elegía caótica, un poema amoroso de versos quebrados? Aun en medio de las más impetuosas pasiones, del más desenfrenado ímpetu romántico, interviene siempre la calma métrica, la paz de una astronomía sosegada, y luminosa. Se interpone la anáfora reguladora:

Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.

Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.

Amor condusse noi ad una morte.
Caina attende chi a vita ci spense”.

Queste parole da lor ci fuor porte.

(*Inf.* V, vv. 100-08)

Es lo que cantan Paolo y Francesca en medio del torbellino infernal, figura de la tempestad amorosa. Todo reza lo mismo en la poesía clásica gongorina: orden racional (quienes dicen que no, se equivocan: no les crean). Si es verdad que uno siembra viento, recoge tempestad (“Sembré una estéril arena, Cogí vergüenza y afán”: 1, vv. 37-8) —en el ámbito de amores desafortunados, por supuesto—, ya llegando al dominio poético no se fabrican más torres de Babel, la confusión no está admitida en el *Palacio de la Primavera* (Hölderlin 2004, p. 61); solo tenemos “suaves armonías” de flores, jerárquicamente dispuestas a “oscilar, en cada acorde de su vida” (y esto es Hölderlin), al ritmo de la rosa ilustre, con su dulzura eternamente estival. Y el auxilio, una vez más, del suavísimo hipérbaton: “Esperando están la rosa Cuantas contiene un vergel Flores” (61, vv. 1-3).

La imagen es emblemática: Góngora no quiere que nada turbe la equivalencia simétrica de las partes, una serenidad “globalizada”, como el mundo de hoy; por eso le ordena al doble que, una vez formado, retorne armónicamente al todo, reconstruido por asimilación cumulativa (o reducción pacífica de los elementos). Que robustezca el organismo, desintegrándose después; visto que el amor “no se infla”, dado que “las partes del cuerpo son muchas, pero el cuerpo es uno”, como reza la I *Epístola a los Corintios*. La asimilación pacífica de los nuevos elementos es esencial para garantizar la continuidad que se busca, un orden escalonado. Solo los celos

desintegradores de Otelo (el amor bíblico “no tiene celos”), exigen el lenguaje grotesco de la furia, hablarán en idioma animal tanto por obra de su creador como en el epígono verdiano: Otelo entonces aúlla, en tanto que el viento de Francesca, en hablando ella, “se calla”, *si tace*.

Retornando a nuestro autor, se ve bien cómo la asimilación pacífica de los nuevos elementos es esencial para garantizar la continuidad que se busca, gradualmente ordenada. Y esto conlleva un desarrollo metafórico ideal como traslado armónico de un ámbito a otro; pero sin conciencia clara de ello. Aquí no se despliegan misterios: el objeto es expandirse siempre, la ampliación a ultranza.

Quisieras extender tu amor, recibir
el tibio sol
en la luz primaveral en búsqueda
de la juventud del mundo.

(Hölderlin 2004, p.57)

Donde no se levanten torres de Babel, ni escudriñen inútiles misterios. Estamos en el dominio analítico del barroco: jerarquías equilibradas, evocaciones y estasis; no es el reino inquieto de la síntesis científica, con sus provocaciones, y la cuántica inestable del movimiento. Aquí, no. “Vengan, pues, gocemos de los bienes presentes, aprovechémonos de todo”, reza la *Biblia* (*Sabiduría* II, 6). “¡Que se les va la Pascua, mozas, se les va!”, añade Góngora. Y en cuanto a los enigmas, a una búsqueda culta: “Aunque hablara todas las lenguas del mundo [...] y tuviera el don de profecía; aunque descubriera todos los misterios —el saber más elevado— [...], si no tengo amor, nada soy” (*Epístola a los Corintios*, XIII, 2). La *Biblia* otra vez, fuente de todo, confluencia de los ríos literarios, lo

queramos o no. En un trabajo mío, de próxima aparición en el *Bulletin of the Cervantes Society of America*, hablé del “carácter fuertemente literario y, diría, de chocante intelectualidad, poseído por los fragmentos estratégicos de la Sagrada Escritura” (Di Patre, 2011, p. 229). A buen derecho, creo yo, afirmé algo tan vistoso, aunque generalmente silenciado. Lo voy descubriendo y reafirmando cada día en mis estudios.

Pero dejamos nuevamente solo al pobre de Góngora: verdad que estamos por abandonarlo definitivamente, por sus epígonos revolucionarios. Ahora, concluyendo esta parte: dijimos que la armonía es concorde, ordenada (desmenuzamiento victorioso, traslado armónico, lengua suelta y corazón contento, con la asimilación pacífica de todos los elementos en juego). Pero la declaramos cálida también, ferviente de esperanzas, “con ansias en amores inflamada”. En efecto: siempre permanece en Góngora, aun en medio de las más rebuscadas metáforas, una suerte de afectividad encendida; se expresa así, en búsqueda de formas externas. Es como un preciosismo de la sensibilidad en acto. Y eso le garantiza un refugio al poeta, un remedio magnífico a las adversidades: camina su pensión con pie de plomo, pero el metro de la escritura es ágil, fuerte, sereno: y triunfa de todo.

Como este es un punto muy difícil para nuestros amigos de la colonia (término antipático, pero es la última vez que lo empleamos), pasaremos directamente a examinarlos, sin ocuparnos más del feliz y analítico español.

4. Hacia la síntesis

En este punto quisiera hacer una confesión, al mejor estilo de Brecht: producir un pequeño distanciamiento. Mirando

el bloque de mis apuntes —y tenía muchos, en extremo chocantes— entreví la posibilidad de una magnífica recolección “en reversa”: partiendo de la finitud cálida gongorina —apenas analizada— y de un desemboque necesariamente asonante, para volver a la fragmentación victoriosa que vimos al comienzo, se ofrece naturalmente a la mirada la proyección contraria de nuestro abanico semántico, una trompa de Eustaquio témporo-conceptista.

Orden y progresión, me dije; sin olvidar el poder de representación textual, la autoridad de las citas.

Pero, ¿y por qué el receptor no debería estar en condiciones de reordenarlo todo solito, sentirse con ánimos para una colaboración extemporánea? ¿O no se crea siempre cada cual su propia conferencia, con divagaciones, ausencias más o menos temporales, añadidos y al final, ay de mí, imprecaciones involuntarias? Mejor sería presentar las fuentes en ebullición, dejar que ellos —ustedes—acoplen—comenten—, y echarles luego la culpa del resultado. Manos a la obra...

Así que... No, no lo hice; decirles lo contrario sería un maravilloso embuste. Elegí un camino intermedio. Apuntes, y explicación. Cada elemento oportunamente señalado, a su debido tiempo y en el lugar correcto.

Adelante, pues. No olviden el tema por favor

En el arte barroco americano, decíamos ayer, todo se perturba/trastorna progresivamente: existe la *voluntad* de una progresiva desmaterialización invalidante. Retorcido, enrevesado, incomprensible, el estilo responde a las características de un mundo no desplazado, sino deformado. El cuarto de van

Gogh podría ofrecer un equivalente exacto de estos cuadros distorsionados, camuflados e insistentes. Hay un recurrir de los mismos temas (como en las palabras rima de las dantescas *Petrosas*), que pretende sustituir los factores definitorios del mundo por otros de validez cósmica, pilares o constantes universales. Y hay una *declaración insistente* de este proceso, verdadera asunción programática: la metapoesía es clarísima siempre.

Líneas generales, en forma de APUNTES

Ruptura y desorden. La ampliación causa problemas, introduce provocaciones (en lugar de evocaciones). Musicalidad de Góngora, asperezas de Evia. ¡ATONALIDAD! También *leitmotif*. *Paradojas*: el arte eviano *rompe el verso para capturar la unidad material* (analogías forzadas, hipérbaton desviado); renueva el *órgano receptor*, el registro, transfiriendo a la expresión —con total indiferencia a la musicalidad— los caracteres excepcionales —o sea monstruosos— de la realidad. También *explica*, eso es, disuelve.

EXPLICACIÓN (nuestra)

Las metáforas evianas son más audaces que las de Góngora, sobre todo en la explotación del componente paradójico. Evia incorpora, como si nada, los términos gongorinos para luego buscar otros más excéntricos aún, auténticos “absurdos naturales” para el intelecto. Y al lado de realizaciones “tópicas”, como esta:

Canta, y florece tan vario
los ayres, que le juzgava
ò chirimia de pluma,
ò ramillete con alma

(159, vv. 25-8),

tenemos un *monstruum horrendum ingens*, un prodigio de poesía antinatural:

La esmaltada Mariposa
vive fuentes, y florestas,
y entre sus varios colores
ayrosamente descuella.
Ramillete que a sus flores
por vegetables desprecia
pues más vivos los esmaltes
le da la vida que alienta.
Hija del Sol, y del Mayo,
y porque de entrambos sea;
del Sol anhela los rayos,
cambiante del Mayo ostenta.
Ayer Elisa en sus manos,
y en el clavel, que sustenta,
la vi rendida; no es mucho,
pues domas mayores fieras.
Es la tigre de los vientos
por lo manchado, que alterna,
todo su rigor es de ayre,
huellas mayores bravezas.
Sin duda que temerosa
asilo busca en su diestra,
porque piadoso la ampara
del fuego de su belleza.
Sino es que por ver tan junta
de su mano la azucena
al clavel, juzgo trocaba
la selva por su floresta.
Y si el clavel de sus labios
a esse material afrenta,

compasiva le escondió,
porque de embidia muriera.
De este su rubí a la copa
ámbares bebe sedienta;
porque vio que le llegavas
al nácar de tanta perla.

(*Ramillete* 161: 36)

Total frialdad y, a diferencia de Góngora, artificio prolongado. Evia se divierte en trabajar, a manera de puro ejercicio, una serie de núcleos sintácticos en correspondencia con las palabras clave gongorinas (puntos emergentes, como las tónicas de la música tradicional). Y su tendencia a la regularidad sistemática le impulsa a garantizar un recorrido sapientemente circular, secuencial, de los temas. Así las distintas introducciones reproducen, anticipándolo, el circuito —muy calculado— inherente a la semántica.

Una escritura lúdica: que desarrolla hasta el paroxismo la tendencia barroca a las analogías/juegos de palabras (en una eterna paronomasia). Véase *Ambrosio*, *ambrosía*, en la introducción a las *Flores Sagradas* del *Ramillete* (Evia, 2009, pp. 137-8). A esto responden, por ejemplo en *Dos arroyos*, la serie de paradojas rebuscadas y artificios convencionales. Pero en el fondo, ¡se asoma Proust! Hay una confusión de ámbitos establecida como objetivo (al igual que en las metáforas visivas del pintor Elstir. Proust 1979: pp. 408-10). Todo a la vista y sucesivamente construido. También se opera la mezcla de conceptos. ¡Empleo ideal, o sea tendiente al límite, de la metáfora! (como traslado de un ámbito a otro.)

Llevar al límite implica satirizar, la parodia nace de una imitación muy diligente. Tomaremos entonces para nuestros fines

una espléndida definición de Adorno, referida naturalmente a la “nueva música”:

“La idea de distorsión y caricatura oculta aquí [...] la aparición de la nueva cualidad” (Adorno, 2006, p. 72). Ya lo veremos. Mas por ahora tenemos un nuevo bloque de apuntes.

APUNTES

La metapoesía de la reflexión metafórica induce, con la parodia, el abandono de la figura. El procedimiento analítico no engloba sino que evidencia fracturas. Leitmotifs y ejes estructuradores: variación que “abandona”, proyectivamente. Desde el carácter lúdico de la paronomasia nace una suerte de insistencia programática.

Analogías “divergentes”, como las callejuelas de Florencia. Lo enrevesado e incomprensible del barroco americano procede de una búsqueda fatigosa, ocasionales fugas del encerramiento. Síntesis procedente de rotura. Complejos originales por autopsia a ultranza.

EXPLICACIÓN

En Florencia uno tiende a perderse irremediabilmente (yo lo hice todo el tiempo que estuve allí), porque las calles del centro histórico se “tuercen” de repente, asemejando los rayos solares pintados por un niño. Así es la mariposa de Evia: a fuerza de abrir las alas, buscar perspectivas, acaba por localizar órdenes nunca vistos, espacios no asimilables. Continúa y desesperadamente, “esfera en el aire anhela”.

La analogía empieza a prever *órdenes que turban la realidad* constituida. Al exceso de análisis, y a la percepción continua del propio fenómeno, se debe que lo analógico deje entrever elementos no reductibles, indicadores de un régimen extraño al anterior.

Ya es definitivo: la realidad no se deja fragmentar, descomponer al infinito, *desdoblar en símiles corpóreos* (mundo duplicado del barroco): exige una *reorganización progresiva* en complejos más amplios —pero lamentablemente extraños al arte creativo, al hombre—: rápido extinguirse del iluminismo y atisbo de un romanticismo doloroso.

En cuanto a la dinámica del proceso, es obvio que el excesivo desmenuzamiento (también armónico, auditivo), termina por abrir al potencial analítico el camino de la búsqueda sintética, ansiosamente científica. Véase a Catalina de Jesús, en pleno siglo XVIII: “Y todo lo llenaba Tu inmensidad, extendida aun a lo que no se puede decir ni imaginar, hasta donde no hay más mundo ni cosa creada” (Carrión, 1992, p.145). ¡Las paradojas modernas del infinito! Pero no, son solo *Secretos entre el alma y Dios*. Lo mismo con Evia (enseguida lo veremos, con soluciones inesperadas). Definitivamente, hacia Espejo, o *sub* él.

APUNTE ÚNICO

Inevitable disonancia.

EXPLICACIÓN

inevitable

Si el barroco de Góngora armonizaba el mundo y creaba un código asonante, el barroco americano actualiza la inconsistencia factual y decreta la imposibilidad de la melodía. Se

crean ejes estructurantes (*leitmotive*) dotados de coherencia interna, pero con desbordes extraperimetales (ausencia de tónicas, series autónomas con régimen interno). Imposible llegar a la unificación del sistema y la recomposición creativa: imposible el consuelo. Las disonancias evidencian fracturas insolubles.

Al leitmotif se debe también, en definitiva y provisionalmente, la capacidad de re-composición del mundo: núcleos de certidumbre programáticos devienen ejes portadores de fijeza. El universo tiende a reorganizarse alrededor de ellos, pese a las fracturas. Mas lo que queda fuera, manifestado por la inquietud lingüística, apunta a una síntesis más vasta. Más allá de la creación, en el corazón de la ciencia. Como el proceso está en acto (y no muestra un resultado victorioso), también la lengua vibra en términos —casi un temblor— de angustia.

APUNTES (felizmente últimos)

Hacia la síntesis (inducción científica), a través de los problemas planteados (¿por qué con pedernal?), y una nueva armonía romántica, con el correspondiente fondo de pesimismo universal (Aguirre). La musa “enferma” de Velasco. Finales antipoéticos, inquietos e inacabados (provisionales).

EXPLICACIÓN (finalizando también...)

Véase lo que le pasó a la musa de Velasco, que “enfermó por no dormir, haciendo versos de noche” (Carrión, 1992, p. 207). “Enfermó de fantasía”, cuenta el autor (poeta del siglo XVIII naturalmente), perdió los sesos no por demasiado entusiasmo, como el héroe cervantino, sino solo “penetrada de gran tedio”. ¿Tedio de qué? Pues, al parecer le dio en los días postreros por dejar “el justo medio, dar siempre en los extremos”

(vv. 29-30). Claro que tuvo también, en sus buenos tiempos, muestras estupendas de un ensueño comfortable: “sintiendo sobre su almohada Mucho mar, dulce armonía” (vv. 4-5). Pero ¡se acabó!, decidió un día; arrojó la lira —colgándola significativamente de un ciprés— y “ya escarmentará en Salicio, Aquel pastor extremoso En el músico ejercicio, Que se hizo, llegando a vicio, Perjudicial y dañoso” (vv. 31-5).

Noten el final antipoético, inquieto y, por decirlo así, inacabado, o sea provisional. La conclusión no satisface, está en negativo porque su mismo objeto es la negación; el rechazo armónico se hace evidente en un síncope estudiosamente onomatopéyco.

¿Será feliz otra vez la musa de Velasco? ¿No volverá más Doña Armonía?

En el mundo anímico, parece que no; la poesía sucesiva es irremediablemente “emo”; formalmente, se recupera bastante, y basta con leer al poeta Aguirre para darse cuenta cabal. Los versos de Aguirre gustan también a nosotros, ergo son suficientemente revolucionarios como para... haberse remontado a siglos atrás (al clasicismo de otras épocas). Lo que equivale, claro está —por los cursos y recursos de la historia— a una fatídica anticipación en el tiempo. Aguirre es el punto culminante del proceso descrito. Su lenguaje “recompuesto”, melódico, —a raíz de las líneas quebradas, en tensión— es señal de una incorporación ampliada, la adquisición científica de un mundo más vasto. Pero revela también la angustia de la conquista, más patente por el contraste. Tocaré al ilustre desterrado recuperar la armonía del instrumento lingüístico, aunque con la conciencia de un vacío existencial.

¿Y los problemas?, me parece oírlos exclamar. ¿Por qué con pedernal? Este es un punto que quedará latente, solo

explicado entre los que ofrecemos enseguida. Los dejo en su compañía, sin explicarlos. En cambio me gustaría —porque yo decido ahora, como todo presidente “democrático”—, he decidido en suma concluir con una extraña afinidad entre el Aguirre melódico, pesimista y prerromántico, y el romántico, pesimista y también... melódico Leopardi.

“A una dama imaginaria” se dirige el último (Leopardi, 1998, XVIII): Aguirre, a sus “hermosos ojos” (Carrión, 1992, 178). Inexistente señora, forma divina de ternura irrealizable. Tratándose de un imaginario imposible, y de ojos femeninos totalmente hipotéticos, será menester argüir de aquí la apasionada ceguera de los dos; mas podríamos pensar también en un par de lentes *à la mode*, exactos, para ver dolorosamente de cerca; telescopios, con sortilegios añadidos en vista de un estimulante, revelador y muy postiluminista, “amor brujo”.

Post scriptum o *dictum*: les dejo la imagen de los puntos tratados y relativos ejemplos. Remito además a un ensayo extremadamente lúcido (Echeverría, 1988) y aclarador, así como lo reza el título, de la “modernidad” inherente al barroco.

Puntos específicos (los ejemplos se extraen de Evia, 2009 y Góngora, 1943)

1. Imágenes (complicadas en Evia)

Góngora. *Al río Guadalquivir* (“Tosca guirnalda de robusto pino / ciñe tu frente, tu cabello undoso”), vv. 3-4.

Evia, *Ramillete. A un puquío, o manantial, que se halla en el valle de Lloa*, vv. 45-8. (“Dos cintas de resplandor / en dos corrientes despeña, / para que en cárcel de vidrio / sus vistosas hebras prenda”), vv. 45-8.

2. Finales (con frecuencia débiles en Evia):

Al Santísimo, trova de otra letra humana, 21-4.

“Mas ya conozco en su olvido, / que ingrato el hombre le ofende, / y que los Querubes dél / son en su amor diferentes”.

Al ilustre mártir San Lorenzo, 25-8

“Cual la abeja la dulzura / goza en su flor el cuidado, / si de Lauro al abrigo / burla rigores del rayo”.

A cierto doctor que tenía algo de indio, 8-10

“mas si eres cristiano nuevo, / sin miedo a decir me atrevo, / que aún bien no le has decorado”.

3. Figuras de tres términos (silogismos evianos)

Día de la Circuncisión, 10-4

“Y si a piedra de toque su riqueza / descubre el oro del ofir ardiente; / de amor el oro en Cristo más sublime / descubra sus quilates su fineza / hoy desta piedra, oh toque más valiente”.

Al doctor don Cristóbal de Arvildo, 9-12

“Si Juan del Cordero Sacro / fue la voz que le anunció, / hoy de un Juan, y este Cordero / feliz anuncio es tu voz”.

4.- Declaración de metáforas (para construir, en Góngora.; enajenantes, en Evia; metapoesía)

A Santa Úrsula y sus compañeras, 9-19

Florido, y galante sol / del prado en la bella esfera / Úrsula luce, si esotras / son aromantes estrellas. / Al jardín del

firmamento / trasladada su belleza, / flores desabrochan
rayos, / si acá estrellas son hojas tiernas. / Si al engaste de
sus orbes / son diamantes de entereza, / rubí las vuelve su
sangre [...]”.

Con el nacimiento de Cristo, 12-5

Y transformado el suelo en firmamento / cada lágrima es
astro al lucimiento, / formando de María el pecho bello / la
vía Láctea en su mayor destello.

Nace Jesús, encendida flor, 31-40

Humana rosa es su Oriente / cerca la espina de Adán, / y en
tan peligroso afán / vuestro amor la busca ardiente: / mas
al cogerla, una fuente / brotáis de sangre, ¡oh qué riego!, /
que si acaso no estoy ciego, / en ella aulláis su ardor, porque
pudieseis mejor vencernos a sangre, y fuego.

A dos arroyos, 41-4

Y aún hay quien diga, que es nácar, / en las que conciben
perlas, / y en ricas sartas el bosque / ciñe su madeja crespas”.

5. Parodia de motivos clásicos

A la profesión de Doña Sebastiana, 9-12

“Diome luceros, y abriles, / nieve, corales y perlas / la
naturaleza; y dio / en darme en cara con ellas”.

*A la solemne fiesta de la visitación de la Virgen a Santa Isabel,
153-6*

“De los cabellos del sol / parecen cortadas hebras, / o de su
ardiente carroza / rojas estampas que deja”.

6. Confusión de ámbitos

A dos arroyos, 37-40

Y si es que hay terrena nube, / advertido yo dijera, / que no el
cielo ya en las plantas, / mas el suelo llueve en ellas”.

7. Preguntas (con soluciones paradójicas)

*Día de la circuncisión, y se pregunta, por qué fue más con pedernal
que hierro, 1-4*

“Repetido rubí de Cristo infante, / no al hierro, al pedernal
esmalta hermoso, / mas si acusa en aquel lo ignominioso / de
la culpa, ¿qué ofrece en su semblante?”

*Dase la razón, por qué siendo este sacramento representación de la
muerte y sangre de Cristo se muestra con accidentes blancos, y no
rojos. Vv. 1-4; 9-10*

“¿Si es de muerte trasunto / ese misterio sagrado, / ¿cómo en
candor se ha trocado / la sangre que dio a un difunto? [...]
descifra que es un volcán / que entre nieves se alimenta”.

8. Leitmotifs (sobre metáforas básicas)

Ejemplos

Río = cristal, diamante

Bosque = engaste de río

Flora = martinete de perlas

Noche = escuadrón de sombras

Sol = amor que nace/duplica el ardor/ se oculta entre nubes, etc.

Ojos, labios = arcos dotados de flechas

Lágrimas = astros

Sangre = rosa purpúrea

Esfera = ámbito por alcanzar, dominio.

9. Armonía (en G.; mientras que ruptura atonal en E.)

Passim. A veces casos extraordinarios de armonía clásica:

Al nacimiento de Cristo, v. 1

“Sombras de culpa de tirano imperio”

A la presentación de la Virgen, 1-2

“Aguardad, bella María, / no corráis tan presta al templo”

Canción a Adonis, 1-2

“Gallardo joven, que en auroras breves / Abriles disciplina, al sol da ensayos”.

10. Paroxismo:

en G., culminación;

en E., desviación aberrante (callejuelas de Florencia).

A Fray Pedro de Espinosa, 6-10

“[...] aromas suaves tu aliento, / al discreto, y al talento / difunde de aquesta rosa, / defendiéndola *Espinosa* / del zoilo al atrevimiento”.

Al nacimiento de Cristo, 55-60

“[...] pues ese sol criado, / por liberal, y franco fue adorado / del hombre, que aunque ciego, / esta excelencia arguye, / que suprema deidad mejor concluye; / mas hoy sus aras, cultos, y su ruego, / del sol Jesús a la flamante huella / depone, y con sus labios sus pies sella”.

Romance a Santa Úrsula y sus compañeras, 25-8

“Jesús viendo aqueste triunfo, / que sus esposas alcanzan, / ciñe a sus gloriosas sienes / lauros, que estrellas engazan”.

REFERENCIAS

- Adorno, Th.W. (2006). *Escritos musicales*, III. Madrid: Akal.
- Alighieri, D. *La Commedia secondo l'antica vulgata* (1966-7). Petrocchi, G. ed. Milano: Mondatori.
- Carrión, A. *Antología general de la poesía ecuatoriana durante la colonia española* (1992). Quito: Grafiesa.
- Di Patre, P. “Reminiscencias evangélicas a lo largo del *Quijote*”. *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 31.2 (2011), 223-30.
- . “*Secretos entre un alma y Dios*. Una obra maestra de la mística española”. *In fieri*.
- Echeverría, B. *La modernidad del barroco* (1988). México: Fondo de Cultura Económica.
- Evia, J. De. *Ramillete de varias flores poéticas* (2009). Labrador Herraiz, J.J. y Ralph Di Franco, A. eds. México: Frente de Afirmación Hispanista.
- Góngora, L. de. *Obras completas* (1943). Millé Giménez, J. y Millé Giménez, I. eds. Madrid : Aguilar.
- Hölderlin, F. (2004). Himno al amor y otros poemas. Blumenfeld, D. ed. Buenos Aires: Longseller.

Leopardi, G. *Cantos* (1998). Muñiz Muñiz, M. de las N. ed.
Madrid: Cátedra.

Proust, M. *A la sombra de las muchachas en flor* (1979). Pedro
Salinas trad. Buenos Aires: Santiago Rueda.

La Sagrada Biblia (1953). Torres Amat, F. trad. Buenos Aires:
Sopena.

**Introducción a
JACINTO DE EVIA
RAMILLETE DE FLORES POÉTICAS
Con una selección de textos¹¹⁴**

CRITERIOS DE LA PRESENTE EDICIÓN

Nuestro objetivo consiste en dar un texto eviano lo más posible fidedigno: no en el sentido de su restauración mecánica —mera fidelidad bibliófila alejada de la auténtica filología reconstructiva—, sino en dirección a una reviviscencia integral. Lo que se pretende es resucitar al autor, más que corregir un ejemplar. Afortunadamente, un escritor compone lo suficiente para darnos una idea precisa de sus costumbres gráficas y de una morfosintaxis electiva. Escribe además en un estilo y según ciertas normas dominados por los parámetros en vigencia, o al menos con un grado de compatibilidad aceptable. Por más original que quiera ser, el autor de una obra reproducirá en filigrana los lineamientos de su época, adaptando sus criterios personales a la rigidez de un material preformado. He ahí entonces cómo el espacio limitante de

114. Esta edición crítica, todavía *in fieri*, verá la luz en su estado definitivo limitadamente a la prosa y versos de Evia (con exclusión, por ende, de las composiciones pertenecientes a Bastidas). La ed. de referencia es el facsímil de Madrid, Xamares, 1676, reeditada en Guayaquil con introducción de R. Pesánte Rodas en 1999.

lo ajeno —en el sentido de una impersonalidad esencial— se convierte en el parámetro seguro para la medición subjetiva. Confrontar lecciones específicas con la normativa común, determinando la posibilidad de una superposición histórica, será el criterio más efectivo para ponerles el sello de la autenticidad; así como una marcada divergencia interna hará sospechar por el contrario variantes extraautoriales e interpolaciones fortuitas.

Hablamos de revivir el texto, o mejor dicho las condiciones de su producción empírica. Pero el libro testimonia formas, reproduce grafías. A eso se limita su acción. Atribuir al texto escrito el poder de una grabadora sería como pretender del cine mudo transacciones con el dominio acústico. La grafía eviana por tanto —excepcionalmente conservadora como veremos— tendrá que despojarse momentáneamente de su legítima sonoridad, convertirse por artificio en un fenómeno aislado y muerto. Es difícil en efecto, tal vez imposible del todo, verificar eventuales ecos de una pronunciación arcaizante (por lo demás bastante verosímil en un área apartada como la nuestra). Más imposible aún será deslindar el aporte autóctono de la pátina a la que está necesariamente sometido (en una edición española puede registrarse un sinnúmero de interferencias), cuya variada acción se encuentra ampliamente documentada por la sucesión de estratos que, dependiendo de la mano transcriptor, hemos tenido la oportunidad de registrar en el texto¹¹⁵. Así y todo una verdadera traición no llega a producirse nunca. Porque un escrito es, socráticamente y de por sí, materia inerte. En cierto sentido. No puede volver sobre sus pasos o rectificar afirmaciones, como un político; tampoco es capaz de pronunciarse a sí mismo, o rebatir por cuenta propia objeciones ajenas. Se ha fijado por siempre su discurso.

115. Esto se verá oportunamente en las notas.

Y en la fijeza de esta acción inalterable reside la posibilidad flexuosa de una manipulación creadora, de un interloquio constante, de interpelaciones sucesivas. El texto bien conservado equivale a un diálogo sin posibilidad de malentendidos.

Un libro puede equipararse también, borgesianamente, al cosmos autónomo. Encierra en sí todo lo necesario para su descifración exacta. Las “pistas” de tipo morfológico-sintáctico deben ser por tanto tan vistosas como asequibles. Repetición de palabras, asiduidad en el empleo de elementos pronominales y adverbiales —aun en una gama de alternancias prefijadas—, fidelidad a una flexión determinada, giros sintácticos recurrentes, dejan las huellas específicas de una evidencia dactilar. Intervenir sobre estas formas —cuando así lo requiera la mecánica del lugar o las condiciones de una legitimidad interna—, ayudados por el soporte inflexible de la métrica, no es para un autor como Evia una empresa de imposible ejecución.

Nuestros aportes editoriales (ya que lo dicho pertenece más bien al autor del texto estudiado) rescatarán de las imposibilidades confesadas la suma de conocimientos verosímiles. Al lado de una fonética parcialmente representada, tendremos una grafía testimoniada por extenso. La mostraremos en su integridad histórica, en un respeto absoluto de su valor documental. Eso incluye naturalmente la puntuación, factor tan importante de la identidad poética como los silencios en el desgranarse de una partitura. Aun así habrá la necesidad de intervenciones correctoras (en el caso de errores mecánicos que señalaremos oportunamente). Los restantes elementos —resulta casi superfluo el señalarlo— se conservarán con idéntico escrúpulo archivador.

La sucesiva propuesta de un texto modernizado aparecerá así como el último estadio del proceso reestructivo, la misma lectura pero en códigos de diferente resolución. Esto implica que las barras definitorias deberán reorganizarse totalmente, o sea con coherencia prioritaria. No se puede pasar de un sistema a otro con la persistencia de vestigios aislados.

Absurdo sería también aislar los signos expresivos del respectivo componente extravisual, con el único resultado de obtener una costra diáfana superpuesta a un material inerte. La vitalidad de la piel está ligada a condiciones sistémicas. En las peculiares del organismo eviano podemos hallar el resultado de procesos artísticos muy elaborados. Empezaremos por detallar unos cuantos, remitiendo su análisis al comentario específico.

1.- Las metáforas evianas son más audaces que las de Góngora, sobre todo en la explotación del componente paradójico. Evia incorpora, como si nada, los términos gongorinos para luego buscar otros más excéntricos aún, auténticos “absurdos naturales” para el intelecto. Paralelamente se asiste a otra diferencia. En Góngora, aun en medio de las más rebuscadas metáforas, permanece siempre una suerte de afectividad encendida (se expresa así, en búsqueda de formas externas. Es como un preciosismo de la sensibilidad en acto). Tal atributo le falta completamente a Evia. Es por eso que su poesía se nos antoja de una total frialdad (artificio prolongado). Podemos contemplar el término extremo de la parábola barroca: también en la *discusión* sobre la metáfora, donde se declaran prosaicamente los componentes de la unión metafórica.

2.- La escritura de Evia desarrolla hasta el paroxismo la tendencia barroca a las analogías/juegos de palabras (en

una eterna paronomasia). Véase *Ambrosio, ambrosía*, etc. (*De Flores Sagradas*, pp. 94-5¹¹⁶). A esto responden, por ejemplo en *Dos arroyos*¹¹⁷, la serie de paradojas rebuscadas y artificios convencionales. Pero en el fondo, ¡se asoma Proust! Hay una confusión de ámbitos establecida como objetivo (al igual que en las metáforas visivas del pintor Elstir¹¹⁸). Todo a la vista y sucesivamente construido. También se opera la mezcla de conceptos. ¡Empleo ideal de la metáfora! (Traslado de un ámbito a otro.)

3.- Evia se divierte en trabajar, a manera de puro ejercicio, una serie de núcleos sintácticos en correspondencia con las palabras clave gongorinas. Y su tendencia a la regularidad sistemática le impulsa a garantizar un recorrido sapientemente circular, secuencial, de los temas. Así las distintas introducciones reproducen, anticipándolo, el circuito —muy calculado— inherente a la semántica.

4.- Todo esto, unido a la ironía y negligencia consciente (buscada), de los finales, a la exageración (“de Tulio el estilo, del Mantuano la lira”¹¹⁹), la repetición obsesiva de los motivos, etc, testimonia la *adhesión jocosa* al preciosismo, pero sin profundizar los efectos, ni desde el punto de vista fonético-figurativo ni semántico.

5.- Podríamos concluir entonces que lo intrincado y agudo (la agudeza tortuosa) de la imaginación barroca en los poetas coloniales se transfiere al verso, al instrumento expresivo, a la rima. Aguda y retorcida es la lengua misma de estos poetas,

116. *Ramillete, De flores sagradas*, ed. cit., pp. 94-5.

117. Romance. Ed. cit., pp. 37-40.

118. Me refiero naturalmente a las bellísimas páginas de *La Recherche* II, II.

119. Véanse las *Dezimas* en honor a Gutiérrez, p. 9.

que pierde en sonoridad y llaneza y adquiere en cambio, casi en compensación, una suerte de alteridad con respecto a las líneas tradicionales, la fuerte innovación de un grotesco estilístico: verdadera marca de modernidad; así como la deformidad anteriormente obtenida con el material poético (lo exterior, el mundo) lo volvía en su interior vanguardista, diferente. Podríamos hasta intentar las siguientes líneas comparativas:

5.1.- **Barroco clásico:** renueva el mundo, *lo receptado*, extrayendo su carácter de deslumbrante absurdo o, por el contrario, de una continuidad llevada al extremo de la asimilación universal (analogías del barroco).

5.2.- **Barroco colonial:** renueva el *órgano receptor*, el registro, transfiriendo a la expresión —con total indiferencia a la musicalidad— los caracteres excepcionales —o sea monstruosos— de la realidad. También *explica*, eso es, disuelve.

6.- Líneas generales.

6.1- Todo fluye muy armónicamente en el barroco de Góngora; tanto en el estilo como en los conceptos. Una vez planteados los temas y estructurado el discurso metafórico, ya está hecha una buena mitad del trabajo. Eso quiere decir que la conceptualización barroca no es sino una armonía alterna, definitiva e independiente: un mundo paralelo.

6.2.- En el arte barroco americano todo se perturba/trastorna progresivamente: existe la *voluntad* de una progresiva desmaterialización invalidante. Retorcido, enrevesado, incomprensible, el estilo responde a las características de un mundo no desplazado, sino deformado. El cuarto de Van Gogh podría ofrecer un equivalente exacto de estos cuadros distorsionados, camuflados e insistentes. Hay efectivamente un recurrir de los mismos temas (como en las palabras-rimas

de las dantescas *Petrosas*), que pretende sustituir los factores definitorios del mundo por otros de validez cósmica, pilares o constantes universales. Y hay una *declaración insistente* de este proceso, verdadera asunción programática: la metapoesía es clarísima siempre.

Ya provistos de tales referencias, podemos dedicarnos ahora a ofrecer el cuadro exhaustivo de las constantes gráficas y morfológico-sintácticas, en el panorama excepcional de la escritura eviana.

A.- Grafías

- La fricativa apicoalveolar sorda está siempre representada por –ss– entre vocales: *esso*, *assistido*, *passo*, etc.
- Las africadas alveolares sorda (antigua /ts/) y sonora /dz/, registran persistencia gráfica en las correspondientes ç y z (con unas cuantas fluctuaciones documentadas: cfr. *braço-brazo*; *cabeça-cabeza*; *azuzena-azuçena*).
- Una posible distinción entre el sonido fricativo postalveolar sordo /ʃ/ y el sonoro /ʒ/ encuentra su reflejo gráfico en paralelismos netamente etimológicos: cfr. *mexilla*, *dexa*, *introduxesse* al lado de *aventaja*, *prodigio*, *encogido*.
- La alternancia *b* (oclusiva bilabial sonora) y *v* (fricativa labiodental sonora) se hace incierta e independiza de la etimología (véanse formas del imperfecto en –iva, o el adjetivo *acerva* por *acerba* justo en la traducción de la elegía ovidiana): cfr.

sobervia, embidia, combida, buelo, Ioben, cavallero, al lado de elementos fluctuantes como *abeja* y *aveja*, *bergel* y *vergel*. Se observe también el residuo *u* por *v* entre vocales (*viuen*).

- Los resultados de *l + ʔ* o del provenzal, antiguo francés en *-tge* dan *-ge* en vez de *-je*: cfr. *muger*, *ageno*, *pagizo* y *linage*, *herege*.
- La tendencia al hiato persiste en formas como *Ioanne*. Se evidencia también el fenómeno concomitante de una clara resistencia a la palatalización en voces como *Iesus*, *Iob*, *Iordan* (y también *iazmin*; *iuntais*). *ʔ < e* en hiato con la vocal tónica, también en posición mediana (*ayre*, *reyno*, etc.).
- Reducción de las fricativas ápico-alveolares: ceceo y seseo. Cfr. *alucion*; *circuncion*; *alusino*, *cierva* por *sierva*.
- Grafía etimológica en *quasi*, *quanto*, *quatro*, etc.
- El acento, siempre grave, se coloca sobre pretéritos y futuros (en primera, tercera persona del singular), la preposición *à* y adverbio *yà*, monosílabos verbales (formas imperativas como *vè*, *dà*, o del indicativo: *dàs*, *dàn*), sustantivos monosílabos como *Fè* (en alternancia con *fee*), conjunción adversativa *ò*, elementos exclamativos, palabras agudas terminadas en *n*, *s* (con numerosas excepciones, no ausentes en el primer caso, para la última terminación). La única forma pronominal acentuada es *él*. Adjetivo y pronombre interrogativo *qué* usualmente acentuado, con pocas excepciones: cfr. *que rigor*, *que locura*, en contextos claramente inquisitivos.

- *Sino* siempre unido, aun en el caso de hipotética negativa. Otras partículas divergentes del uso moderno: *à un* (por aún), *a tras*, *con que*; *o* (a veces *ò*) exclamativo; *oy* por hoy, *ay* por hay, etc. La vaguedad y fluctuación en el uso de la *h* es constante: cfr. formas como *om-bros* u *orizontes*, al lado de otras irrepreensiblemente etimológicas.
- Tratamiento de los signos de puntuación. Se pone únicamente el signo terminal de interrogación o exclamación. Luego de dos puntos y frecuentemente tras el punto y coma empleo de mayúscula.
- El empleo de las mayúsculas iniciales es rígido aunque peculiar: palabras como *sol*, términos abstractos en general, nombres de humanos aunque genéricos, voces sacras, empiezan siempre por m.-; pero el vocablo *alma*, sorpresivamente, conserva la minúscula inicial. El nombre *MARÍA* lleva todas sus letras mayúsculas. El respeto de esta normativa se extiende a todo el texto.

B.- Elementos morfológicos

- Formas etimológicas o semi-e.-: *assumpto/asumpto*; *fragrancias*; *proprio*; *Christo*; *Athlantes*; *prompto*; *prompta*; *Cherubes*; *assumpción*; *Silguero*; *mesmo* (de *medipsimus*: pero alternando con *mismo*); *Iubileo*; *stratagema*; *vidro*.
- Vulgares, con simplificación de grupos latinos o confusión fonética (disimilación y asimilación): *efeto*; *aceta*; *vitoria*; *discifrar*; *escusar/escuse*; *estraño*; *silicio*; *panegiris*.

- Un hápax interesante, con peculiar alargamiento analógico, es el término *passiona* (pasión).
- Formas pronominales contractas: *dèl*; *della*; *desta*; *essotro*, *-a*; *aquesse*; *aquessas*.
- Pronominales enclíticas: en el sector considerado pudimos hallar un solo arcaísmo digno de mención, la voz *miralde*.

C.- Fenómenos sintácticos

- La sintaxis contempla pocas variaciones respecto del uso actual: casos de *concordatio ad sensum*, etc. La dislocación de los componentes morfológicos (hipérbaton) es extrañamente mucho menos acentuada que en la lírica gongorina. Frecuente el uso del pronombre femenino singular en complemento directo para casos oblicuos (acusativo en vez de dativo).

SELECCIÓN DE TEXTOS

PIDIÒSE ACOMODASSEN ESSOS PIES
FORÇADOS¹²⁰ en aquesse

SONETO.

Este de la Deidad eterno
de su niñez èl à primera
mejor que essa del Cielo perlas
cada mexilla à perla brota un

RAYO
AURORA,
LLORA,
MAYO.

Tanta luz, tanta perla ya es
à aquella luz con que enriqueze,
la antigüedad à su feliz
aquella la verdad, sola esta

DESMAYO
Y DORA
PANDORA;
ENSAYO.

Ensayo en su candor es el
y en su color purpureo es el
y Abril en labios de clabel

ARMIÑO,
MADROÑO,
RISUEÑO;

À todo se aventaja aqueste
y si agora su Mayo hara su
en un Monte pendiente al sacro

NIÑO,
OTOÑO
LEÑO.

120. En el original, *forcados*, evidentemente por penuria tipográfica.

DIA DE LA CIRCUNCION, Y SE PREGUNTA,
POR QUE fue mas con pedernal, que hierro?

SONETO.

Repetido rubi de Christo Infante,
no al hierro, al pedernal esmalta hermoso,
mas si acusa en aquel lo ignominioso
de la culpa, que ofrece en su semblante?

Pero no, que en la Cruz, quando triunfante
de Luzbel avassalla lo orgulloso,
el hierro manosea belicoso,
azero contra el pecho mas diamante.

Valga el discurso, a quien la duda oprime;
y si à piedra de toque su riqueza
descubre el oro del Ofir ardiente;

De amor el oro en Christo mas sublime
descubra sus quilates su fineza
oy desta piedra, ò toque mas valiente.

CON EL NACIMIENTO DE CHRISTO
SE VIO À LA media noche otro Firmamento
con nuevo Sol, Astros, y Planetas en el Portal de Belen.

SONETO.

Quando la noche mas de horror vestida
y de esquadras de sombras mas armada,
esgrimen estas la triunfante espada
de los ojos, y luz contra la vida:

Y quando mas gozosa esta homicida,
de nuevos rayos viendose assaltada,
se quexa al Sol, al Sol toda turbada,
que embidioso, que infiel su curso impida.

Mas reconoce ya, que un sol que llora
en luz la anega en su primera Aurora.
Y trasformado el suelo en firmamento,

cada lagrima es Astro al lucimiento;
Formando de Maria el pecho bello
la via Lactea en su mayor destello.

HABLA UN ALMA CON CHRISTO RECIEN NACIDO,
al tenerle su Madre entre sus braços.

ROMANCE.

Asesta un dichoso Amante
por blanco de sus deseos
a Iesus, que de MARIA
pende joyel en el pecho.
Yà no proprias las acciones,
apenas el pensamiento;
que transformado en su amor,
yà no es suyo, yà es ageno.
Los labios sin voz segura,
el alma toda respetos,
à su querido le dize
en balbucientes acentos:
Si Sol naceis entre sombras
por desterrarlas mas presto,
una noche soy de culpas,
esclareced mi emisferio.
Si esse ardor busca la nieve,
soy un elado arroyuelo,
desatadme las prisiones,
à vos correre ligero.
Si por Grano Soberano
buscáis de pajas el lecho,
sea alvergue el coraçon,
pajas mis vanos afectos.
Con esto que se traslade
le pide a sus braços tierno,
que si es Cupido Divino,
serà esfera de su fuego.

AL INTENTO DEL MESMO NACIMIENTO.

ROMANCE.

*No me hieran tus flechas,
O hermoso Niño,
Porque es muy corta hazaña
Para un rendido.*

GLOSSA.

A contemplar la hermosura
de esse rostro tan Divino,
desarma el rigor amante
el coraçon mas esquivo:
por el arco de essa gruta
rayos, y flechas admiro,
mas que mucho si las tira
el que es Sol, y el que es Cupido.

*No me hieran tus flechas,
O hermoso Niño, etc.*

Ardor duplica al Oriente
este Sol recién nacido,
no es prodigio, pues su Madre
rayos le ministra activos:
à que ostinacion no postran
harpones tambien unidos¹²¹,
las manos pone MARIA,
y Iesus assesta el tiro:

121. Puede ser error, por “tan bien”.

*No me hieran tus flechas,
O hermoso Niño, etc.*

No solo rinden sus ojos
al que los mira luzidos;
pero tambien avassalla
al ayre de sus suspiros:
arco le ministra el labio,
cuerdas nacarados hilos,
que al dividirle en dos partes
hiere à un tiempo con dos tiros.

*No me hieran tus flechas,
O hermoso Niño, etc.*

*De una Niña quiero hablar
En mudarse tan muger,
Que dexa à uno por dos,
Y aborrece à dos por tres.*

TROBA DESTA LETRA AL NACIMIENTO.

ROMANCE.

De un Niño quisiera hablar
tan hombre en el escoger,
que dexa Cielos por tierra,
y à su Corte por Belen.
Bonito es como mil oros,
y en lo que llevo à entender,
tiene lo bonito, y quiere,
que oros de su amor le dèn.
De un vestido lo encarnado
solicita, porque aunque es

trage humilde para un Dios,
dèl haze gala despues.
Del que pobre de virtudes
jamàs estimò la Fè,
porque no le cae en gracia,
sino¹²² ay sobre què caer.
Diez galanes tiene agora
su humanidad, quien no vè,
que el hombre à los nueve Coros
llena el número de Diez.
Dios nos libre, que este Niño,
no admita algun interès;
pues quando desecha dones,
es quando no quiere bien.

DIZESE LA BUENA VENTURA A CHRISTO.

Dame una limosnita
Niño bendito,
dame las buenas Pascuas
en que has nacido:
Niño de rosas,
dale à la Gitanita
paga de glorias.
Si me dàs la mano,
Infante Divino,
la buena ventura
veràs que te digo.
Miro aqui la raya,
que muestra, que à un niño¹²³

122. *Sino* aparece siempre unido, aun en el caso de hipotética negativa.

123. Probablemente por “aún”.

verteràs tu sangre,
baño à mis delitos.
Seràs de tres Reyes
Rey reconocido,
y à este mismo tiempo
de un Rey perseguido.
En tu propria patria,
con ser el Rey mismo,
viviràs humilde,
viviràs mendigo.

Dame una limosnita,
Niño bendito,
dame las buenas Pascuas, etc.

Miro essotra raya,
que es de tu martirio,
moriràs en Libra,
si naciste en Virgo.
Tendràs corta suerte
aun de los amigos,
pues de un paniaguado
te veras vendido.
A los treinta y tres,
Ò con què prodigios!,
dexaràs la vida,
de amores rendido.
Si el Cruzado leño
fuere tu cuhillo,
cuchillo de palo
cortarà tus brios.

Dame una limosnita,
Niño bendito, etc.

AL NACIMIENTO DE CHRISTO, FUE
ASUMPTO DE UN certamen esta

SILVA.

Sombras de culpa con tirano Imperio,
el Orbe todo crueles oprimian,
y el caos primero à horrores repetian,
de aquel, y este emisferio,
quando las formas rudas no gozavan
esmeros que en su ser acreditavan.

En este desaliño barajadas,
de aquella flor, de su belleza hajadas,
antes que de Iesus el sol hermoso,
de luz pielago undoso,
con su esplendor introduxesse el dia,
y à este confuso globo su armonia:
à cuyos rayos su hermosura el prado
en variedad de flores à esmaltado;
el mar sus ondas, montes inconstantes,
la tierra montes, de esse Cielo Athlantes,
que del hombre la culpa, y desafueros,
à lo insensible¹²⁴ perturbò sus fueros.

Del ayre muda el Ave,
à pluma de su luz fue lira suave;
el bruto, que encogido en gruta obscura,
que mas que albergue fue su sepultura,
à su incendio tan agil yà se mueve,

124. En nuestro ejemplar de referencia hay un problema de lectura, que se resuelve mediante el cotejo con la editio reproducida en Guayaquil, 1999.

que aun acusa de tardo el ayre leve,
que del hombre la culpa, y desafueros
à lo sensible prevertiò sus fueros.

Mas ay!, que à tanta luz en esse Cielo
al Sol el seño despertò la embidia,
y en confuso desvelo
con uno, y otro sentimiento lidia;
que sabe recordar la competencia
seños que retirò la insuficiencia.

Convoca luzes, multiplica rayos,
y en ardientes ensayos
su esplendor disciplina,
las saetas fulmina,
y porque muchas buelen, y ligeras,
tres arcos multiplica en tres esferas;
y al rompimiento quando más anhela,
y en dar la seña atento se desvela,
un respeto le asusta tan elado,
que templa brios, que fomenta ossado;
porque divinidad mas peregrina
admira en otro sol que le ilumina;
y assi depuestos de su luz los rayos,
en sus tiernos desmayos
la palma le vozea, y la vitoria,
ilustre timbre, decorosa gloria.

Porque advierte, que en llamas que fomenta,
nuevos apoyos de Divino alienta;
pues sus luzes tan prodigo reparte,
que de lo liberal corrige el arte,
y la largueza à la Deidad abona,
que esta de aquella ilustre se corona:

pues esse Sol criado,
por liberal, y franco fue adorado
del hombre, que aunque ciego,
esta excelencia arguye,
que suprema Deidad mejor concluye;
mas oy sus aras, cultos, y su ruego,
del Sol Iesus à la flamante huella
depone, y con sus labios sus pies sella.

A LA PRESENTACION DE LA VIRGEN.

ROMANCE.

Aguardad bella MARIA,
no corrais tan presta al Templo,
que à tan infantiles passos
es muy sublime el empeño.
Mas que digo, si es gigante
Amor, aunque niño tierno,
à pocos passos oy pudo
subiros à tanto Cielo.
No es prodigio, si llegais
à su eminencia de un buelo,
que el amor os dà sus alas
con que la escaleis tan presto.
En sus plumas bien podeis,
Niña, bolar sin rezelo,
y aun de ella nido, y sagrado,
formar para vuestro pecho.
De aqui generosa Ave
saldreis con tan nuevo pelo,
que dèl dichosa podreis
vestir al Eterno Verbo.

ESTRIVILLO

*Cupido, que rindes las almas,
dezidla à Belisa, dezidla por mi,
como vive mi amor todo en ella,
despues que à sus ojos mi vida rendì.*

GLOSSA.

Entre esperança, y temor
vive dudosa mi suerte,
el desden me dà la muerte,
pero la vida el amor:
y aunque es grande mi dolor,
buscar alivio procura,
hallaralo mi ventura
si constante pido assi:

Cupidillo, que rindes, etc.

Ansioso qual ciervo herido
del harpon de una beldad,
de su fuente à la piedad
amante me ha conducido:
mas mi dolor ha crecido
con el cristal que he gustado,
y en voz amorosa al prado
mis tristes queexas le di :

Cupidillo, que rindes, etc.

A un Silguero enamorado
mis penas dixе constante,

por ver si hallo en un amante
remedios à mi cuidado:
compassivo me ha escuchado,
mas que Belisa, à quien ruego,
templando mi dulce fuego
con los gorgéos que oy¹²⁵:

Cupidillo, que rindes, etc.

La yedra en braço amoroso,
del olmo los brazos goza,
la tortolilla retoza
con su consorte gustoso:
solo yo vivo embidioso,
por ver, que una planta, y ave
en union vivan suave,
quando me lamento assi:

Cupidillo, que rindes, etc.

ROMANCE.

Cielos, que tristeza, y pena
me combate el corazon?
En ansias rebienta el pecho,
mucho me aflige el dolor.
Menos conozco el peligro,
por ser el mal interior,
y enfermedad que se esconde,
por mortal se desauciò.
Mas si à los ojos se estraña,

125. Enmienda recomendable: *que doy*.

al alma no se encubrió¹²⁶,
 que como es de casa dueño,
 mira el retiro menor.
 Yà de su fiera dolencia
 dezir quiero la ocasion,
 y no caviendo en el pecho,
 mucho es que quepa en la voz.
 Yo adoro, divinos Cielos,
 de Anfrisa el hermoso Sol,
 vivo à sus rayos alegre,
 y lozano à su esplendor.
 Pero ayer, ò dia aciago!
 Quiso mirarla mi amor,
 mas recatada entre sombras
 de mi su luz retirò.
 Los rayos que en otros tiempos
 liberal comunicò,
 yà me los esconde esquivando
 en el seño de un rigor.
 Aquesto, divinos Cielos,
 tal ansia me ocasionò,
 que si el alma murió al gusto,
 vive penosa al dolor.
 Moriràs, ò infeliz! Ò amante triste!
 Sino es que el Sol de Anfrisa
 con sus rayos benignos
 oy amorosa tus penas mitiga.
 Ninfas, si en esto el remedio
 consiste de mi passion,
 yà desespero de vida,
 pues le dà en rostro mi amor.

126. Parece que en este sector cambian de nuevo las normas gráficas: véanse
 Corazon y encubrio sin acento.

De sus ojos me despido;
 pero, ò que triste rigor!
 Ella mesma se retira,
 sin duda Anfrisa no amò.
 Esse recatarse esquivà,
 dize, es mirar por su honor,
 de lo frio de su pecho
 es aparente color.
 La luz de esse cielo hermoso,
 no es mas pura que mi amor,
 y poner manchas en èl,
 es ponerlas en el Sol.
 Que si tal vez una nube
 se le opone à su esplendor,
 al retocarla sus rayos,
 fue arrebolàrle mejor.
 Mas què me canso, que sorda,
 yà no atiende à la razon;
 lamentad Ninfas llorosas
 mi muerte en lugubre voz.
 Moriràs, ò infeliz! Ò amante triste!
 Sino es, que el Sol de Anfrisa
 con sus rayos benignos
 oy¹²⁷ amorosa¹²⁸ tus penas mitiga.

127. El adverbio pertenece con toda seguridad al verso anterior: véase medida.

128. En el texto, *omorosa*.

A UNA MARIPOSA SALPICADA DE VARIOS
COLORES, QUE SE assentò en el clavel que
tenia una Dama en la mano.

ROMANCE.

La esmaltada Mariposa
vive fuentes, y florestas,
y entre sus varios colores
ayrosamente descuella.
Ramillete que à sus flores
por vegetables desprecia
pues mas vivos los esmaltes
le dà la vida que alienta.
Hija del Sol, y del Mayo,
y porque de entrambos sea;
del Sol anhela los rayos,
cambiante del Mayo ostenta.
Ayer Elisa en sus manos,
y en el clavel, que sustenta,
la vi rendida; no es mucho,
pues domas mayores fieras.
Es la tigre de los vientos
por lo manchado, que alterna,
todo su rigor es de ayre,
huellas mayores bravezas.
Sin duda que temerosa
asilo busca en su diestra,
porque piadoso la ampara
del fuego de su belleza.
Sino es que por ver tan junta
de su mano la azuçena
al clavel, juzgo trocaba

la selva por su floresta.
Y si el clavel de sus labios
a esse material afrenta,
compasiva le escondio,
porque de embidia muriera.
De este su rubi a la copa
ambares bebe sedienta;
porque vio que le llegavas
al nacar de tanta perla.
O avecilla cortesana,
y lo que à mi amor alientas:
que digo, la dicha es mucha,
aun no te devo finezas.
Elisa, que te parece,
no es la avecilla discreta?
Y porque a màs la levantes,
la mano humilde te besa.
No la esquives, que es retrato
de un amante, que a las huellas
està rendido, bien puedes
levantarle hasta tu esfera.
No es aquesta Mariposa
de las que en la noche negra
de una bujia los rayos
por escasos galantea.
Del Sol sigue los reflexos,
quando mas ardiente quema,
ensayo es, porque su ardor
la reduxera a pavesas.
Y aunque del fuego es amante,
y en su rostro esta su esfera,
con todo busca sus manos
porque à su nieve se templá.
Es una llama el clavel,
que sus ojos mas fomentan,

Salamandra quiere arder,
 pues en ellos, y esse alterna.
 Si del Iazmin de sus manos
 bebe el jugo tan atenta,
 de sus luzes por milagro
 se transformará en aveja.
 Dichosa, que ya su labios
 es su florida colmena,
 y el rocío la darán
 en la que atesora perlas.
 Colocada en tanta altura
 la agasajas, y la premias;
 que en este Cielo de amor
 por signo passa, ò estrella.
 Que poco desto te deve
 quien mas ronda tu belleza,
 este a tus llamas acaba,
 aquella vive con ellas.
 Si yo creyera en agujeros,
 Elisa, mucho dixera:
 que menores circunstancias
 no pocos misterios sellan.
 Mas si à mi estrella consulto,
 y à tu engreida belleza,
 ningua dicha alusino¹²⁹,
 à divino¹³⁰, ò que de penas!
 De Venus claro el jardin,
 escuso assi el que me pierda:
 que la alusion de una flor
 a que riesgos no me empeña.

129. Probablemente, *alucino*, o sea me figuro, me invento.

130. Habrá que intervenir, porque parece más bien adivino. Sector muy atormentado este.

A CIERTO DOCTOR QUE TENIA ALGO
DE INDIO, QUE SE PER

diò en su Sermon al glossar el Padre nuestro,
en que se fue de lengua.

DEZIMA.

Dizen, Dotor, te turbaste
oy en lo mas repetido
de¹³¹ Padre nuestro, que ha sido
castigo a lo mal que hablaste:
mas de mi ingenio al contraste
otro concepto he pensado,
no es, no, el averte trabado¹³²;
mas si eres Christiano nuevo,
sin miedo a dezir me atrevo,
que à un¹³³ bien no le has decorado.

131. Nada justifica la preposición articulada de las edd. modernas, ni siquiera el minúsculo punto alargado, o rasgo diagonal imperceptible (este tipo de manchas es muy frecuente aquí) al lado del elemento preposicional simple (la misma señal de hecho en la línea siguiente, por encima de la eme; parece una mancha de la página).

132. En realidad lo que parece una *h* es la unión de la *t* con la *r*. En todo caso *habado* daría lugar a una lección sin sentido.

133. Aún. Grafía usual en el *Ramillete*.

AL MESMO AL AVER PREDICADO
EL DIA DE S. IOSEPH UN

Sermon del P. Iuan de Toro de la Compañia
de Iesus.

DEZIMAS.

Mal de memoria has llevado
de San Ioseph el Sermon,
y se dixo en la Oracion,
que qual Toro lo has bramado:
Doctor mio, yo lo he errado;
porque si hablaste entendido,
conceptuoso, lucido,
no falta, no, quien te arguya;
que aunque ha sido la voz tuya,
de otro Toro fue el bramido.
Si los surcos de tu arado
solo producen espinas,
como miesses tan divinas
en tu Sermon se han logrado?
Mas si yo lo he bien mirado,
es, que Toro mas valiente
puso el sudor de su frente,
y tu atrevido la hoz,
y se conociò en tu voz,
que no era, no, de tu mente.

*Hos ego versiculos feci, tulit alter honores.
Sic vos non vobis fertis aratra boves.*

“L’AVERTI FATTA PARTE PER TE STESSO ...”. EI OCIOSO ENTRE VANGUARDIA Y NOSTALGIAS*

1. Una semántica lingüística: el *pastiche*

Hay un soneto muy extraño en la antología poética de Velasco¹³⁴, donde el autor exhibe rotundamente una “verdad con cara de mentira” y acaba, desde luego, por atinar sin querer. Es el más fiel modelo de la pieza laudatoria; pero cuidado con los desbordes perimetrales:

Arrebatado entonces de repente¹³⁵
del estro, prorrumpí: O amable Ghino!
Tu verso, que es sagrado, y es divino,
la elevación demuestra de tu mente:

* El trabajo se financió como parte de un proyecto en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Apareció en la revista *Digilenguas*, 15 (2013), 124-143. Córdoba, Argentina: Imprenta de la Universidad de Córdoba.

134. Es la *Colección de poesías varias, hecha por un ocioso en la ciudad de Faenza*. Texto parcialmente inédito, se halla en 5 cuadernos manuscritos que se conservan en la Biblioteca Nacional del Ecuador (Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana).

135. Modernizamos. El texto lleva “derrepente”. Este doble soneto (en italiano y español) se encuentra en el segundo tomo, L. III, pp. 181-82.

Da a conocer ingenio sorprendente,
gracia, elocuencia, y artificio fino,
modo de pensar noble, y peregrino,
florido estilo dulce, y elocuente:

Muestra que es fuente cristalina, y sana,
donde bebiste la elocuencia pura,
Filicaia, la gran Musa Toscana.

Leí sus versos, llenos de hermosura,
cual Abeja, que yendo a la mañana,
de flor en flor ser chupa la dulzura.

Final feliz —no deja de ser emblemático¹³⁶—, en una pieza inusualmente torpe. Gracias a eso, y a un neto contraste con los demás textos autotraducidos, el acceso a la espesura subliminal no se ve atajado por opacidades expresivas: una lengua cristalina y casi imperita intenta desmentir el abismo emergente de conciencia crítica.

¿Dónde está la autocorrección? En la ampulosidad de una bimembración léxica —a todas luces petrarquesca— que a más de filtrar la italianidad responde a un programa melódico contextualmente frustrado; en la nómina autorial, con el sucesivo choque metafórico (abeja, símbolo de un mal disimulado eclecticismo), y la atmósfera resultante del *pastiche* voluntario.

136. Porque choca con el barroco asimilado por estos autores. A propósito de ciertos finales del Ramillete eviano podría afirmarse lo siguiente: “infeliz, pero ad arte, como se dice en italiano; muy a sabiendas, y lengua consecuentemente desviada”. La frase está tomada de P. Di Patre. “El lente deformador de la poesía barroca ecuatoriana”, presentado en el VII Congreso de Latinoamérica y Caribe. Quito, 24-6 de agosto de 2011. El texto de la conferencia integra este volumen.

Veamos lo que pasa con Filicaja, su “divino autor”. Quiere hablar del idioma toscano en términos nada “peregrinos” (o sea, sin complacencias velasquianas), y define así la obra de revisión purista:

A rigoroso esame ognor si chiama,
e il reo si purga e si trasceglie il fiore¹³⁷.

¿Qué queda, purgando lo malo? Pasado por el cedazo de la academia, el italiano se reduce a la flor vedada de un prohibicionismo estricto, lejos de policromías experimentales: la admisión omnívora de Velasco no es compatible con la monogamia prescrita por Filicaia.

Retornando al original quedan resueltas las contradicciones:

Rapito allor dal estro, di repente
prorupì in questi detti: Amabil Ghini!
I sacri carmi tuoi, carmi divini,
l'elevatezza mostran di tua mente.

Palesano un ingegno sorprendente,
ed eloquenza e grazia, e tratti fini,
e nobili pensieri, e pellegrini,
florido stile dolce, ed eloquente.

Mostrano, che quel fonte pellegrino,
dove gustasti d'eloquencia 'l fiore,
è Filicaja, quel Autor Divino.

137. Sacamos el pasaje de F. De Sanctis. *Storia della letteratura italiana*. Torino, Einaudi, 1975. Vol. II, p. 720.

I carmi lessi del sublime Autore,

qual Ape, che volando in sul mattino
d'un fior a un altro, succhia il dolce umore.

Grafía muy conservativa, que demanda un escrúpulo análogo; formas más cercanas a Dante y Petrarca¹³⁸ que al toscano del tiempo. Pero al margen de esto, nótese la armonía: muy natural al oído, rebuscada en sus medios. En primer lugar la expansión petrarquesca se justifica plenamente, ahora; tiene una explicación endógena, sirve platónica y funcionalmente: “i sacri carmi tuoi, carmi divini”, es toda una oleada poética; “tu verso, que es sagrado, y es divino”, pide censuras drásticas. Asimismo los adverbios escogidos, torpes y prosaicos en el texto español, asumen una connotación diferente cuando se trasladan —impresiona la integridad de la operación— al italiano. Parece que un idéntico afán archivador presida el respeto simultáneo a los arcaísmos extranjeros y a una integridad nativa.

Los objetivos emergen, una vez más, del resultado. La fácil espontaneidad de Velasco no rehúye de artificios chocantes (la palabra “florido” tiene, en italiano, otro acento y un significado diferente del propuesto por el autor), no solo con respecto a referentes externos, sino internamente al contexto básico. Hablando de acentos, por ejemplo: en el texto castellano no todos son canónicos (negando así la pretendida musicalidad), mientras que en el italiano los afares prosódicos se imponen sobre la ortodoxia lingüística. Al carácter “peregrino” del texto se le asigna por otra parte una autoridad equivocada (Filicaia no lo es en absoluto, como ya pudimos comprobar),

138. O al menos a un Quinientos conservador, en armonía con las otras tendencias manifestadas.

o un tratamiento incongruo (el soneto castellano suena mal, y verbaliza fácil).

En otras palabras: el juego nada simple de las negaciones múltiples se complica con agravantes progresivas. Aunque emerge, de vez en cuando, un rasgo genuino y aclarador: tómese el verso final “de flor en flor se chupa la dulzura”. Magnífico, popular. Emerge aquí para sellar tendencias evolutivas ya declaradas¹³⁹, con muestras de un respeto tardío, tal vez inconsciente. El poeta se descuida por la potencia de la imagen, y vuelve felizmente a una condición contraria a los propósitos. Retornan los antiguos atributos, la llaneza melódica postbarroca (propia también del contemporáneo Aguirre), regresa la aparición entre humilde e independiente de los fragmentos ibarreños¹⁴⁰; una manera propia, en suma, original y ajena a toda época, “a caballo” (contagiémonos del eclecticismo velasquiano) entre el período colonial y los modos tópicos del Setecientos italiano. Con el añadido importante de notas íntimas, *dimesse*, preludio a un futuro romántico o más allá de él.

Podrá decirse entonces que mientras el español “quema” la Arcadia itálica¹⁴¹, los nuevos versos se encargan de restaurar

139. Cfr. al respecto el trabajo de P. Di Patre citado *supra* (el lente deformador) y también, de P. Di Patre y M. Mafla: “Disolución de patrones épico-amorosos en la literatura ecuatoriana tardobarroca (Aguirre, Velasco).” *Revista Espéculo*, 40 (2009), cit.

140. Sobre esto podría verse P. Di Patre, (2009), cit. “Literatura a latere del Setecientos ecuatoriano”, publicado en *Bulletin Hispanique* y ahora parte de este volumen.

141. En una bonita sátira de Velasco, que puede consultarse en la asequible antología de A. Carrión, se pueden leer unas quintillas intituladas A una musa que enfermó por no dormir (Carrión, *Antología general de la literatura ecuatoriana durante la colonia española*. Quito, Grafiesa, 1972, pp. 207-8). En ese poema son claramente perceptibles la atmósfera e intenciones indicadas.

la pátina originaria; en forma de arlequín autóctono o, con palabras del autor, mezcla donde todo se vale, “tutto fa brodo”, y miel: todas las floraciones, cualquier compás.

2. Burlesque

El siguiente “madrigal”¹⁴², propuesta en rima secundada por una larga hilera de textos, es digno de las recuestas medievales, como la protagonizada por Dante y Forese Donati, y otras del mismo tenor.

Léase con la relativa leyenda:

Malográndose en el sitio de Gibraltar, del 1782, el proyecto
de las Barcas C..., un Anónimo de la ciudad de Ímola,
en desprecio de los españoles.

MADRIGAL MACARRÓNICO DISPARATADO

Bombas Bombardas, Barca Canoniera,
es el Crilón con tutta la sua schiera:
e toda Spagna in cherra,
darà di barba in [...] a Gibilterra¹⁴³.

Sigue la respuesta de D. Juan Velasco, naturalmente en las mismas rimas¹⁴⁴, según la mejor tradición del género.

142. T. II, L. III, p. 192.

143. Para aumentar la burla, que los lectores hagan la integración... por sí mismos.

144. Las cuales se convertirán luego en los propios condonantes: cfr. los sonetos de la serie “polémica” en el apartado IV.

MADRIGAL

In [...] a Gibilterra da 'l Hispano,
con una barba di Balena in mano,
giacché quando l'Ispan il ceffo arruffa,
Volta l'Inglese ad <i>scampar la zuffa¹⁴⁵.

Non così l'Imolese, che forzuto,
di gambe doppie, e di naso acuto,
al sentire l'odor della Vaniglia,
di Cioccolata, del or, o del Siviglia,
valoroso gl'affronta, e da di volo,
con naso, e bocca, in [...] allo Spagnuolo.

Es muy bonito también el soneto de D. Ramón Viescas, que termina así:

Parmi allora vedere tutti quanti
essaltan il poter dell'Isolano,
a lor dispetto ammutolir tremanti:

e dare dell'Iberia il Gran Sovrano,
al superbo Britanno messo avanti,
non il [...] a baciare, ma la sua mano¹⁴⁶.

Esto tiene un acento decididamente... *spagnuolo*: lopiño. Y desde luego que prosigue líneas internas. Véase por ejemplo la siguiente *Dézima* del *Ramillete*¹⁴⁷ ("Al mesmo al aver predicado

145. El texto lleva una lectura errónea. La enmendamos sin más, debido a la escasa dificultad de la restauración.

146. Tomo II, l. 3, pp. 192 ss.

147. Xacinto de Evia. *Ramillete de varias flores poéticas*. Ed. Labrador-Di Franco. México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 163.

el día de San Joseph un sermón del padre Iuan de Toro de la Compañía de Jesús”):

Mal de memoria has llevado
de San Joseph el sermón,
y se dixo en la oración,

que cual Toro lo has bramado:
Doctor mío, yo lo he errado;
porque si hablaste entendido,
conceptuoso, lucido,
no falta, no, quien te arguya:
que aunque ha sido la voz tuya,
de otro Toro fue el bramido.

Final de la parábola: una literatura escondida¹⁴⁸ en el Ecuador aún colonial, fragmentos inesperados como este (*A San Francisco de Asís*):

Hermanito, el remendado,
el amortajado vivo,
sepa que todo se sabe,
¡atención, venga conmigo!¹⁴⁹

No se ve rastro aquí del conceptismo, pero sí de la picaresca renacentista, con sus raíces hondamente medievales¹⁵⁰; así

148. Este texto figura entre los fragmentos ibarreños reportados en la *Antología general* de A. Carrión, op. cit.

149. A. Carrión, *Antología*, cit., p. 322.

150. En un volumen in fieri —o más bien en proyecto— de P. Di Patre se intentará mostrar la procedencia medieval de todas las manifestaciones renacentistas, en el estilo como en temáticas con carácter “revolucionario”. Hasta el lenguaje científico de tipo maquielista parece tomado

como medieval es el tratamiento familiar de los personajes (más adelante veremos inclusive una tópica de autoridades, fielmente reproducida) y el mismo modo de la recuesta, vocabulario incluido. La trayectoria burlesca de nuestros exiliados redescubre una vena olvidada, con materiales tan heterogéneos como lo abigarrado de la fanesca: platillo local, *maccheronico* sin salsa, nada iluminista, todo gracia y donaires. Denominación de origen: controlada.

Asombra en efecto la coherencia con que estos escritores se remontan al medioevo, aprovechan el humanismo itálico. Es como un racionalismo teñido de energía. Fuerza de la palabra mixta, donde todo se vale (no olvidemos las ascendencias macarrónicas), de la injuria selecta (otra vez el dantismo “secundario”, antiparadisíaco), de los temas soeces¹⁵¹. Toda una negación del espíritu coevo, intelectual y pulido. Eso quiere decir que las coqueterías “ociosas” (ya las veremos en clásicos sonetos pindáricos), los remilgos olímpicos y todas las demás muestras arcádicas, no son sino ocasionales guiños de instrucción neoclásica, condescendencias educadas; y que la Musa de Velasco¹⁵² está bien quemada. A un tratamiento idéntico se somete el más robusto conceptismo, retomado en la letra, profundamente traicionado por el espíritu: el lente deformador¹⁵³ criollo es de una perversión total. Cuidado con engañarnos, entonces: las disonancias no se salvan con la facilidad neoclásica, sino por rezagos tradicionales; esa unidad

... de la escolástica. Véase el ensayo de P. Di Patre “Et hic aut erit Monarca aut non”. En el volumen *El poder en la lengua y literatura italianas*. Salta, Universidad, 2011.

151. También representados en esta colección de rimas. Véase Carrión, *Los poetas quiteños de “El ocioso en Faenza”*. Quito, Banco Central del Ecuador, 1988.

152. Véase nota 8.

153. Cfr. el trabajo congresual citado arriba.

es signo de rotura¹⁵⁴; y las fracturas petrarquescas acabarán por un lado soldándose en la integridad de un *otium* dantesco, recidivando por otro —como llagas abiertas— a raíz de los estallidos verbales. Valga el siguiente ejemplo:

Tra due sensi contrari in dubbio affanno
stasi ragion, per giudicar del vero:
se all'occhio il vostro oprar sembra sincero,
perché all'orecchio appar frode, ed inganno?

Se guardo, d'innocenza non dispero,
se ascolto, la vostra reità condanno:
in tal contrasto di favore, o danno,
troppo incerto s'aggira il mio pensiero.

So però che m'impose il Ciel d'amarvi:
gridino pur contro di voi gli sciocchi,
grida non odo, voglio sol mirarvi.

Gli amari detti, l'empia invidia scocchi,
altro modo io non ho per giudicarvi,
che chiudere gli orecchi, e aprire gli occhi¹⁵⁵.

Se trata de una traducción: la versión toscana, hecha por el P. Salvador Danaro (siciliano), de un soneto sobre “los horrores que se decían contra los Jesuitas, en su última persecución”;

154. En *El lente deformador*, cit., se dice a propósito de Aguirre que “Su lenguaje ‘recompuesto’, melódico, —a raíz de las líneas quebradas, en tensión— es señal de una incorporación ampliada, la adquisición científica de un mundo más vasto”.

155. El texto lleva la lección —a nuestro juicio errónea, por razones métricas— de “chiuder”. La composición en IV, p. 76.

y la rúbrica es aquí del Señor Don Franco Zigala, “natural de la Habana”.

Antes de considerarla, nos proponemos analizar la traicionera traducción.

Inicio: dantesco, a todas luces. Tra due sensi contrari in dubbio affanno... “Intra due cibi, distanti e moventi D’un modo [...]” (Par., IV, 1-4); “se da contrari venti è combattuto” (Inf., V, 30). Y también los versos siguientes: In tal contrasto di ragione, o danno, Troppo incerto s’aggira il mio pensiero. “Che ’l sì e ’l no nel capo mi tenciona” (Inf., VIII, 111). De Dante, claro; pero con filtro petrarquesco: contraste di favore, o danno; stassi ragion, per giudicar del vero. Endíadis y disyuntiva, amplificación con motivos oponentes. Es el mundo radicalmente escindido del humanista italiano el que habla aquí, con acentos medio provocados, medio sinceros: recuperados. No importa entonces la procedencia del autor, su pretendido y dudoso “sicilianismo”; tampoco importa la pertenencia a un grupo determinado. Lo que cuenta verdaderamente es la elección, emblemática porque representativa de todos. De la parábola conceptista (cuando “se fractura el ritmo para unificar el mundo”¹⁵⁶), también presente en el soneto, con toda la agudeza del caso; de la fuga subversiva hacia una aparente armonía léxica¹⁵⁷; de un criollismo integral, aglutinador y selectivo.

156. Léase la siguiente declaración de *El lente*, cit.; “Góngora *fractura la materia* para mostrar una concordia global; *uniforma el registro* con el fin de capturarla [...] A raíz del viaje ultramarino, en cambio, el esfuerzo lingüístico de generar una continuidad analítica manifiesta el quebrantamiento semántico. Ya condicionado por un objeto desbordante, el registro no puede sino apuntar a los vacíos, con sugerencias reveladoras de fracturas”.

157. Estamos frente a inquietudes literalmente “tapadas” por la melodía.

Todo parece indicar en definitiva que si Evia deforma el barroco, y Aguirre anticipa a Leopardi¹⁵⁸, la razón de esto estriba en el cumplimiento de una trayectoria privada, con carácter de fundición universal. Y las semillas de un futuro más bien próximo... Junto con las lumbres filosóficas de otro soneto velasquiano (“Es grande por excelencia [...]”¹⁵⁹), la discusión del presente llena los únicos vacíos de un itinerario que, ahora sí, se presta para una reconstrucción completa. Pasando por los ecos libertarios de Ibarra¹⁶⁰, y a partir de las primeras adulteraciones evianas, el conceptismo americano se tiñe del trecentos itálico¹⁶¹; quiere a “Petrarca tan canoro”¹⁶², coquetea con los nuevos movimientos (Arcadia y afines); y evita el ostentoso abandono de quien, en realidad, nunca le había dado acogida. Su emigración equivale a un regreso. Cuando Petrarca y Ariosto (con la mímica del siglo), Tasso y sus caballerías, el propio Filicaia callarán por siempre, la nueva lira del exilio se convertirá en moneda internacional; será europea, cantará como Leopardi, clamará tal vez, con acentos sugeridos por Aguirre, en contra del delirio vital.

158. La afirmación en “Disolución de patrones”, cit.

159. Décimas sobre Alejandro Magno. T. II, L. 3, pp. 184 ss.. Literalmente así: “Es grande por excelencia, quien la virtud natural, con la Cristiana, y moral, sabe unir con eminencia”. Estas décimas son notables también por otros respectos: patentizan una muy moderna conciencia suprahistórica. Alejandro, contrariamente a la opinión corriente, es definido nada menos que una “grande Harpía”... Las preocupaciones científicas también en Catalina de Jesús: cfr. el trabajo sobre el tema de P. Di Patre. “Secretos entre el alma y Dios. Una obra maestra de la literatura ecuatoriana”, que integra este volumen.

160. Cfr. “Literatura a latere”, cit. que es parte integrante de este volumen.

161. Cfr. P. Di Patre. “Un ejemplo de condensación y dramatización de fuentes dantescas en la poesía ecuatoriana de la época colonial”. *Espéculo*, 38 (2008). Online (2008), ampliamente citado y parte integrante de este volumen.

162. Lo dirá Velasco en el soneto de doble versión “Omero a un salce” (t.II, L. 3, pp. 191-2).

Mientras, los temas íntimos se van imponiendo sobre los mimos de la Academia. A esos dedicaremos el próximo apartado, luego de la prometida transcripción, o sea versión española del soneto.

Válgaos Dios por Jesuitas, ¿qué intervalo
La Virtud puso de mortal veneno?
Si cuanto en ellos miro, todo es bueno,
¿cómo de ellos se dice tanto malo?

Con ambos ojos su virtud señalo,
con ambos oídos su maldad condeno.
¡Qué es esto Cielos! ¡Tanto me enajeno!
Compañía, ¿qué es esto que en ti igualo?

Pero si es ley del Cielo venerarte,
aunque el infierno esgrima mil enojos,
no oiré sus quejas, no, vuelvo a mirarte.

Brame la envidia, el Mundo diga arrojós:
que el modo más seguro de juzgarte,
cerrar los oídos es, y abrir los ojos.¹⁶³

3. Intimismo

En la serie de composiciones dedicadas al marqués Alessandro Ghini su autor, el propio Velasco, se explaya en

163. IV tomo, libro octavo, p. 75. Ya se ve en el original qué ha quedado (o falta, por precedencia temporal) de toda la variedad o “pastiche” testimoniados por el otro soneto. Este es únicamente una ingeniosa aplicación conceptista, una metáfora ampliada y agravada con antítesis progresivas, hasta la explosión final.

el ejercicio de autotraducción (y parafraseo¹⁶⁴). Pero ninguno es tan peculiar como en el soneto que empieza: “Yo me veo obligado a confesar”, traducido al español de manera, cabe pensar, artísticamente sujeta al original. Para ver la razón de esto será suficiente echar una ojeada al sector relevante de ambas versiones:

I

Yo me veo obligado a confesar
que a un poeta tan culto, y delicado,
a un ingenio sublime, y elevado,
hablo en verso, sin saber poetizar.
Tus gracias, o Señor, me hacen hablar,
tu animo noble, tu benigno agrado,
y tu buen corazón, que es quien te ha dado
tiernos impulsos a beneficiar.

Me acogiste benigno, y me llenaste,
sin medida, de gracias y favores
[...]¹⁶⁵.

II

Io mi vedo costretto a confessare,
ch’ad un vate sì colto, e dilicato,
a un ingegno sublime, ed elevato
in rima parlo, e pur non so poetare,

164. Al epígrafe del soneto que reportamos *infra* se confían las siguientes palabras: “[...] volviendo un tomo del Filicaja al Sr. Marqués Alexandro Ghini, tan perito en lengua española que toscana, Sonetos...”.

165. El mismo artificio, evidéntísimo, en este otro soneto de agradecimiento (II, 4, 183): Mille volte felice quel momento, Che d’ammirarti appreso ebbi l’onore, Che dei vati osservai il più bel fiore Onor del Pindo, gloria, e ornamento. Grazie di tutto: delll accogliimento che a me facesti”, etc. También este soneto velasquiano tiene su buena autotraducción, naturalmente más sentida en la parte central.

Le tue grazie, Signor, mi fan parlare,
quel animo gentil, benigno, grato,
e quel bel cuore, a chi natura ha dato

teneri impulsi per beneficiare.
M'accogliesti gentil, mi dispensasti
senza misura grazie, e tai favori [...]

Nuestro soneto termina así: “y me infundiste poéticos furores”. Este final épico-cortés, demasiado para un comienzo tan doméstico, puede ligarse idealmente al verso fatídico: “arrebataado entonces de repente”, el cual va dirigido al mismo personaje; o también al soneto III de la misma serie, “Homero a un sauce cuelgue el plectro de oro”, que parece tomado de *Nabucco* (aunque bajo imagen velasquiiana), y se refiere en cambio, muy pacíficamente, al amable anfitrión. Inicio y despedida pindáricos —con todo el Olimpo por testigo— y núcleo bueno, benigno y... bonito. Sincero.

¿El motivo? Engastar un tema que debió parecer poco poético, dada la moda del tiempo, entre cornisas de fina factura, en marcos de preciosidad manifiesta. Es allí donde abundan los artificios retóricos, la paronomasia, el panegírico y la hipérbole; sin hablar de las “prendas divididas”, que ya presentes en el *Ramillete*¹⁶⁶, retornan en estas páginas con abundancia inusitada y una exageración correspondiente¹⁶⁷.

Pero la sensibilidad ha cambiado; los tiempos heroicos no vuelven más que para el bravo Quijote; aquí, modestamente,

166. Cfr. por ejemplo *Al Dr. Gutiérrez*, p.125.

167. En el soneto al que aludimos arriba, *Homero a un sauce*, las principales autoridades poéticas se disputan el honor de darle alguna “prenda” al cortés Ghini; el cual aparece así, mágicamente, como el depositario de todas.

pedazo de pan y sonrisa en los labios, y agradecer a quien te acoge hospitalario. Feliz aterrizaje para quien andaba metido en las cimas del Olimpo, y aprende ahora a “subir y bajar / ajenas escaleras desterrado”, como el florentino ilustre; y al que también, novel peregrino, “amor le hiere, si una campana suena en lo lejano, como llorando el día que se muere”. Estupenda caída “humana, más que humana”, admirable advenimiento poético. Gracias a ello el mítico paisaje periférico —Fragonard a la cabeza— se transforma céntricamente en ondulaciones, más que petrarquescas, leopardianas, en el “ermo colle” de un soñador romántico. Y en vez de admirar las cimas u oír fanfarrias, mejor no escuchar nada¹⁶⁸, o ver de lejos¹⁶⁹. La cetra bien colgada de un ciprés. Esto se verá mejor en las piezas quejumbrosas dedicadas a la extinción y “última persecución” de los jesuitas; aunque no estaría mal anticipar un poco de esa sencillez fecunda. Basta mirar el comienzo de un “lamento” (en traducción anónima) por la muerte en la cárcel del padre Lorenzo Ricci, exgeneral de los jesuitas¹⁷⁰:

Dunque morto tu sei,
E finisti nel ceppo i giorni tuoi!

“Ei fu, siccome immobile”, escribirá más adelante un grande de las letras itálicas¹⁷¹. Estos comienzos tienen por cierto una energía inusitada; véase otro sobre el mismo argumento, de una canción escrita por el P. Viescas¹⁷²:

Esto es hecho: tú mueres,

168. Véase de nuestro autor el *Elogio de la sordera*.

169. Véase el final de *El lente deformador*; aquí en la p. 110.

170. Ramón Viescas, S.J., 1731-1799.

171. Manzoni, *Il cinque maggio*

172. T. IV, p. 121.

o, cambiando de tema (“Cuando se hizo el destrozo de los colegios de Bolonia”¹⁷³), el encantador

Gozzi, mi sproni in vano.

Podríamos hasta decir que mientras con los acentos nativos madura la sensibilidad española, en el idioma extranjero se adelanta el futuro de la poesía italiana. Entonaciones verdaderamente modernas, con una sensibilidad que no en balde reproduce en vernáculo las pautas más íntimas (no hemos olvidado nuestro soneto laudatorio), llama a solemnidades latinas¹⁷⁴, o juega endógena, díscolamente, con las gracias del academicismo italiano. Ahora, en vez de insistir sobre los más congenial del código (en un registro demosténico-soez, dantescamente medieval) al eclecticismo de nuestros exiliados¹⁷⁵, valdrá la pena ocuparnos de sonetos con motivos tradicionales, aunque “reeditados”.

Veamos el primero, que enlaza además con el tema específico de este apartado. “Cuando el P. Cordara se vio forzado a vestirse de secular, con la extinción de la orden”, hizo unos sonetos a su antigua vestidura. Tanto los originales como las traducciones de Velasco son sumamente interesantes, por el aura popular y una nostalgia bastante seductora:

Veste, che fosti già fin da’ primi anni
mia gloria, mio tesoro, peso non mai;
che della vita fra i più acerbi affanni

173. *Ibid.*, 86.

174. También ampliamente presentes en el texto.

175. El soneto dirigido a un fraile capuchino (T. IV, 125): “Nefando Frate, disonor del mondo, Indegno cappuccin, barba di becco”, etc., es digno ejemplo de lo afirmado.

come dolce conforto ognor baciai

[...]

Mia cara veste, addio, smarrito, e mesto,
qual chi in torbido mar rotta ha la Prora,
nel mondo infido senza te mi resto¹⁷⁶.

Vestidura que siempre me serviste
de gloria, y de honor, nunca de peso;
que en la amargura del trabajo fuiste
consuelo dulce, al solo darte un beso
[...]

Amada prenda, a Dios, que yo lloroso
en este mundo infiel llego a perderte,
como el náufrago en mar tempestuoso.

El motivo tópico de la barca, con el mar tempestuoso que representa la vida, etc., tiene una representación muy seria en toda la historia de la Compañía: se remonta nada menos que a Góngora... Y persiste hasta ahora; los que concurren en Quito, anualmente, a la novena de la Virgen Dolorosa en la iglesia homónima pueden escuchar, casi como en una suite, una serie de composiciones entre las cuales destaca una enteramente operística: se habla allí de un barquillo periclitante, en medio de las olas que amenazan con hundirlo. Es a nuestro juicio la última fase de una larga parábola trópica, ampliamente documentada en estas páginas del *Ocioso* bajo sus diferentes apariciones: la de una comunidad entera¹⁷⁷, o de un pequeño

176. Cordara, I, 112.

177. Cfr. varias composiciones de esta misma sección, pero sobre todo las décimas que ocupan las pp.193 ss.

ser desvalido, como aquí, en el soneto de Cordara. Pero ¡con qué conexión! Qué de mesticia, de repliegues nostálgicos, de algo completamente refractario a una operación metafórica... ¿Adónde se fue la figura? “Mia cara veste, addio, smarrito e mesto, qual chi in torbido mar rotta ha la prora...”; “Vestidura que siempre me serviste de gloria, y de honor, nunca de peso”. No será irreverente recordar ahora una serie de viejas canciones italianas, de las buenas de antes: canciones para niños, como esta:

Vecchio scarpone, quanto tempo è passato...

O la que empieza así: “Carissimo Pinocchio, amico dei giorni più lieti, di tutti i miei segreti, che confidavo a te”. Es en definitiva el mismo tono de añoranza profunda, ajeno al adulto engreído, típico de los niños cuando se sienten solos. Será propio del decadentismo italiano, con apariciones de “fanciullino” pascoliano. Retornará con otro motivo típico y de fuerte vitalismo en el *Ramillete*: el del “pañuelo”, el pañuelito bordado femenino, a lo Shakespeare o ... neroniano. Podemos apreciarlo en la siguiente pieza.

In poca tela veggio già stampati
i delitti dei torbidi ignaziani:
principi uccisi qua, e là sovrani,
eserciti in catene, e debellati
[...]

Rivolgo altrove lo smarrito sguardo,
e chiedo umil s'è ver quanto è dipinto,
che già d'ira mortal vaneggio, ed ardo.

No, mi dice Polinnia, tutto è finto,
è pittura e non più, senza riguardo

mirala, e resterai più che convinto.

El carácter prosaico del último verso declara que la ficción poética es aquí un fantasma, al igual que los horrores pintados en el pañuelo. No está mal como distanciamiento... Si alguien buscaba las huellas de un recorrido, esta cinta ostenta el final de ciertas figuraciones... textiles. Fin del barroco plásticamente sentencioso, fin de la *ιδέα* conceptista.

Ahora queremos ir en cambio, trasladándonos a otro apartado, a un asunto más divertido, represa y no terminación, juglaresco en vez de nostálgico: cantos centrales del *Infierno*, réplica pronta y... lengua bífida. Del código, ¿qué se han creído?

4. Traducciones fieles o rebotes en toscano

La siguiente *Aria* se cantó, al decir de la voz autorial, en una “pública Academia de Roma”; reza así:

Sul caso d’Ignazio
i Monachi, i Frati,
i Preti e Prelati
non ridono più.
Comune è lo strazio,
son pubblici i pianti,
non ridono i santi,
piangendo Gesù¹⁷⁸.

178. T. IV, 197.

Don Velasco interviene prontamente, con una traducción bajo pedido; precedida de estas palabras admonitorias (o explicativas):

Me mandas tú traducir
esa Aria disparatada,
que al fin viene a decir nada,
queriendo mucho decir.

La debió de concebir
mal viento, con ligereza;
y así parió con presteza
un monstruo muerto, pues es

Aria que, teniendo pies,
no tiene pies, ni cabeza.
Si acaso se tradujera,

fiel, y legítimamente,
según está, ciertamente
monstruo mayor pareciera.

Luego, monstruo, y espanto: si se traduce fielmente. Lo raro es que se trata de una composición inusualmente “cuerda”, nada cercana a tantos otros disparates voluntarios, y al mismo espíritu de la colección.

¿Qué sentido tiene la afirmación velasquiana?

Pues, el que le daría cualquier traductor consciente de su oficio: no todo puede “verterse”; siempre habrá algo que

dependa del ritmo, del sonido o... de la mixtura¹⁷⁹. Es una característica particularmente inherente al *pastiche*, al monstruo macarrónico, a la receta carnavalesca en suma. Donde se reafirma, una vez más, la tendencia velasquiana (y lo decimos con relación a todo el grupo) a un Quinientos deudor del medioevo romance o, mejor dicho, de sus bajos informales. La recuesta prima, entonces; plenamente traducible, si a más de alusiones onomatopéyicas lleva un doble refuerzo semántico. Como la siguiente preciosísima, confiada al equivalente perifrástico de la traducción por golpes de ingenio muy notables¹⁸⁰:

Figlia son d'un Soldato, odio la pace:
nacqui nel campo: ho la pietà sbandita:
mi fu madre crudel una ferita,
onde la morte, e sangue altrui mi piace.

Son barbara, son cruda, e son rapace,
che nell'arme avvezzai l'alma infierita,
e s'in mezzo alle stragi ebbi la vita,
porto ovunque men vado e ferro, e face.

Non conosco altro Dio, ch'il proprio orgoglio,
l'istesse Monarchie per me son dome,
e nella ipocrisia ho quel che voglio.

179. Un trabajo colectivo aún en proyecto de la Escuela de Lenguas (Fac. de Comunicación, Lingüística y Literatura) –PUCE, analizará las condiciones señaladas mediante contextos poéticos “intraducibles”, sacados de distintos ámbitos literarios.

180. IV, 78. “Recopila los delitos de los Jesuitas un fraile rigorista en el siguiente Sonetto. Para una historia documentada y nada pedante de la Compañía, véase el brillante —indispensable— ensayo de J. Lacouture, *Jesuitas*. Barcelona, Paidós, 1993.

Deludo il mondo ognor, né si sa come
Compagnia di Gesù¹⁸¹ chiamarmi voglio,
e non ho di Gesù, che il puro nome.

Respuesta del P. Juan de Velasco, en dos Sonetos con los
mismos consonantes.

I

Di Marte Ibero Figlia, odio la pace
finta del mondo, la vorrei sbandita;
perché dar traditrice una ferita
col baciare di Giuda, sol li¹⁸² piace.

Empia, crudele, barbara, e rapace
pace di peccator, sempre infierita,
come al Duce Gesù privò di vita,
privar vuol de' seguaci a ferro, e face:

Pace superba, pace tutta orgoglio,
che le cose più sagre le vuol dome,
certo che l'abborrisco, non la voglio.

Estinta la vorrei, e so ben come
la pace rigorista chiamar voglio,
perché ha di pace puramente il nome.

181. Subrayado en el texto.

182. Se confirma el gusto por las formas, a más de las grafías, antiguas.

II

Figlia di Marte son, la finta pace,
che già del mondo m'intimò sbandita,
a morte mi lasciò tutta ferita,
perché permette il Ciel quel che li piace.

Ah! Pace no: guerra crudel rapace
fraterna fu contro di me infierita:
essa estinguer credendo in van la vita,
col soffio rattivò viepiù la face.

Veggio però estinto ormai l'orgoglio,
e l'insidie Fratesche osservo dome;
ma come, ed il perché dirlo non voglio.

Io mi trovo sana, e salva: il come
voglion saperlo i Frati? Come soglio,
di Gesù Nazareno in solo il Nome.

Esto es un *risponder per le rime*¹⁸³! Hay muchos puntos que señalar aquí, todos de notable importancia.

1.- La propuesta esgrime banalmente tanto argumentos tópicos (los que “corrían” por todas partes, vulgarizaciones pascalianas) como recursos poéticos. Monódico el tema, con su injuria maciza, la retórica no podía tampoco fluir con brío. Y esto pese al tono épico solemne, y a una inmediatez que pretendía la eficacia. En la respuesta hay gran variedad de matices: se confronte la “finta pace”, cargada de espesos

183. La expresión italiana, todavía vigente, viene precisamente de las contiendas en rima: es utilizada para significar que se ha contestado a un interlocutor impertinente de forma aguerrida y eficaz.

sobreentendidos éticos (en la esfera socio-histórica, escatológica y humana), con la antagónica guerra de los otros: ejércitos debelados, monarquías pisoteadas, caras diabólicas, y por doquier un tono de cinismo triunfante. Muy bien, esto es un teatro medieval, gestas de saltimbanquis. Cabe imaginar detrás al niño asustado, o el público boquiabierto de una feria. Pero la traición de Judas, y el nombre de Jesús en boca de los vulnerados (en qué se ha transformado la herida belicosa del proponente...), una reafirmación entre llantos colectivos, el martirio, en fin, aceptado en santa paz (“perché pemette il Ciel quel che gli piace”): aquí la poesía se complica, ahonda en territorios desconocidos y, podríamos aventurar, futuristas. Decididamente antiépicos¹⁸⁴, totalmente extrarcádicos. Lo que explica subsiguientes proyecciones.

2.- Los consonantes, modularmente obligados, deben a las diferencias señaladas lo distinto de la ejecución. En la famosa recuesta entre Dante y Forese Donati choca —como tuvo a bien observar Gianfranco Contini— la diversidad entre las rimas: triviales las de Forese, magníficas en su exuberancia las dantescas. Naturalmente las primeras se resuelven en un contexto pobre y falto de imaginación; Dante opera “da par suo”, con esa complejidad que obliga a un seguimiento tortuoso. Divina dificultad de lo bueno...

Velasco debe utilizar las mismas rimas, no puede introducir complicaciones; y, sin embargo, ¡vaya novedad! La pace “rapace” di peccator; “fraterna fu contro di me infierita”; “a morte mi lasciò tutta ferita”; “e l’insidie fratesche osservo dome...”. Aquí las figuras no añaden nada; las reverberaciones dantescas no se superponen: todo nace unido, con una impronta de autenticidad manifiesta.

184. Véase “Disolución”, cit.

3.- El hecho de que el soneto se desdoble indica una apertura poco idónea a su tipología. Inspira la sospecha de que algo está quedando fuera, no se somete, necesita expansiones fuera de la medida convencional: lo sutil del argumento se niega a recortes triunfales. Eso implica que la sensación dominante es la de un reenvío, un aplazamiento inevitable; como si dijéramos: esto continuará. Así el final tajante de la pieza corta pide, más allá de retumbes sonados, una progresión aneja al largometraje.

La ley del “dos por uno” sigue, de todos modos, campante en este nuevo *Ramillete* del exilio: nos conduce como el hilo de Ariadna a otras apariciones bipolares. Por ejemplo la siguiente anónima¹⁸⁵:

Contra te, Compagnia, legati insieme
i Prenci diro al Sacerdote il brando.
Ei guarda il ferro disusato, e teme,
ma temendo pur empie il lor comando.

A este soneto sigue una réplica en español, igualmente bipartita:

Décima

¿Quién la fruta al árbol quita,
cuando el Mundo da de bruces?
Ya en el Siglo de las luces,
se sabe que un Jesuita.
[...]

185. Tomo IV, pp.104-5.

Quintilla

Quién la fruta al árbol quita,
Si al Mundo lo hace infelice?
No hay duda que un Jesuita
[...].

Notable el “calco” italiano. Por lo demás, todo muy conforme a las tendencias generales. El paso del uno al otro idioma es siempre natural, y otorga valores agregados.

Mas como el tema parece agotado, pasemos al siguiente y conclusivo.

5. La reconquista

“¿Por qué de Roma en la prisión tirana Encarcelado estás,
Ricci inocente [...]?”¹⁸⁶.

Lamentaciones como esta corrían bastante entre los desterrados; pero también unos dísticos que tenían, al final, tonos gloriosos:

Ecce coronatum regnat in arce Dei.
Eminet in Caelis Ricci, super Astra quiescit,
non deturbandus Sede, Decore, Trono¹⁸⁷.

También las traducciones al toscano de una “muy celebrada poesía en lengua francesa¹⁸⁸” se someten al mismo tratamiento:

186. IV, 115.

187. IV, 116.

188. *Ibid.*, 116.

Vola contento, vola,
volane al sen Paterno
del giustissimo Iddio, che diè parola
di dare alla innocenza,
e alla eroica costante sofferenza
posto nel Trono eterno¹⁸⁹.

Por último, “il Condottier di quelle truppe elette, ch’il Nome promulgò di quell’Iddio¹⁹⁰, il qual morì per ricavare il frutto Di salvar colla morte il mondo tutto”.

No se puede decir que esta canción anónima sonara muy bien; pero argumenta a cabalidad. Luego, un triunfo escatológico, la gloria del más allá. Aquí solo sacrificios y martirio. Es la misma inversión de la recuesta (La “finta pace no”, y solo “quel che permette Iddio”). Manzoni diría a buen seguro que “il patire per la giustizia è il nostro vincere”, con las categorías desplazadas y el mundo al revés del catolicismo más extremo, el único verdadero. Inclusive en los dísticos se percibe un Ovidio cristianizado, y la coraza militar cede a la púrpura del martirio.

Reconquista en cielo, abandono de las vestiduras, descanso *in vulnera Christi*. Aquí está toda la parábola del exilio, con sus nostalgias; de la poesía, mirando al progreso.

189. Es la estrofa IV de una canción dedicada, como las composiciones aledañas, a la muerte de Ricci.

190. En realidad se lee “di quel Dio”, que es prosódicamente incorrecto. Creo que hemos pescado a Velasco en una pequeña falta de transcripción.

SECRETOS ENTRE EL ALMA Y DIOS: UNA OBRA MAESTRA DE LA MÍSTICA ECUATORIANA*

0. Introducción

Obra del Setecientos ecuatoriano, la autobiografía de Sor Catalina¹⁹¹ desecha atribuciones genéricas: su ritmo obedece a la lógica de una captación fortuita más que de la construcción deliberada. Las mismas técnicas narrativas se diluyen entre la desnudez naturalista y una decidida prepotencia anímica, acabando por adquirir evidencia dramática en el momento preciso del desborde intelectual. Tal vez el libro resiente de premoniciones románticas; pero bajo las estrictas normas de una transparencia imaginativa, al amparo de la lucidez argumental, y con el sello complejo de una naturaleza que aunque

* Este trabajo se hizo y financió como parte de un proyecto interno en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ha salido con este mismo título en *Revista Hispanoamericana*, VI (2016), pp. 1-15.

191. Catalina de Jesús. Nació en Guayaquil en 1717 y falleció a la edad de 78 años en el convento de santa Catalina en Quito. Su obra —compuesta de cuadernos redactados informalmente— se publicó en 1950 por la editorial Santo Domingo, en Quito, con el título original de “Secretos entre el alma y Dios”. Debemos al padre Alfonso Jerves, O.P., la recuperación fidedigna de los cuadernos compilados por la religiosa.

divinamente movida, subyace a cuestionamientos internos, invade el espacio de la interioridad pensante.

1. “Prepara el tinterito”: un diálogo bastante familiar

Ese día a la tarde, en la hora quieta, escuché tu voz, Señor,
que me decía: “Prepara el tinterito”.

Así es como empieza un episodio inolvidable¹⁹² del “Secretum” compuesto por Catalina. Empezaremos por destacar dos puntos esenciales: el discurso es con Dios, el relato para el interlocutor. Además la misma protagonista describe líricamente la hora, advierte el momento subjetivo, y actúa en calidad de objeto dramático. Tal complejidad aparece enseguida ulteriormente agravada:

Tenía yo uno, olvidado en un rincón, como cosa que no me servía, pues ya dejé de escribir y estaban quemados los papeles, ni pensaba en tal cosa.

Pero al oír Tu voz, sin pensar, acometí a levantarme para obederte. Pero luego te dije: “¿Qué es, Señor, lo que debo hacer? ¿Yo, preparar tintero? Perdóname, pero no voy a hacerlo”.

“Prepara —me volviste a decir— el tinterito”. Señor, te dije, no es por resistir a tu querer. Perdóname, pero no lo he de hacer, no he de menear ni un dedo.

192. Se trata del III libro, en su *incipit* inmediato. En este artículo citamos alternativamente (con las debidas precisiones) del volumen preparado por A. Carrión: *Antología general de la poesía ecuatoriana durante la colonia española*. Quito, Grafies, 1992, y la siguiente colección de H. Rodríguez Castelo: *Letras de la Audiencia de Quito. Período Jesuítico*. Caracas, Bibl. Ayacucho, 1984.

Y tú me dijiste: “Prepara el tinterito, te lo vuelvo a decir”. Y yo entonces te dije: “Bien está, Señor. Prepararé el tinterito. Y ahora no me apures”.

Y tú como sonriéndote, te retiraste, dejando a mi alma presa de ti, siempre volviéndote a buscar.

Las repeticiones triádicas remiten naturalmente a la Biblia y ratifican destinos proféticos. Catalina, usando un lenguaje simbólico fácilmente localizable y un tono intencionadamente épico, se atribuye la misma familiaridad que preside las visiones de Abrahán¹⁹³, exteriormente inspectas (o sea, con exclusión de una coincidencia entre los actores y la voz parlante), y sin embargo muy similares a la referida por ella.

Únicamente queda la duda de una autorreferencia monolítica y extraoficial, que parece excluir la investidura sagrada¹⁹⁴. Si queremos apreciar fielmente la novedad de este estilo hieráticamente tranquilo, espontáneo en medio de una dialéctica teatral, con todo lo que comporta de extrañez mística, bastará referirse a la crónica visionaria de santa Teresa (*Vida*, 38,1)¹⁹⁵.

Cuando el Señor quiere, poco aprovechan estas diligencias. Estuve así bien poco, y vínome un arrebatamiento de espíritu con tanto ímpetu que no hubo poder resistir. Parecíame estar metida en el cielo, y las primeras personas que allí vi fue a mi padre y madre, y tan grandes cosas —en tan breve espacio como se podía decir una avemaría— que yo quedé bien fuera de mí, pareciéndome muy demasiada merced.

193. Cfr. la ejemplar de *Gén.* XXII y, para el mecanismo del “llamado”, *Rey.* III.

194. Por lo menos en tiempos modernos, como se verá sucesivamente. La autoproclamación en los modos narrativos de la visión profética, con fines admonitorios y alcance colectivo, es propia únicamente del Viejo Testamento (con una reactivación importante en el *Apocalipsis*).

195. Santa Teresa. *Libro de la Vida. Las Moradas o Castillo interior*. Madrid, Edimat Libros, 2004.

Esto de “en tan breve tiempo” ya puede ser fuese más, sino que se hace muy poco. Temí no fuese alguna ilusión, puesto que no me lo parecía. No sabía qué hacer [...].

Primer dato disyuntivo: una duda insistente y casi metódica, un problema obsesivo en estas páginas, solo disuelto en el nivel posterior de la reflexión analítica¹⁹⁶.

Catalina obra al revés: conjuga la terminología de la percepción sensorial con la seguridad del complejo teológico; ninguna inquietud la atormenta, y el susurro impuesto por el intercambio íntimo adquiere sonoridades de púlpito. Todo el mecanismo es secreto: la conversación “sorprendida”, robada como ciertas miradas en los cuadros de Vermeer, se nos antoja exhibición viva del proceso. ¿A quién se dirigen o de qué sirven las constataciones relativas al tintero? “Tenía yo uno, olvidado en un rincón”. El Señor debe saberlo muy bien; Catalina no necesita declarárselo a sí misma. Pero el proceso psicoanalítico lo requiere, y el dato emerge —tanto

196. En un trabajo congresual reciente (Córdoba-Argentina, septiembre del 2011) sobre la dantesca *Comedia* ilustro el carácter científico del itinerario místico, con estas palabras: “Le proposte dei mistici ‘sperimentali’ (non per nulla ho intitolato un articolo sul tema Conocimiento y experiencia) obbediscono ai principi delle discipline esatte. Compiono le condizioni della validità scientifica, esigono prove empiriche di conferma [...]. L’itinerario mistico prevede effetti secondari, porta a stati verificabili, assegna al determinismo delle sequenze la ripetibilità dello sbocco. Il grande ispanista Lapesa diceva a proposito di santa Teresa o Juan de Ávila che ‘aspiraban a transformar en teoría objetiva una experiencia personal’. Ben detto: perciò l’illuminazione conseguente non si considera effetto di parossismo, ma canone disciplinare”. P. Di Patre. “Leva, dunque, lettore [...], meco la vista. L’itinerario dialogico della *Commedia*”. En *Lectores y lecturas*. Norma Ceballos compiladora. Córdoba, Anábasis, Introducción (Conferencia de cierre), pp. 60-1. Tal peculiaridad por otra parte queda fuera de la primera fase discursivo-confesional, del tormento autocognitivo que la caracteriza.

para el recolector atento como el fiel aprovechado—, como una muestra de precaución retrospectiva, receptivamente fiel debido a una autoconciencia incipiente.

Solo el *Epistolario* de P. Pío¹⁹⁷ presentará, en pleno siglo XX y con relación específica a las visiones, un análogo acoplamiento de memoria voluntaria y carencias autocríticas. La narración en primera persona y el correspondiente cortejo de sensaciones tampoco desmienten la evidencia física del fenómeno: sirven más bien para su apreciación externa. En el caso de S. Pío el paralelismo se estrecha ulteriormente a causa de la fuerte simbiosis con el interlocutor (siempre representado por uno de sus directores espirituales¹⁹⁸), que inclina a una escucha ávidamente exenta de intervenciones colaterales o escépticas. Lo que cuenta en este caso será la mera abundancia documental, algo que llene las expectativas.

El resto de la producción visionaria sin embargo (aun prescindiendo del filón alegórico¹⁹⁹) presenta una modalidad más tensa y variable²⁰⁰. Hemos visto cómo santa Teresa expone *a posteriori*, en forma de reflexión imparcial, los resultados de una pesquisa íntima. Santa Teresita por su parte²⁰¹ le añadirá al proceso un toque especialmente difuminado, en su espera perpetua —y sucesiva constatación— de una evidencia objetiva.

197. Lo presentamos en la Ed. Padre Pio da Pietrelcina, San Giovanni Rotondo, 1973².

198. Alternativamente, padre Agostino e padre Benedetto.

199. Nos referimos naturalmente a la poética dantesca, donde las dudas se insertan en el propio tejido narrativo. Cfr. *Commedia*, Inf. II.

200. Hasta llegar a la objetividad perfecta en Juan de la Cruz: véase por ejemplo la prosa de los *Comentarios a Llama de amor viva*, donde la casuística alterna con la exactitud descriptiva.

201. Cfr. *Historia de un alma*. Buenos Aires, Ed. Paulinas, 1977.

Podría decirse entonces, concluyendo este subconjunto, que la devota, si bien refiere como tantos otros místicos —o sea con objetividad histórica—, contempla a la vez distintos planos narrativos: el de una comunión intensamente vital con la fuente de inspiración —el propio Dios—, a su vez garante de la integridad receptiva; y el complementario —mas antitético— ángulo configurado por los dos ejes exponencial y reactivo.

En esta última dimensión el objeto dramático no es ni fielmente recogido ni potencialmente tergiversado. Simplemente se pone a disposición del que quiera registrarlo, sin limitaciones de archivo ni el peligro de influencias regresivas. Aparece inmutable y eterno, un cosmos en vitrina.

La flexión nominal es característica al respecto. Tiene connotaciones sorprendentes, una elasticidad al borde de lo irracional. En otros cuadros místicos la seriedad plástica de la representación se confía al componente sobrenatural; aquí en cambio es Dios el que pronuncia con dulzura los diminutivos regionales —“prepara el tinterito”—, en un intento de blanda persuasión (o tal vez con acentos pedagógicos horacianos). ¿Cómo reacciona a eso la devota? Con una repetición anodina y extracoloquial, subrayando gracias al empleo positivo del vocablo su acepción utilitaria (y el correspondiente oficio documental).

Tercera excentricidad. Cualquier autobiografía de santos, aun la más introspectiva —como la singularísima de san Ignacio—, obedece a un objetivo inmediato de salvación, da por lo menos la impresión del llamamiento profético. Se vea por ejemplo el cap. III, 28 de la mencionada *Autobiografša*²⁰²:

202. *Autobiografša de san Ignacio de Loyola* (Texto recogido por el P. Luis Gonçalves da Camara entre 1553 y 1555). Ed. por elaleph.com, 1999.

Tenía mucha devoción a la santísima Trinidad, y así hacía cada día oración a las tres personas distintamente. Y haciendo también a la santísima Trinidad, le venía un pensamiento, que cómo hacía 4 oraciones a la Trinidad? Mas este pensamiento, le daba poco o ningún trabajo, como cosa de ninguna importancia. Y estando un día rezando en las gradas del mismo monasterio las Horas de nuestra Señora, se le empezó a elevar el entendimiento, como que vía la santísima Trinidad en figura de tres teclas, y esto con tantas lágrimas y tantos sollozos, que no se podía valer. Y yendo aquella mañana en una procesión, que de allí salía, nunca pudo retener las lágrimas hasta el comer; ni después de comer podía dejar de hablar sino en la santísima Trinidad [...].

Aunque el episodio presente características de intangibilidad histórica, su declaración póstuma será intencionalmente instructiva. A veces, como aquí, el problema lógico sirve de premisa histórica al sucesivo desarrollo representativo (las teclas constituyen, en su simbolismo inmediato, la respuesta física al dilema). Otras veces el sentido de la visión se aclara solo posteriormente²⁰³. Mas no se puede negar ni cierto hermetismo estratégico ni, subjetivamente, una constancia de tipo inquisitorial. Lo que supone la necesidad de un tercero invisible, del ente receptor en suma.

203. Inmediatamente después, en el § 29 del mismo capítulo, se lea a manera de ejemplo: “Una vez se le representó en el entendimiento con grande alegría espiritual, el modo con que Dios había creado el mundo, que le parecía ver una cosa blanca, de la cual salían algunos rayos, y que della hacía Dios lumbre. Mas estas cosas ni las sabía explicar, ni se acordaba del todo bien de aquellas noticias espirituales, que en aquellos tiempos le imprimía Dios en el alma”. Al margen de la caracterización “física” observada (muy original, recuerda la teoría del Big Bang), lo que emerge aquí es la inmadurez provisional del observador, sorprendido por cuadros inexplicables.

En la crónica de la guayaquileña no tenemos nada parecido: los episodios entrañan una inevitabilidad esencial, agravada por el tono ininterrumpido de magia poética. El pequeño núcleo que presentamos, con su fabulatoria lírica, ofrece un ejemplo significativo de esta modalidad, que se extiende a toda la obra. Ahondando en el análisis textual, no puede sino acentuarse la impresión instintiva de una mezcla extraña e irrepetible.

2. Las paradojas científicas de la inmensidad

Cuando apenas comenzaba mi oración, arrebataste mi alma. Y la vi tan extendida que no sé si diga que me pareció inmensa. Y todo lo llenaba Tu inmensidad, extendida aun a lo que no se puede decir ni imaginar, hasta donde no hay más mundo ni cosa creada. Pareciome que mi alma era toda esa Grandeza, o que se extendió a ella toda y se vio llena de toda la Inmensidad de Dios, dentro y fuera, toda ella de la Inmensidad divina (III, 29).

Aun asemejándose a tantos otros términos del imaginario místico, la equivalencia implícita en estas líneas posee una novedad sustancial. Se habla de lo inexpresable como fáctico, y de una existencia debida a su negación. La litotes invade el propio espacio aseverativo (“que no sé si diga”), anexándole la imposibilidad ontológica como una mera dependencia cuantitativa. Lo que “no se puede decir ni imaginar” se vuelve en suma la transcripción sintáctica de una garantía constitucional. De ahí la sucesiva admisibilidad oximórica: donde no hay “más mundo, o cosa creada”, se extiende la infinidad divina. Nótese que la paradoja —como término superior de subsistencia antagónica— es más que un resultado previsible, sirve de fundamento argumentativo.

De esta manera, mientras que otros tienden a manifestar la sustancia mediante existentes reales (búsqueda de símbolos),

Catalina realiza su ontología destruyendo la posibilidad de equivalencias. Esta solución parece aproximarse, como escribía en otra parte²⁰⁴, al “inaudito sistema gödeliano de infinita riqueza lógica”²⁰⁵, es lo infinito inextenso, indescriptible biblioteca borgesiana.

Un dato, sin embargo, choca. Y es que la prosa se nos antoja demasiado lírica, en medio de una axiomática tan clara. Podemos saborear la inversión, en su recargo pintoresco: “llena de toda la inmensidad de Dios [...], toda ella de la inmensidad divina”. Magnífico, musicalmente hablando; y las reservas perifrásticas también, todo un mundo de dubitaciones melódicas. Es decir, la forma de la subjetividad junto con el rigor analítico, reducción lógica e insuficiencia mental... Retorna la complejidad narrativa descrita, el desorden relativo a planos y personas. Una mezcla que continúa.

3. En los brazos del Amado. Santa Teresa en América

He aquí un fragmento típico (IV, 68)²⁰⁶:

Rendida de lo mucho que había padecido, tuve un gran desmayo, y sentí que expiraba. Y se me vieron señas mortales, hasta lágrimas de color de leche me vieron llorar. Y yo sentí que éstas se me arrancaron del corazón.

204. “Il pensiero filosofico di Ennio De Giorgi”, trabajo presentado en la VI edición de los congresos ITLA (Quito, septiembre de 2009), y actualmente publicado en *Intersezioni*, XLI, 2 (2021), pp. 213-227.

205. Cfr. sobre estos conceptos, especialmente en lo tocante a la infinitud y el límite, el enriquecedor ensayo de Giuseppe Mazzotta: “L’idea e l’immagine dell’universo nell’opera di Dante”. En *Atti del Convegno internazionale di Studi*. Ravenna, 12 novembre 2005. Ravenna, Centro dantesco dei frati minori conventuali, 2008, pp. 61-81.

206. Carrión, *Antología general*, cit., pp. 145 y 146.

Y entonces, expiré. Y al sentirlo, dije en mi corazón: “En tus manos, Señor, encomiendo mi espíritu”. Y con esto sentí una muerte dulce: mi espíritu entraba en los brazos de su Amado. Y Vos, Señor, me recibiste.

Y teniéndome amorosamente en tus brazos, padecía y moría en un dulce descanso. Que de allí no hubiese querido volver jamás. Allí se hubiese hecho un tabernáculo para los dos, por toda la Eternidad.

Lindísima parábola, esta que empieza por los signos exteriores (“y así algunas veces se me quitan todos los pulsos casi”, señala en su crónica santa Teresa, “según dicen las que algunas veces se llegan a mí de las hermanas que ya más lo entienden”: 20, 12), y termina pronto por engullir siglos de historia literaria, en un anticipo directo de S. Pío, como veremos. Mientras tanto, tenemos todos los signos o, mejor dicho, la ausencia completa de signos vitales; hay la llama prepotente con “lágrimas suaves, no penosas” (29, 9), la muerte viva sin latidos y, en suma, toda la normativa del género. Mas algo está sobrando, se advierte como una excrescencia póstuma. Son los cierres de procedencia evangélica, remates acertados. Invierten con una nota íntima la ejemplaridad del progreso, así como los versículos estequiométricos otorgan a la persona del salterio una objetividad tribal. La medida es perfecta para un ascenso calculado; y la muerte angustiosa del final se trueca en el esplendor de la noche oscura, este páramo de irrevocabilidad mística.

Yo digo, mi Dios, con alma y corazón, con la voz y con la pluma, con todas mis potencias y sentidos, y quisiera ser toda yo lengua para decirlo y confesarlo que toda yo soy tuya²⁰⁷.

207. *Ibid.*, V, XXVI, p. 148.

Notables las repeticiones enfáticas (“toda yo lengua para decirlo”; “toda yo soy tuya”), al lado de pleonasmos significativos: “toda yo”, “toda yo lengua”, con el riesgo o la promesa de una superabundancia aliterante estridente: “toda [...] tuya”. La opinión de los críticos al respecto es unánime²⁰⁸: hay un lirismo muy acentuado en la prosa de Catalina, más poesía que argumento. Eso es muy propio de los místicos, la novedad no estriba aquí. Se produce con una conexión estratégica entre el énfasis trópico y la audacia semántica, entra en juego con la prepotencia del vínculo, imponiéndose a nuestra atención merced a una enmascarada triunfal. Se invierten términos para que los conceptos queden de alguna forma envenenados, contaminados tras la corruptela de la invención. Veamos cómo procede el estreno en forma de anacoluto (o sea bacilo embrional):

Yo quiero de mi voluntad serlo, sin que quede en mí cosa mía, porque toda, toda soy tuya. Y porque no me doy abasto, doite a Tí mismo, Dios mío, para que te satisfagas de lo que habéis obrado en mí, y dado a mi alma²⁰⁹.

Alábate a Ti mismo, daos a Ti mismo, porque yo no soy capaz ante tu grandeza y majestad, Yo, sólo soy una vil hormiguilla.

208. Véanse por ejemplo las siguientes anotaciones de Carrión (op. cit., p. 142): “[...] entre la prosa coloquial que es el cuerpo de su relato, tan fluida, sencilla, noble y auténtica, sin pretensión literaria alguna, están mezclados textos de la más alta calidad poética [...]”. Rodríguez Castelo a su vez habla de “vibración y gracia” en el estilo, aun reconociéndole una eficacia alejada de toda pretensión literaria (*Letras*, cit., XLI).

209. La inversión de las personas es típica del período: cfr. el artículo de mi autoría: “Literatura *a latere* del Setecientos ecuatoriano”: los fragmentos ibarreños”. En *Bulletin Hispanique*, 117, también reproducido en este volumen.

Perfecto, ya lo tenemos. El motivo del “dar voces” en alabanza del Señor y advertencia ajena es tradicional: lo testimonian incontables lugares de los textos teresianos, entre otros mil²¹⁰. Aquí progresa en rápido desliz paradójico: “toda lengua”, con alusión trivial a expresiones del tipo “todo oídos”. Pero es solo un eslabón: la explosión léxica vendrá después, procedente de un intercambio modular en el registro gratulatorio, y de la sucesiva conflagración antinómica. “Alábate a Ti mismo”. El énfasis lingüístico no equivale solo a una imposibilidad declarada: es el origen de un absurdo intrínseco. De aquí ese ritmo precipitado, arrollador, para echarse en el precipicio de opuestos integradores, en el agujero negro de la escatología médica. Siempre es así; también en el fragmento que se pone a continuación (VI, 12²¹¹), dotado de rasgos ejemplares.

Y cuando miraba mucho en Dios, miraba nada en mí [...]. Y de rato en rato prorrumpía el alma: “¡La Grandeza, con la Nada! Todo Dios con la creatura! ¡Que Él llegue a sublimar tanto a la basura, hasta hacerla Esposa suya! A la que fue Nada, esta Nada que sacó del no ser, al darle el ser de su criatura, que por su culpa se volvió el peor asco del Infierno, la sublimó al ser de Reina, de su Esposa, haciéndola una cosa sola con la Divina Majestad!”.

Sí, Catalina la mística tiene inclinaciones filosóficas, a los “gemidos” teresianos sucede el grito existencialista de Munch. Lo registraremos mejor en una convergencia contemporánea. Por ahora urge determinar el origen pacífico (agravado por pura especulación) de dos núcleos fuertes catalinianos. Veamos cuáles.

210. Cfr. a manera de ejemplo *Vida*, XX, 25; XXII, 17.

211. Ed. Carrión.

“Oh Señor mío”, exclama santa Teresa en un arrebato de amor. “Mas si no encubrierais vuestra grandeza, ¿quién osara llegar tantas veces a juntar cosa tan sucia y miserable con tan grande majestad?” (*Vida*, 38, 19). Bueno, pues, aquí lo tenemos, es el pensamiento manifestado también por Catalina, en el pasaje reportado *supra*. Pero no sigue la misma evolución; la primera lo complica todo con una serie de amplificaciones retóricas; retóricas e insatisfechas, ya que la interjección solo plantea la inquietud, allí donde una oportuna interrogación (¿qué será en el otro mundo?, inquiere Teresa), concluye por anticipado.

Segundo eje temático. Otro problema irresuelto. Ya vimos, en el apartado de la “inmensidad paradójica”, la conciliación de opuestos instaurada por Catalina; con santa Teresa se refugia en un encadenamiento progresivo: “¡Oh, Señor mío!, ¡quién pudiese dar a entender la majestad con que os mostráis! Y cuán Señor de todo el mundo y de los cielos y de otros mil mundos y sin cuento cielos y mundos que vos creais [...]”. La multiplicación de términos suplanta una ideal expresión “ad infinitum”. No se puede, es el conjunto de los cardinales ilimitados, ∞ . Demasiado científica, Teresa define en vez de interrogarse. Muy filósofa, Catalina multiplica las preguntas. Aunque llegue a la Nada, necesita una inquieta aproximación a la Majestad. Mentalidades distintas, y épocas, sobre todo, muy diferentes. Aquí es donde se nota el desfase:

¿Mayores dones de amor, santo mío? ¿Dónde ha de caber en mí más amor? ¿Es posible, santo bendito, que hay más amor que un alma pueda recibir? Pues mirad que ya no puedo ni cabe en mí más amor (IV, LXX²¹²).

212. Carrión, *Antología general*, p. 147.

Imposibilidad congénita. El Santo romperá la lógica del amor. Y donde se aplaca la voluntad finita, surgirá el poder ilimitado. Ya se vislumbra en el relato de santa Teresita; pero será en el Epistolario de Pío donde encuentre una formulación completa, aterradora.

Questo Gesù quasi sempre mi chiede amore. Ed il mio cuore più che la bocca gli risponde: O Gesù mio, vorrei... e non posso più continuare. Ma alla fine esclamo: sì, Gesù, ti amo. In questo momento sembrami di amarti e sento anche il bisogno di amarti di più; ma, Gesù, amore nel cuore non ce ne ho più, tu sai che l'ho donato tutto a te [...] ²¹³.

¿Qué sucede entonces? ¿El siglo de las luces con anticipaciones modernistas? Porque en estas expresiones del Epistolario se registra el ansia iluminista de la indagación, la misma que experimenta Catalina, bajo unos términos más bien d'annunzianos. ¿Presagios o concordancias? Ha pasado mucho tiempo, la respuesta puede ser ambigua. Catalina prepara lo que se manifestará después, ya sea en forma de remisión preterintencional, alquimia espiritual, o afinidad goetheana.

4. Duelos místicos con final imprevisto: santa Teresa en América

Y estando en oración, pidiéndote luz, vi que se juntaron innumerables, todos de aspecto respetuoso y de trajes humildes. Y todos traían en las manos instrumentos de martirio. Y los más, harpones y flechas.. Conocí que todos eran gentes para martirizar. Y con gran valor se infundió un gran deseo de morir por Su amor, y perdí todo temor. Me rodearon y cogieron en medio. Todos en silencio, y sin hablar se entendían cuanto querían. Y así dijo el que allí hacía

213. Cfr. Padre Pio da Pietrelcina. *Epistolario*. Op. cit., vol. I, 68, p. 266.

de cabeza: “Abreviad y no os detengáis. Haga cada uno su oficio y acabad de martirizarla”. Hinqueme de rodillas, a esperar el primero y los demás golpes. Mi alma deseaba padecer aquellos dolores por amor a Nuestro Bien.

Llegáronse todos a mí. Y no quedó uno que no me metiese una saeta en la cabeza.

Y cuando yo esperaba con deseo dolor, cada saeta que me metían era influjo de amor de Dios, enardecíendome en una alta contemplación, que me parecía que no podía haber más amor en tan corto sujeto. Yo me disponía a recibir dolores. Y recibía, en vez de dolor, amor y gozo y unión con el Amado, metida en aquella Inmensidad Divina²¹⁴.

Tremendo *suspense*. Se aprecia una técnica narrativa muy experimentada y nada gratuita. Todo es funcional a la resolución sorpresiva, o sea característico de la tensión dramática. Una vez obtenido el “efecto” teatral, subintra la inevitable consideración tópica: “[...]metida en aquella Inmensidad Divina”, como anteriormente: “Y me hallaba como Señora que pisaba todo el mundo” (III, XXXIX), eco de innumerables pasajes teresianos; o en IV, LXVIII: “Así quedé acariciándome, en los brazos del Amado, y ya no supe más de mí”, donde la sustitución se confía a un tenue cambio léxico (“regalándome”, habría dicho Teresa).

Eso implica algo importante. Catalina propende al drama, suscita expectativas escénicas. Su escritura está mas cerca de Capote que de un san Juan, y los símbolos que presenta (saetas de amor, estancias del alma) cobran siempre autonomía vital. También el cuadro de las “habitaciones en hilera”²¹⁵ registra un actuante histórico, un recorrido extrasimbólico:

214. IV, LXIX. Carrión, *Antología general*, p. 146.

215. Rodríguez Castelo, *Letras de la Audiencia*, pp. 128-9.

Con la experiencia de varias veces que esto me sucedía en esta casa o palacio, fui conociendo sus habitaciones y huyendo de sus enredos. Pues esta vez que digo que volví a ver esta casa, conocía que me metían a ella para que viese cuánto estabas Vos, dueño mío, ofendido de sus moradores. Y en esta vez que entré ya la conocía muy bien. Y entré sin miedo porque me acompañaba de un mancebo que no miraba yo, pero lo entendía.

Et caetera. Naturalmente la familiaridad de lo que aparece aquí se debe a la frecuentación de las caballerías, inclusive repinta imágenes quijotescas. Es fácil notar que también nuestra Catalina gustaba de libros “perdidos”²¹⁶, como la santa emulada por ella. Solo que esas aventuras tienen ya el gusto actual del glutamato histórico, preceden la sazonería impuesta por Scott. Se huele a medioevo latino aquí, cierto; pero la fuga de imágenes constituye un prólogo postromántico al frenesí cinético en celuloide. Sin exagerar, diremos que la puesta a escena nos es familiar, la simbología retrotraída. Pero lo más significativo concierne a la propia convergencia de lo inesperado y tópico (llagas “sabrosas” en batalla campal, recorrido geográfico de la inexplorabilidad íntima) en el operativo final. La decodificación es a la vez recitada e impuesta, empírica y metalógica.

216. Nos referimos naturalmente a los libros de caballería o, como se decía entonces, “de fantasía”, lectura privilegiada de Catalina. Véase el volumen de José María Vargas Sor Catalina de Jesús María Herrera, religiosa dominica. Universidad de Texas, Ed. Royal, 1979. Se vea también el ensayo de Karen Stolley: “Llegando a la primera mujer. Catalina de Jesús Herrera y la invención de una genealogía femenina en el Quito del siglo XVIII”. *Colonial Latin American Review*, 9:2, dec. 2000, pp. 167-85.

5. El santo del Amor

Luego me hallé allí, reparé en mis faldas y brazos que tenía a Vos, Señor, dueño de todos los amores puros, ¡tierno Niño, hermoso y agradable!

Quedeme contemplando tu hermosura y la grandeza de un Dios sujeto a tierno niño, sin poderte hablar palabra, embebida toda el alma y corazón en Ti. Y con caricia de niño, como de hijo a madre, volviste vuestro hermoso rostro con tiernísima alegría a mí, y me dijiste: ¡Mamá!

Al decirme esta amorosa palabra, puse la consideración en vuestros ojos. Y aunque en Vos, Señor, más hermosos y agradados, vi que se parecían, sin otra diferencia, a unos que yo conozco. Y admirada, no sabía entender por qué era aquello, cuando de Vos se dice que eran vuestros ojos garzos. Y luego respondiste a mi pensamiento y duda, diciendo: gusto de parecerme a quien amo y a quien es mi semejante²¹⁷.

Otra vez la operatividad del concepto. Todo símbolo es voz cantante, en el melodrama cataliniano. Esta metamorfosis de la divinidad choca también por otros respectos: es absolutamente nueva. Para colmo la evidencia experimental reafirma una sucesión ya vista de hallazgo/planteamiento, con reflejo expositivo doble: “Al decirme esta amorosa palabra, puse la consideración en vuestros ojos” (1). Catalina se fija en ellos, sorprendida por la ocurrencia. Y la atención concentrada sirve para develar otro misterio. “[...] luego respondiste a mi pensamiento y duda, diciendo: gusto de parecerme a quien amo” (2).

217. Rodríguez Castelo, op. cit., p. 125.

Un cuadro sorpresivo, con instrucciones de uso incorporadas. Más que eso, fundamentos parlantes. Solo en la dantesca *Comedia* es posible registrar la presencia análoga de un justificante animado: todas sus criaturas se autoexplican mientras viven, definen proyectivamente el dominio ontológico. Es Dante también quien busca correlaciones insistentes entre el sujeto y la exposición, y se dirige al texto mencionando “la novità che per tua forma luce”.

Aquí lo tenemos todo: novedad, forma inaudita, lucimiento asegurado. Y es que, sin ser rebuscado, el fragmento del Niño rechaza cualquier equivalencia. Se nos antoja un *hápx* literario. ¿Producto del aislamiento conventual, pura excentricidad geográfica? Lo que aflora claramente es la potencia imaginativa, un poder congénito de animación. El niño que le dice mamá a la religiosa invierte por anticipado la ternura servicial de Teresita. Si ella será juguete, a la otra se le da un muñeco. No es solo una imagen atrevida, hay un verdadero intercambio teológico. Tanto es así que el “templo del espíritu”, esa hechura humana divinamente concebida, se reubica estratégicamente en el donante, lo envuelve con su propio reflejo, dejándole por facturación divina el molde de la reconquista humana.

La humanización de los conceptos (su plasticidad progresiva) emerge también de otro episodio fundamental. En él sucede un extraño encuentro “aéreo”, muy leve, entre la devota y san Juan evangelista. El “ósculo” dado y recibido es solo un recuerdo admonitorio de la Última Cena, con fines de extrapolación alegórica. Notamos que el proceso patentiza y contribuye a detonar la enorme carga de simbolismos anexos al cuadro último:

Sonriose el santo: hasta que no te veas, como yo me vi, recostado en aquel pecho amoroso de Jesucristo, donde entendí tan

singulares y altos misterios de amor, no llegarás a entender cuánto hay en ese mar inmenso de amor, y cuánto es capaz un alma de recibir. Procura trabajar hasta verte, como yo, en el pecho de Jesús, y por ahí penetrarás cuánto hay de amor y cuánto te falta²¹⁸.

“Dentro de tus llagas escóndeme”, suplica un rezo popular. Esto le saca al lenguaje, indudablemente, todo su potencial de contagio corpóreo, de actividad congénita, la profesión explícita de una idoneidad manual. Así como el mundo se compone de palabras vivas, el valor de la especulación reside en su desenlace práctico. Hasta las estatuas se manifiestan dinámicamente:

Tenía yo en la celda la imagen de Jesús Nazareno, que es hermosa, y en esta imagen he visto varias veces cosas que yo tengo escritas. Aun sin acordarme de la dicha imagen, vi que se levantaba de su silla el Señor y a toda prisa iba a salir de la celda, como huyendo de alguna cosa que amenazaba o había de suceder. Corrí asustada y lo alcancé por la espalda y me abracé de su divina majestad diciendo: Señor, ¿qué queréis hacer? Yo discurría que la celda se quería caer porque días había que estaba amenazando ruina por una pared. Pero, luego que lo abracé, entendí no ser eso; sino que quería castigar esta ciudad. Y, así teniéndole, dije: No habéis de irte, Dios mío, sino que antes habéis de suspender y detener tu justa indignación. No te he de soltar, bien mío.

Detúvose el Señor, pensativo²¹⁹.

Hay que pensar poliédricamente aquí, según directrices múltiples. Primero: el Señor se asusta por las consecuencias de sus actos, huye de un peligro autoprovocado. O, mejor

218. Rodríguez Castelo, *Letras*, p. 134.

219. *Ibid.*, 134.

dicho, su representación material, situada en el mundo de los eventos, está expuesta a las relativas complicaciones. Tal escisión es típica de Catalina: por una lado tenemos el auto, por el otro el director escénico; la crónica de un incidente separada del aglomerado causal. En segundo término encontramos la expresión gráfica de la rogativa piadosa, pintada en el doble fresco de una disponibilidad afectiva (Jesús “duda”, se detiene aun físicamente) y de la subjetividad expectante. Recordemos que en esta escena el Señor es pura “imagen”, un cuadro animado. Catalina interactúa con íconos, al igual que los dibujos animados se mueven entre personajes reales en las películas de hoy. Hay un correlativo material para cada movimiento del alma. Nuestra religiosa piensa por figuras, siente y lee en esos “libros vivos” prometidos a Teresa. Solo que en ella la vivencia sigue abstracta (el libro condensa lo inexpressable), mientras que Catalina la proyecta en movimientos arquetípicos, flujos de acción mental. Es por eso que cobra tanta importancia en sus páginas la idea de hermosura:

Y levanté los ojos, a quejarme al Señor Crucificado, de tan mala noche en vano, cuando lo vi on lo ojos abiertos, que parecían dos luceros, que me señalaba la misma sepultura por cierta, y que aquella misma era. Por atenderle a un aviso y agradecerle aquella seña, se me encendió el corazón, no atendí ni acordé que era la imagen difunta [...].

A la tarde, después de nona, nos quedamos en el coro bajo, y se llegó a mí la san Joaquín y me dijo: ¿Vio el prodigio de anoche, que el Señor abrió los ojos, y tan hermosos, que no he visto otra cosa? Díjele: Hermosos los tuvo, pero el que los abra no es prodigio, porque la hechura misma es así²²⁰.

220. Rodríguez Castelo, *Letras*, p. 121.

También el Cristo Nazareno del cuadro anterior era hermoso, y Catalina siente la necesidad de señalarlo. Se trata, hecho notable, de una hermosura totalmente material, muy humana y retractable, no como las indecibles figuraciones teresianas, o de un san Juan. Ojos de lucero, mejillas sonrosadas, mancebos apuestos y deliciosos rostros fotogénicos. La fotografía, eso es: ahí está el “secreto” a gritos del siglo XVIII, el eficiente vehículo de su mentalidad iluminada; no el quererse morir teresiano, no la escucha del reloj que “acerca la hora” del traspaso, ni siquiera un discreto impulso ascensional; más bien la extensión de la materialidad pensante, el beato espejismo naturalista y, con el Niño que dice “mamá”, toda la hermosura de un mundo por descubrir. “Fui intrépida a coger la cortina y levantarla”, es su declaración programática, un auténtico grito de guerra. Y, “al hacer esto”, ella se halló “en esta vida” (p. 128). No, definitivamente no hacia el cielo; hacia acá, que “es viadora, y así es preciso que vuelva de la embriaguez del amor para que vea de dónde es subida”. Movimiento inverso, entonces: de bajada, como un reflejo dantesco, como la mujer “venuta da cielo in terra a miracol mostrare”.

LITERATURA A LATERE DEL SETECIENTOS ECUATORIANO: LOS FRAGMENTOS IBARREÑOS*

I. Un recorrido emblemático

El núcleo poético que nos aprestamos a considerar tiene una consistencia exigua, y su carácter fragmentario parece implicar inevitables carencias receptivas. Un detenido análisis revelará por el contrario directrices de alta representatividad, hasta el extremo de la identificación modélica. Los poemas hallados por el doctor José Alejandro López a finales del siglo XIX²²¹ nos remiten a un setecientos complejo, rico

* Trabajo realizado con financiamiento de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Apareció en *Bulletin Hispanique*, 117 (2015), I, pp. 395-404.

221. En una colección que ocupaba dos voluminosos tomos, extractados por el canónigo en un breve folleto de 22 páginas (Alejandro López, *Datos sobre poesía religiosa e inédita del siglo XVIII*, Ambato, Imprenta de Tungurahua, 1889). Debido a la pérdida —quizá irreversible— de los originales, esta muestra fragmentaria adquiere un interés enorme. Para ulteriores datos remito a las obras siguientes: Isaac J. Barrera, *Historia de la Literatura Ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1954, II, pp. 97-103; Hernán Rodríguez Castelo, *Literatura en la Audiencia de Quito. Siglo XVIII*, Ecuador, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Tungurahua, 2002, pp. 1498-1502. Los fragmentos reportados en este ensayo se citan de la asequible edición antológica compuesta por Alejandro Carrión: *Antología general de la poesía ecuatoriana durante la colonia española*, Quito, Grafiesa, 1992, pp. 312-23.

en motivos culminantes y, sobre todo, dotado de interna y legible consecuencialidad. A partir de Evia y llegando al prerromanticismo de Aguirre la parábola entera de la poética ecuatoriana halla un fiel reflejo en esta colección de ensayos monacales, con carácter de hábitat autónomo²²². Nos proponemos dividirlos según las tendencias encontradas (cuando no verdaderas “manos”), en una curvatura ideal de la cronología asumida.

II. Alfa: sor Antonia o la brusquedad rítmica de Evia

Invitamos a considerar el siguiente trozo de romance:

Por Antonia soy indigna,
mas por Asunción bien puedo
en vuestra piedad fiada,
ascender a vuestro cielo;
si me culpáis de atrevida
tenéis razón, ya lo veo,
pero, como soy novicia,
no os admirarán mis yerros.

222. Para estas temáticas y autores sugiero la consulta de los siguientes artículos: Patrizia Di Patre y Mercedes Mafla, “Disolución de patrones épico-amorosos en la literatura ecuatoriana tardobarroca (Aguirre, Velasco)”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n. 40, 2008; Patrizia Di Patre, “Dante, Petrarca y Góngora en una despedida eviana”, *Dicenda, Cuadernos de filología hispánica*, n. XXIX, 2001, pp. 121-30; Patrizia Di Patre, *El lente deformador de la poesía barroca ecuatoriana*. Conferencia magistral presentada en el *VII Congreso Internacional de Literatura, Memoria e Imaginación de Latinoamérica y el Caribe*, cit, y reproducido en este volumen.

Negué a mis padres y deudos
y el siglo negué por Vos,
y a todo cerráis los ojos,
¡ay qué terrible dolor!
Lo precioso de la sangre
con la virtud se acompaña;
pues padres y deudos deja
por buscar glorias del alma²²³.

He aquí una “arietta” atípica, con un sello extraindividual pero circunscrito. Tenemos por un lado el sentimiento teresiano de un intimismo formal, por el otro ecos apenas audibles de avanzadillas cuasi gongorinas (“Lo precioso de la sangre / con la virtud se acompaña”), puras muestras aisladas de un razonamiento que no apunta al triunfo. El rechazo explosivo se debe a una clausura más sosegada que terminante, con valor de cierre impuesto por la aceptabilidad de la hipótesis. Esto concluye sin rematar; explica lo suficiente para no buscar más, sirve de brochazo lógico a las dilataciones barrocas. Si queremos ver otro ejemplo del género, bastará recurrir a las expansiones contenidas de Evia.

Por Sebastiana me anuncia,
seré blanco de sus tiros;
dichoso sea mi pecho
si me flecha tal Cupido.

Con velo cubre mis ojos,
sospechas habrá tenido;
pero no, que darles velo
es tratarlos por divinos.

223. Carrión, *Antología*, op. cit., p. 317.

Y pues es tal mi ventura
con un esposo tan rico,
de Buenaventura el nombre
ajustado me ha venido²²⁴.

El final de ambas piezas es evidentemente “infeliz”²²⁵, ya lo llamemos falsamente provisional o sin derecho a calificaciones crocianas. Otro rasgo en común proporciona la afluencia maciza de fórmulas razonadas y explicaciones causales (pues; que), anunciadoras del lenguaje científico, y ciertamente ajenas a una poética manierista²²⁶.

Pero es en la brusquedad rítmica donde más se aprecia la distancia de las formas tradicionales. Los villancicos que siguen poseen un esquema peculiar (hasta podríamos hablar de invención extemporánea). Con apenas un atisbo de rima asonantada, y una irregularidad que apunta a la anarquía (salvo la medida fija), los versos pueden ya considerarse sueltos.

Veamos su esqueleto rítmico a partir de la imagen real:

224. Jacinto de Evia, *Ramillete de varias flores poéticas*, México, Labrador-Di Franco eds., 2009, p.133.

225. He dedicado a este tema especial consideración en el op. cit. *El lente deformador*.

226. Como se muestra en el trabajo citado supra, “A raíz del viaje ultramarino [...] el esfuerzo lingüístico de generar una continuidad analítica manifiesta el quebrantamiento semántico. Ya condicionado por un objeto desbordante, el registro no puede sino apuntar a los vacíos, con sugerencias reveladoras de fracturas”. Es así como “la metapoesía de la reflexión metafórica induce, con la parodia, el abandono de la figura” (ibid.).

[A] Dejad ya, pastores,
el humilde aprisco,
pues os llama el cielo
a empleos divinos;
llegad a Belén
donde en solo un niño
veréis cuanto encierra
todo el cielo empíreo;
al león veréis
hecho un corderillo,
que amor le dispone
tierno sacrificio²²⁷.

[B] Niño de mis ojos,
descansad un rato,
si tantas fatigas
permiten descanso;
dormid, que mis culpas,
niño soberano,
ha infinitas noches
que os traen desvelado.
Vientos amorosos,
hacedle halagos,
que bien los merece
quien padece tanto²²⁸.

Aquí todo es misterio. Comenzando por la laguna relativa al estribillo, a lo mejor debida a causas accidentales, pero a buen seguro intrigante. No se entiende además si los dos fragmentos pertenecen a la misma mano (lo que sugiere la

227. Carrión, *Antología*, *op. cit.*, p. 316.

228. *Ibid.*, p. 316.

conurrencia en un esquema atípico aunque bien definido), o participen de una obra colectiva. Puede que se tratara de algún certamen interno, o también un *divertissement* ocioso, al estilo conventual renacentista. En este caso deberíamos concluir que la cuarteta inicial introduce el tema bajo la forma de redondilla modificada (“Niño de mis ojos / descansad un rato”, etc.), y que su elección se confiaría a un examen posterior. Lo cierto es que el sistema de asonancias escogido, con un régimen interno perfectamente declarado, emparenta a los dos textos por su misma excentricidad: los versos 1 y 3 construyen una extraña sonoridad sobre vocales diferentes (es/os en el primer caso; os /as en el segundo) y la constancia de una “o” siempre alterna. Las monjitas de Ibarra elaboran en definitiva una forma métrica, totalmente revolucionaria y coherente. ¿Impericia técnica o ya desprecio de las reglas?

Hay que fijarse también en la ausencia completa de sinuosidades íntimas. No hay un recorrido tortuoso desde el punto de vista psicológico, sino más bien conceptos tradicionales, dogmáticos o tomados de la Escritura. Estas características son propias también de un fragmento alejado²²⁹, cuyos componentes métricos se han librado definitivamente de las ataduras tradicionales. Se trata de la misma tendencia al verso suelto que releva José López y cita Alejandro Carrión²³⁰ como ejemplar.

También este fragmento puede considerarse emblemático, con una expansión extramelódica muy característica²³¹:

229. Cfr. *Si tu mayor voluntad*. *Ibid.*, p. 319.

230. *Ibid.*, p. 315.

231. Tendencia realmente emblemática, ampliamente documentada en el texto congresual *El lente deformador*, citado arriba.

Si tu mayor voluntad
es cautivar tu albedrío,
dejando el mundo burlado
por ser esposa de Cristo;
bien puedes, joven gallarda,
vivir sin ningún peligro,
que tu esposo como amante
a tu amor será el arrimo²³².

Definiciones, como siempre, pseudocientíficas (tal vez derivadas de la prosa mística renacentista), y absoluta claridad conceptual, con una expansión extramelódica de marca americana. Evia se impone todavía.

III. Adiós, oh dulce María. Tendencia beta

Lo que tenemos aquí es una melodía declarada, sonoridades plenamente barrocas. Allado de un recorrido psicológicamente tortuoso y los acentos románticos de Aguirre. Se trata de una fase ideal, si no cronológicamente posterior, a la precedente ya declarada; se atisba un iluminismo no solo maduro, sino superado.

El primer ejemplo útil podría ofrecerlo un villancico de estricta normatividad, con tipología pertinente:

Tema

Las doce SON DE LA NOCHE,
Niño Dios, ¿y no dormís?
Si Es amor, ¡ay, Dios, qué dicha!
SI SON CELOS, ¡AY DE MÍ!

232. Carrión, *Antología*, cit., p. 319.

Copla

Cuando nacéis, Redentor,
y os ponéis, niño, a llorar,
me pongo a considerar
si es amor;
mas luego pienso, Señor,
mirando vuestros desvelos,
que son celos.
Suspiros doy a los cielos
y digo, viéndoos así:
Si es amor, ¡ay, Dios, qué dicha!
Si son celos, ¡ay de mí!²³³

Comparémoslo con el siguiente, brevísimo fragmento:

Adiós, ¡oh dulce María!,
Adiós, ¡celestial princesa!,
y no olvides a estas hijas
que dejáis de dolor llenas²³⁴.

¿Cuáles son las peculiaridades de la pieza? Pues un intimismo decididamente contrario al barroco; una armonía cercana a sus manifestaciones clásicas; el ritmo fácil de la plegaria teresiana (diríamos colectiva, si no fuera por la sonora individualidad manifestada).

233. Carrión, *Antología*, op. cit., p. 317. Naturalmente el “tema” es de proveniencia teresiana, así como el célebre estribillo de Eurídice y Orfeo reaparece en otro grupo de villancicos, con total naturalidad: evidentemente destinado a una análoga reapropiación, se conserva en su forma originaria debido a la pérdida casi completa de los dos volúmenes que recogen este complejo poético. La elección es, sin embargo, muy elocuente de por sí, y contribuye a determinar las tendencias y factores de evolución delineados.

234. *Ibid.*, p. 319.

No sabemos si a la/las representante/s de esta línea se pueda atribuir la lectura positiva de la literatura anterior; lo cierto es que se la ignora (¿desecha?) rotundamente. Esto resaltará mejor en el grupo de las manifestaciones sucesivas, donde la cualidad del himno patriótico se impone sobre cualquier otra connotación. Las sinuosidades morales aparecen también manifiestas. Pero lo que más sorprende es el abrupto cambio de persona (no olvides”; “dejáis”) en versos sucesivos, con todo lo que conlleva de tierna familiaridad, de total abandono a la inspiración —el *estro*— del momento: nuestras hermanas ibarreñas seguramente no aman la academia.

Tampoco las vanguardias, por lo menos en este sector: digamos que una sensibilidad incipiente apunta al romanticismo sin pasar por el rococó. ¿Aguirre *fecit*? Esta hipótesis, históricamente descabellada, admite sin embargo una solución poligenética. El espíritu del siglo se manifiesta con abundancia en una sociedad tan heterogénea.

La conclusión de esta sección notable la confiaremos a un trozo sumamente interesante: abundantes preguntas retóricas, injertas en un contexto de religiosidad aspecífica (si no fuera por alusiones francamente “agitadas”, como de Bastilla mística), podrían tender de nuevo a la oratoria de Granada. Mas un planteamiento demasiado problemático, con toda la serenidad del sobreentendido pacífico, nos hacen excluir la primera hipótesis.

Démosle sin más la palabra:

¿Qué cautiverios son éstos,
intacta Virgen María?
¡La que siempre ha sido libre,

en estos tiempos cautiva!
¿Presa en cárceles la reina?
¿Tu majestad oprimida²³⁵?
¡Presa tu misericordia
de aquella injusta justicia!

Tú, ¿sentenciada al suplicio
como si fueras precita?
¿Condenada al fuego siendo
de los cielos alegría?
¡Oh espejo claro de Dios
y de sus ojos la niña!
¿Cómo mal mirado el hombre
no mira a Dios que te mira?²³⁶

Como puede verse enseguida, aquí abundan las paradojas: evianas, por supuesto. Pero la alternancia de preguntas y exclamaciones enfáticas no es propia del barroco americano, y tampoco el esquema, demasiado límpido para intérpretes avezados a lo complejo. Pese a las figuras entonces (injusta justicia, derecha antítesis) y a una indignación que se remonta lejos, la nitidez esencial de palabras y conceptos consiente, con su finura armónica, la intersección con el siguiente sector. Antes de llegar al cual será menester ocuparnos también del *Romance a San Francisco Xavier*, una linda y misteriosísima alegoría.

235. Cfr. las Fundaciones de santa Teresa, I, III, 9vo, 29-33: “¡Oh válgame Dios! Cuando yo vi a Su Majestad puesto en la calle, en tiempo tan peligroso como ahora estamos por estos luteranos, ¡qué fue la congoja que vino a mi corazón!”. Santa Teresa de Jesús. Libro de las fundaciones, I, Espasa-Calpe, Madrid, 1957.

236. *A una imagen de María condenada al fuego*. Carrión, *Antología*, op. cit., pp. 320-1.

Sueño, imagen de la muerte,
ladrón de la vida humana,
que a la cansada fatiga
das treguas en que descansa,
¿por qué si a todos aquietas
y el más pobre al cielo igualas,
sólo a mí robarme quieres
el tesoro de mi casa?

¿Por qué llegas a mis muros
tus engañosas escalas
y al dormido pensamiento
con torpe cariño asaltas?²³⁷

¿Pero es Sancho Panza (un Panza religiosa y caballeresca-
mente instruido) el que habla aquí con imágenes tópicas? ¿O
es un Góngora abundantemente provisto de tropos, y decidido
por una vez a soltarlos en orden, así *comme il faut*, con “lopiña”
regularidad?

Lo que prima es en todo caso el aspecto canónico; y también
cierta insinceridad de escuela, con inquietudes emuladoras de
las glorias conceptistas. De acuerdo: pero al planteamiento
convencional de problemas seguirá dentro de poco una
búsqueda muy real; y la plástica sonora tendrá también una
oportuna utilización, como lo muestra el siguiente apartado.

237 *Romance a san Francisco Xavier. Ibid.*, p. 320.

IV. Beta / Gamma: intersección decretada por la melodía

Hay que escuchar en silencio esta suerte de himno patriótico:

¡Ay que las hojas del campo
deshoja tirano furor!,
y al compás furioso
el grito lloroso
del cielo clamó:
No las deshojes, no,
porque ya desde siglos
de Raquel la voz
que suena, se oyó:
¡no las deshojes, no!

¡Detén, impío tirano,
impulso aleve de atrevida mano,
que para tanta saña
es corta una inocencia!²³⁸

Los elementos naturalistas acompañan en robusta retórica una humanidad desolada, oprimida; y mientras un Dios bíblico “mira, desaprobando el holocausto” con la fuerza de una visión apocalíptica, los términos auditivos componen su línea de ininterrumpida coralidad, trazan la orquestación operística del *Guaraní*. Esto supera a Rousseau, a José Martí: es el grito de la “patria” moderna, preludia a la izquierda y la derecha, se oyen los acentos de Montalvo prestándole a Byron las arias de Verdi. Pero escuchemos más:

238. *A los santos inocentes. Ibid.*, p. 318.

Llorar como Redentor
en la aurora de tal día,
será llorar de alegría
que también llora el amor;

llorad, mi Jesús, llorad,
que vuestras lágrimas son
la más sonora canción
que canta mi libertad.

Vuestro gusto es el dolor
y como de mí os doléis,
no me espanto que lloréis,
Niño, si tenéis amor²³⁹.

No está mal, un caudillo divino. Y ni hablar de “la más sonora canción, que canta mi libertad”: metáfora ardiente, acentos conmovidos e impensables un siglo —unas décadas— antes.

Ahora, en cuanto a términos alegóricos tenemos uno estupendo, que adscribiremos decididamente a esta línea todavía melódica, pero afectivamente desbordante. Helo aquí, estupendo como un fragmento sáfico:

Pajarillo que cantas ausente,
calla, no cantes;
tente, detente, llorar es mejor,
que no cabe en ausencia
dulzura y amor;
llorar es mejor,
suspende tu canto,

239. *Llanto de amor del niño Jesús*. *Ibid.*, p. 318.

pues puso amor en el llanto
la música del dolor²⁴⁰.

¿También la anadiplosis? Nos encontramos al límite de la poesía anterior, en vísperas de acontecimientos internos decisivos²⁴¹. El barroco americano, algo lento al principio, recupera posiciones anticipándose al romanticismo; engulle rápidamente el siglo de las luces con superficies diáfanas que ocultan, en profundidad, “la música del dolor”.

V. Gamma: rogativas

En el interior del grupo precedente pudimos apreciar características inherentes al ritmo: martillado, como de marcha triunfal. Las figuras son también muy nítidas, y el resultado final cierto tipo de rococó; iluminismo límpido, con el imperativo franco y sereno. Ahora a todo esto tiene que alinearse necesariamente un fisicismo incipiente,

240. *Alegoría. Ibid.*, p.323. En el ejemplar citado (A. López, *Antología*, p. 19) no figura lamentablemente sino el estribillo debido a la pluma de Solís; así como, páginas antes, se dota a un “tema” teresiano de originales coplas locales. El autor de esta recopilación anota, a propósito del fragmento en cuestión, que “a primera vista sigue intención mundana; pero [...] es solo una alegoría religiosa, *según aparece de la conclusión que no se transcribe*”. La cursiva es nuestra, subrayando el percance por el cual nos quedamos hasta el día de hoy, dada la irremediable pérdida de los originales, sin las preciosas líneas autoriales. La lectura del folleto, que se encuentra en muy mal estado en la Biblioteca “Eugenio Espejo” – Casa de la Cultura Ecuatoriana, fue cortésmente permitida por los bibliotecónomos responsables del patrimonio librario señalado.

241. Aguirre es el punto culminante del proceso descrito. Su lenguaje “recompuesto”, melódico, —a raíz de las líneas quebradas, en tensión— es señal de una incorporación ampliada, la adquisición científica de un mundo más vasto. Pero revela también la angustia de la conquista, más patente por el contraste. Tocará al ilustre desterrado recuperar la armonía del instrumento lingüístico, aunque con la conciencia de un vacío existencial.

puntualmente reflejado en el empleo —herencia barroca— de fórmulas fijas en forma de corolarios conclusivos (que; pues), o nexos lógicos rayando en teorema (como...entonces). Los acentos naturalistas contribuyen a reforzar esta impresión.

Ahora, en cambio, o sea con las piezas que siguen, tenemos solo plegarias con carácter colectivo, muy armónicas. Ritmo deprecatorio y rimas perfectas, salvo ocasionales versos sueltos. Probablemente utilizadas para las oraciones en común, debieron de requerir un aprendizaje mnemónico previo.

La primera de ellas es aún barroca:

Haced, mi Jesús amado,
que mis ojos, hechos fuentes,
lloren lágrimas ardientes
de lo mucho que he pecado.
Y, pues, tanto te he costado,
y sois liberal dador,
por tu pasión, Jesús mío,
abrasadme en vuestro amor²⁴².

En la segunda (*Rogativa para que cesen las fiebres*) se pueden apreciar notas de espontánea llaneza, muy propia del género.

La causa de tanto enojo
los desmanes nuestros son,
corrígelos blandamente
por tu pura concepción.

242. *Rogativa. Ibid.*, p. 320.

Llorando nuestros delitos
con excesivo dolor,
suplicamos nos perdone
por tu pura concepción.

Tus hijas somos, al cabo,
aunque indignas de tu amor,
muestra, pues, ser nuestra madre,
por tu pura concepción.

A Vos, casta sunamita,
claro sol y bella aurora,
a voces pedimos todas
misericordia, Señora.

A Vos, espejo del alma,
en quien la pureza mora,
humildes hijas pedimos
misericordia, Señora.

Si es la miserable culpa
destas fiebres causadora,
arrepentidas clamamos
misericordia, Señora²⁴³.

“Si es amor, ¡ay, Dios, qué dichal Si son celos, ¡ay de mí! ”. Nos preguntamos qué pasó con la certidumbre inicial. ¿Por qué debe replantearse la cuestión de la culpabilidad y la gracia, y cómo vuelve a aflorar Pascal luego del paréntesis tridentino? No esperábamos ahora las tormentas del agustinismo, especialmente en una materia tan llana y con reglas de pura

243. *Ibid.*, pp. 321-22.

ortodoxia. Mas todo se nos antoja difícil en estas postrimerías coloniales: complicado e imprevisto. La poesía tardobarroca empieza en América un metro quejumbroso, decide “arrojar la lira”²⁴⁴, colgándola significativamente de un ciprés. Levanta dudas, exclama enfática, mueve objeciones. Y termina empujando la *barcarola* de Hoffmann con un viento de marina inglesa, y la certeza de un adelanto histórico.

244. Cf. Juan de Velasco, *A una musa que enfermó por no dormir. Ibid.*, 207-8.

ESPEJO RECONSTRUIDO: HISTORIA DE UNA OBRA PERDIDA Y DE UNA REVOLUCIÓN POR HACER*

Patrizia Di Patre y Arawi Ruiz

1. Complementos o adiciones

Francisco Eugenio de Santa Cruz Espejo es una figura del Setecientos ecuatoriano: su obra procede por negativas. Esto implica que será muy revolucionaria o muy retrógrada, dependiendo del prototipo utilizado como referente²⁴⁵. Nuestra propuesta sugiere que mientras en política Espejo anticipa los movimientos independentistas del Ochocientos (fundamentalmente llevados a cabo por las oligarquías locales en contra de alguna monarquía extranjera), en el campo humanístico tiene una mirada retrospectiva, con ideales sacados enteramente del período renacentista y ultraciceroniano;

* Texto de un trabajo inédito realizado en coautoría con Jorge Arawi Ruiz. Se presentó en el XII Congreso Internacional de Literatura, Memoria e Imaginación de Latinoamérica y el Caribe. New York, 12-14 octubre 2016, St. John's University.

245. Véase con relación a la problemática analizada el estudio introductorio de C. Freile al fundamental volumen *Eugenio Espejo precursor de la independencia* (Documentos 1794-97). A. Ortiz, I. Oleas eds. Quito, Fonsal, 20092. La obra recoge una abundante y preciosa documentación acerca del período considerado.

su perspectiva rezagada en literatura, que le impidió ver lo novedoso de la producción autóctona contemporánea, concuerda con la actitud política de las oligarquías en pleno siglo XIX, animadas en sus movimientos independentistas por un espíritu netamente contrario a la revolución popular que se instauró, en el Perú colonial, por obra de Tupak Amaru.

Empezaremos por probar entonces (con datos sacados de los archivos coevos), cómo la situación de los dominios representados por el Virreinato del Perú y la Real Audiencia de Quito presentaba caracteres similares tanto desde el punto de vista militar —con la consiguiente capacidad coactiva—, como del socioeconómico. Prueba de ello es que a lo largo del siglo se sucedieron en ambos territorios sangrientos episodios de rebeldía indígena, con posteriores tremendas represalias, que en Quito culminaron con la “rebelión de los barrios” (1765) y desafiaron repetidamente la autoridad constituida.

En Quito se instauró durante el período considerado la férrea potestad de José García de León y Pizarro (1778-84), dotado de una autoridad extraordinaria: visitador de la Real Hacienda, gobernador, presidente y regente de la Audiencia, e inclusive capitán general, algo sin precedentes en el reino. Este personaje se alió con el virrey de Nueva Granada, el cual “aprobó la solicitud del presidente para la formación de nuevas fuerzas de milicia para el Reino de Quito”²⁴⁶. Nos estamos refiriendo a las décadas de los setenta-ochenta, cuando se dio la revolución de Tupak Amaru en el Virreinato del Perú y la rebelión de los comuneros en el de Nueva Granada, justo el período de mayor florecimiento y concienciación política de Espejo.

246. J. Rodríguez, “Los orígenes de la revolución de Quito en 1809”. En *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, 34 (2011-II), p. 107.

El supuesto incremento de la militarización en la Real Audiencia de Quito podría explicar de por sí el relativo fracaso en una revolución de mayores proporciones, y estuvimos tentados en efecto de achacarlo a eso, al robustecimiento extraordinario del aparato militar; pero no fue así. Lo demuestran las palabras de repetida queja pronunciadas por el famoso y posterior presidente Carondelet (1799-1807: la actual sede de la presidencia en Quito toma precisamente su nombre). En el borrador de una carta fechada en 1799 (o sea, al asumir su poder) Carondelet, dirigiéndose al virrey de Granada, presenta dos quejas importantes y reveladoras de la situación social y militar de la Real Audiencia de Quito en la segunda mitad del siglo XVIII. En primer lugar, menciona que las dificultades que tuvo en el alistamiento de hombres capaces de tomar armas, le hicieron sospechar la formación de milicias en el gobierno de García de León y Pizarro. En segundo lugar, Carondelet menciona que las milicias contribuirán a “mantener la paz y el buen orden en estas provincias pobladas de gente voluble, viciada, holgazana y de tanto número de indios que el de los tributarios solo pasa de 58 000”. El presidente continúa diciendo:

Pocas posesiones españolas en las Américas han experimentado en este siglo tantas sediciones y levantamientos como el Reino de Quito; el de la plebe de esta capital cuyo número no baja de treinta y cinco mil almas acaecido en el año de 1765 y que duró meses, solo se pudo apaciguar mediante una expedición que se remitió de Lima y Panamá con mucho gasto de la Real Hacienda²⁴⁷.

247. Cfr. J. Núñez Sánchez, *El barón de Carondelet, estrategia político y militar*. En C. M. Larrea *et alii*, *Carondelet. Una autoridad colonial al servicio de Quito*. Quito, Fonsal, 2007, p. 239.

O sea, se hicieron venir tropas de otros lugares; la formación de milicias voluntarias debió suplir a lo que Carondelet denominaba como una tradicional y eterna penuria de recursos militares en esa región. Las peticiones del anterior presidente García de León Pizarro, en la práctica, no habían surtido efecto alguno. La situación en tiempos posteriores a la revuelta no solo no había cambiado para nada, sino que adolece de antiguos males: los que andaba continuamente señalando el propio presidente “manodura” García de León.

Queda descartada entonces, de forma contundente, una diferencia importante entre los recursos militares del Virreinato y la Real Audiencia. La situación de los indígenas también era similar; aun no teniendo datos certeros sobre el número de personas sujetas versus militares en los dos dominios, creemos poder descartar diferencias significativas; parecida era también su tendencia a la rebelión a lo largo del Setecientos: objetivamente, no hay nada que justifique la ausencia en Quito de revoluciones tan importantes como las de Granada o Perú.

2. Humanismo y revolución

Consideremos ahora la “obra perdida” de Eugenio Espejo, o sea la que lleva el título de “Golilla”: sátira feroz de Carlos III, el rey engolillado, reducido a la mera apariencia de un atuendo revelador. Objeto de varias acusaciones culminantes en procesos y detenciones muy largas, la obra “despareció” mágicamente; debió de ser una sátira feroz, reflejar los defectos, deficiencias, fanfarronadas y, sobre todo, la inacción imperante en la época por parte de las autoridades españolas. ¿Habrá habido algo de las obras “educativas” de Espejo, esas propuestas cívico-culturales sobre las cuales se extiende con minuciosa diligencia? No, con toda evidencia. El tono debió de ser parecido al de la “Defensa de los curas de Riobamba”, en donde se aprecian episodios como el siguiente:

En el mes de enero del actual año que nos gobierna, viendo Barreto [alcalde y comisionado principal de la Real Cobranza de Tributos] que el cura de S. Andrés, al tiempo de entrar en el altar y empezar el tremendo sacrificio de la Misa, no le hacía a él, antes que a Dios, el acatamiento e inclinación de cabeza que suelen hacerla algunos eclesiásticos ignorantes y entregados a la adulación de algunos seculares [...], le llenó de insultos a dicho cura, acusándole de que tenía mala índole, mala educación y ningún respeto a su gran persona” [...]. No pudo disimular el orgullo impío de que está poseído, queriendo deferencias y urbanidades profanas del ministro de Jesucristo dentro del Sanctasantórum, y a vista del mismo Dios Sacramentado que está a la sazón expuesto²⁴⁸.

Notemos la devoción de marca casi romántica, el gusto por las procesiones en pasajes sucesivos (“En el día sábado víspera del Domingo de Ramos de este presente año, salió del mismo Convento e Iglesia de la Merced una procesión con los pasos de la Dolorosa Virgen María y de su Santísimo Hijo con la cruz al hombro”²⁴⁹), las manifestaciones piadosas de marca mestiza (con un indigenismo ya completamente inculturado, alineado podría decirse), pero con sabor a romanticismo auténtico. De este tenor son las cartas, las confesiones, las memorias de Mons. González Suárez, en pleno siglo XIX. Veremos también otras coincidencias interesantes entre los dos personajes bajo el perfil educativo²⁵⁰.

248. *Defensa de los curas de Riobamba*, tercer motivo, 5. En *Escritos de Espejo*. Quito, Ed. Artes gráficas, 1923, III, p.15.

249. *Ibid.*, 4, 8 (p. 18).

250. Para esta problemática y otras afines se vea el muy documentado y aclarador volumen *Ciudadanía, democracia y perspectiva de género*. Margit Eckholt, Fernando Barredo eds. Quito, Abya-Yala, 2011.

Seguramente el autor partió de los episodios políticos más representativos para componer su sátira de la monarquía española; también de las anécdotas, recuentos de viajes, etc.; todo lo que se decía, pensaba, transmitía acerca del personaje satirizado. Un examen de los principales sucesos políticos, y las semblanzas o anécdotas aisladas presentes en la literatura de la época, más un tono extraído de obras como la “defensa de los curas” (entre los cuales se contaba el propio hermano), bastará para dar razón del contenido que ofrecía el *Golilla*²⁵¹.

Pero ¿qué comporta, en definitiva, la sátira de la realeza? ¿No está eso en línea armónica con las luchas del posterior Resurgimiento, con los movimientos independentistas del siglo XIX? Porque la revolución típicamente iluminista, o sea la francesa prenapoleónica, tiene un cuerpo y objetivos netamente populares; no se dirige hacia un dominio extranjero, sino que contesta las vejaciones del propio, quiere abatir la prepotencia de una nobleza muy autóctona, las reglas de una división ancestral. Mientras que un Martí, un Cavour (Camilo Benso, conde de Cavour), etc., solo luchaban por reapropiarse del poder históricamente perdido. Espejo lo subraya en toda ocasión, lo fomenta y predica en mil tonos diferentes: los nativos de América deben estar en el poder, sacar a los usurpadores extranjeros. En este sentido Espejo es verdaderamente un precursor de la independencia, su legado es indudable desde la perspectiva en cuestión.

Pero no se trata de una revolución popular. Espejo no es el Tupak Amaru que se sirve de los arrieros para propagar sus ideas y transmitir órdenes; Espejo es un intelectual en el sentido estricto de la palabra, oligarca o aspirante a tal.

251. Que citamos siempre, al igual que las demás obras educativas de nuestro referente, en *Obras completas Eugenio de Santa Cruz y Espejo*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007.

Su preocupación por las condiciones higiénicas de las clases pobres, de los indígenas, no tiene ninguna connotación política: proviene de una sensibilidad médica, se liga ciertamente a la generosidad de su temperamento: es de tipo social más que político-vanguardista. En sus numerosas obras educativas nunca se preocupa Espejo por la instrucción generalizada, no la pide ni entra siquiera en su radio de instancias mentales; habla en cambio, con incomprensible extensión, de cuál debería ser el plan perfecto para los estudios teológicos, y de cuántas asignaturas sobre Sagrada Escritura se necesiten para cumplirlo.

Intereses casi antipódicos y cuestiones netamente peregrinas (basta leer al *Nuevo Luciano*) con respecto a las preocupaciones más graves provenientes de una plebe ciertamente atrasada, enferma, vulnerada en sus necesidades más elementales, francamente deshumanizada. Reportamos un comentario autorial casi cínico, en su despiadada diagnosis:

“No ha visto [Vallejo, el cual creía que la holgazanería de los indios provenía del celebrar muchas fiestas], no ha visto la historia del Perú, y por eso no sabe que la pereza ha sido el vicio que predominaba entre los indios gentiles de esta provincia. Que es consecuencia de él la enfermedad icterica, cuyos síntomas de tristeza e inacción vienen acompañados por el asqueroso de los piojos [...]; y que así como su naturaleza no se ha mudado, tampoco se ha podido vencer del todo su mala propensión, de que resulta que no cumplan con las obras que se les manda trabajar²⁵².

Espejo habla en estas páginas de Montesquieu, aludiendo al hecho de que la normativa social debe adaptarse al temperamento de los habitantes; pero no tiene las notas antropológicas,

252. *Defensa*, cit., 120, p. 148.

y verdaderamente vanguardistas, de un Bartolomé de las Casas, el cual no en balde se interesaba en las lenguas indígenas más que en la sintaxis de Nebrija (cuya ausencia en la educación coeva lamenta amargamente, en cambio, Eugenio Espejo). El carácter anacrónico de una actitud alterna, más en sintonía con la cultura indígena, queda así patentemente descartado.

En síntesis: Espejo no podía ciertamente propugnar, menos liderar, ese tipo de revolución a la cual, sin embargo, aplaudía con todas sus fuerzas. Espejo dista mil leguas de Tupak Amaru, es su complemento del Ochocientos, una fuerza revolucionaria oligárquica, para nada iluminista, fuera de todo espíritu popular.

3. Pasado y presente

Consideremos el problema desde una perspectiva literaria. Espejo lo critica todo: desde el conocimiento del latín (hasta el punto de afirmar que no había cura en su medio que supiera escribir una carta al Papa), hasta el plan de estudios, la enseñanza filosófico-teológica, la educación literaria vigentes en la Universidad de S. Gregorio, que regentaban los afamados jesuitas. Se burla de los certámenes, reporta para reírse versos de Aguirre y otros compatriotas del tiempo. Habla de lo que será considerado después el “barroco rezagado de la colonia americana”. No entiende nada de su carga innovadora, de la poesía con “lente deformador”, como personalmente afirma la autora de estas páginas en una ponencia pronunciada en uno de estos congresos llegados, ahora, a su duodécima edición²⁵³.

253. Cfr. P. Di Patre, *El lente deformador de la poesía ecuatoriana barroca*. En: *Crítica, ensayo y memoria en la literatura latinoamericana*. V. Robalino ed. Quito, Quito, Centro de Publicaciones PUCE, 2014, pp. 19-37.

En esa conferencia la autora decía que, en el arte barroco americano, todo se perturba/trastorna progresivamente: existe la voluntad de una progresiva desmaterialización invalidante. La ruptura se produce con la exaltación misma de las características barrocas, llevadas al extremo de una pronunciada parodia. A la metapoésía de Aguirre y de Velasco se debe en conclusión la modernidad de procesos asimilables al Romanticismo: a un romanticismo tan acentuado como el de Leopardi, incluso a sus entonaciones existencialistas.

Pero Espejo batalla con Bembo y seguidores: con Lorenzo Valla y toda la constelación de “puristas” del Renacimiento italiano. Alude a valores del Quinientos, a su ideal de una lengua latina pura, clásica: como la de Cicerón y Quintiliano, en contra de los escritores “bárbaros” muy de moda en ese entonces. No comprende que las amplificaciones enfáticas del tiempo requieren de paralelos post-áureos. No ha entendido el carácter de una analogía unificadora, la alusión modernísima a mundos en paralelo. Escuchemos este pasaje extraído de *La ciencia blancardina*: “Oiga Vuestra Merced. Ayer dimos de barato, que al decir ‘profundidad de pensamiento’ debía entenderse ‘sublimidad’. Pero ¿por qué baja V.M. sucesivamente el elogio, y le dirige a la solidez? Sin duda que su ánimo es ir cayendo por grados. Porque la sublimidad de estilo, la majestad de la elocuencia, el fuego sagrado con que forma los caracteres, no pueden subsistir sin el apoyo de los pensamientos sólidos”²⁵⁴.

¿Y por qué no debería haber una solidez paralela a la sublimidad? Lo sublime en las teorías del tiempo concernía al género, y se traducía en estilo. Sin embargo el doble de Espejo

254. *Ciencia Blancardina*, en Eugenio de Santa Cruz y Espejo, *Obra educativa*. Caracas, Ayacucho, 1981, p. 345.

no cesa de preguntarse :“Dónde habrá majestad de elocuencia sin solidez?; ¿Dónde, sublimidad de estilo sin el cimiento de la verdad y la bondad, que hacen el constitutivo de la solidez?”. Una frase análoga pronunciaba Bach (según la biografía que se imagina escrita por Ana Magdalena Bach²⁵⁵) dirigiéndose a una mujer que, entre el Seis y Setecientos, le reprochaba no componer nunca música “con todo lo sublime que hay en el mundo, o sea las pasiones elevadas, el transporte poético, la euforia al límite de la razón”. A esto el compositor replicó que “no hay sublime ajeno a la razón, al estricto deber, a las normas de una rectitud autoimpuesta”. Muy bien: disciplina en vez de éxtasis, toda la impronta de un Seiscientos puritano. La verdad por encima de cualquier ímpetu: esto es iluminismo, aquí tenemos a Espejo. Solo que...: el barroquismo de Aguirre se salta la etapa de la verdad, llega a las mistificaciones románticas. Si Espejo era de su época, Aguirre bien podría considerarse como el gran incomprendido, un genio literario malinterpretado inclusive por ese prerromántico en política que fue Espejo.

Las críticas de Eugenio Espejo a la educación del tiempo cobran, en efecto, un extraño parecido con posteriores acotaciones de Mons. González Suárez. Escuchemos la siguiente observación del obispo, en pleno siglo XIX:

“En el estudio del latín se enseñaba a leer y a traducir bien este idioma; pero casi no se ejercitaba a los alumnos en hablarlo y escribirlo”²⁵⁶. Lo mismo que dice Espejo en la conversación II de *El nuevo Luciano*:

255. Cfr. E. Meynell, *La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach*. Barcelona, Ed. Juventud, 1994⁷.

256. Federico González Suárez, *Memorias íntimas*. Guayaquil-Quito, Ariel, s.d., p. 81.

“De suerte que, empezando por la gramática latina, sabidas las comunes reglas de sintaxis, todo el fin era la traducción, pero de autores casi bárbaros y que no tenían el gusto ni tintura de la antigua latinidad”²⁵⁷. De aquí viene la añoranza del “bon ton”, del buen gusto, ausente según Espejo de la academia coeva; el juicio sobre una España literariamente “bárbara”, etc. Comentarios que podríamos achacar en parte al siglo de las luces, si no anduvieran mezclados con una admiración autoimpuesta hacia las armonías renacentistas; o no se agotaran en un esfuerzo de erudición algo forzada, ciertamente peregrina en un contexto de tan alta sollicitación social.

¿Qué tiene que ver un ‘bello espíritu’ con el de la revolución social? Y en cuanto a las “gravísimas culpas de los homicidas del latín, y de los que han sido asesinos de Cicerón, Terencio, Plauto, y aun de las Instituciones gramaticales de Nebrija”²⁵⁸, dudo que le quitaran el sueño a un Montesquieu o un Voltaire.

“Mientras Voltaire”, cita Pilar Ponce de Antonello Gerbi²⁵⁹, “como simpatizante del mensaje de Las Casas y de las teorías sobre el buen salvaje²⁶⁰ los hacía naturalmente esclavos”, intelectuales americanos, y especialmente los jesuitas criollos exiliados en Italia hicieron suya la reivindicación de las culturas americanas, la consideración del indio como un ser fuerte, maduro y capaz de afrontar su propio futuro, por ser él como afirma nuestro conocido Merisalde, ‘el único dueño

257. Cfr. *Obra educativa*, cit., p.10.

258. *Ibid.* 113.

259. A. Gerbi, *La disputa del nuevo mundo: historia de una polémica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 92.

260. Aquí se pone una reserva personal: el buen salvaje era del antagonista acérrimo Rousseau: Voltaire creía que el hombre es naturalmente malo, y bien que quiso mostrarlo en *Candide*.

y señor de América' ”²⁶¹. Ya hemos visto cómo se expresa nuestro autor al respecto.

Para concluir, o en definitiva: las repetidas afirmaciones de Espejo sobre la necesidad de que “los nativos” de América recuperaran el dominio de sus tierras no concernían a los indígenas, sino a la clase aristocrática dueña de la futura revolución; las preocupaciones educativas de Espejo no contemplaban para nada el futuro ilustrado de la población, sino una ilustración mejor de su clase. El gusto por un Quinientos exquisito y ultraoceánico, la sátira de la monarquía opresora, la misma incomprensión de una literatura criolla con caracteres propios, fuertemente vanguardista y “enajenante” en el sentido más moderno, deben inducirnos a colocar Espejo no dentro de una óptica iluminista —a lo Voltaire—, sino romántica a lo Byron. Sus prisiones fueron las de Silvio Pellico en Italia (se dijo que el libro de este, titulado propiamente “Mis prisiones”, *Le mie prigioni*, costó a la Austria opresora más que mil batallas perdidas); incluso la muerte heroica de Espejo no podría asemejarse nunca al martirio del indigenista peruano. Éste sabía muy bien haber merecido la muerte, “por haber intentado liberar a su pueblo; así como Carlos III, le espetó en la cara, la merecía por haberlo hecho esclavo”. Estaba consciente de haberse adelantado no, como Espejo, a los movimientos de independencia, sino a la revolución de octubre. En esto estriba la imposibilidad descrita en el título de la ponencia; en esto la diferencia, y respectiva grandeza, de los dos.

261. Cfr. *Eugenio Espejo y el pensamiento precursor de la independencia*. J. Núñez comp. Quito, ADHILAC, 1992, p. 191. Véase también de Pilar Ponce Leiva “El poder del discurso o el discurso del poder: el criollismo quiteño en el siglo XVII”. *Revista Ecuatoriana de Historia*, n. 10 (1997), pp. 3-20.

CUANDO LA MÍSTICA IRRUMPE EN LA POLÍTICA: UN ANTECEDENTE LITERARIO ESPAÑOL DE JUAN MONTALVO, CATILINARIAS, I*

I. Consideraciones globales

Cualquiera que lea el fragmento retórico más “representativo” (por lo menos desde la perspectiva efímera de su consideración unánime) entre los que componen la *Primera Catilinaria* montalvina experimenta, indefectiblemente, una impresión de fuerte musicalidad. Los componentes semánticos irrumpen, por así decirlo, del texto como de una complicada, aunque austera, colmena estructural; y el orden interno de esta calculada irradiación semántica parece destinado a imprimir en el ánimo del lector la huella espectral de análogas ondas emocionales. Todo depende, en efecto, de un esquema fraseológico fácilmente evidenciable, así como de la

* Trabajo publicado en la revista *Iberoamericana*, 9, XXXIV (2009), pp. 57-68. La versión de la revista lleva el siguiente resumen: En un texto perteneciente al Renacimiento español, el *Tratado de oración y meditación* compuesto por fray Luis de Granada, se puede encontrar sorprendentemente el molde literario de un extenso fragmento montalvino. Dedicadas al examen satírico de fuertes figuras políticas en el Ecuador de la época dictatorial, *Las Catilinarías* de Montalvo despertaron la admiración vehemente y una comprensible simpatía en el exiliado Unamuno, consciente de la carga revolucionaria implícita

“tonalidad” escogida; mientras que el vocabulario del extenso pasaje, a pesar de su matización sapiente y de una exuberante prominencia literal, resulta, con vistas a la macroscópica escenografía afectiva señalada, francamente insignificante.

No sorprende por tanto encontrar las huellas de un procedimiento parecido —casi un molde literario— en un escritor renacentista con intereses diametralmente opuestos a los que caracterizan la obra montalvina. Luis de Granada compuso, en la fecunda España del Quinientos, una serie de obras “piadosas” (más que místicas) cuyo ascendiente indudable sobre una escritora como santa Teresa de Ávila, totalmente exenta de preocupaciones retóricas, se concibe solo por el trámite de una rigurosa identidad en los recorridos vitales²⁶². En uno de tales escritos, el antaño celeberrimo *Tratado de oración y meditación*²⁶³, podemos encontrar nada menos que

en las invectivas montalvinas. El pasaje objeto del presente examen, dotado de un excepcional *pathos* retórico y de una sorprendente pericia emuladora, utiliza todos los recursos del modelo renacentista —incluidos los tópicos— con vistas a un desmantelamiento progresivo de la figura que se encarna en el blanco satírico, verdadera efigie invertida de la ensalzada por el místico español. Una abundante documentación relativa a las preferencias literarias montalvinas, entre las cuales Luis de Granada figura en primer término, exime de eventuales indagaciones sobre el carácter consciente de tal indudable superposición estilística.

262. La afinidad espiritual entre el escritor mencionado y la Santa aparecería indudable aunque no existiese, en calidad de prueba irrefutable, el testimonio de esta última. Haciendo referencia al *Tratado de oración y meditación*, por entonces atribuido a fray Pedro de Alcántara, Teresa se complace en constatar evidentes analogías con su propio arsenal teológico: “[...] dice lo mismo que yo, aunque no por estas palabras”, como queda apuntado acerca del escrito en *Moradas*, IV, III, 4. Por otra parte la ilustre carmelita recomendaba con calidez no solo la lectura asidua, sino también la presencia en sus conventos de los textos compuestos por fray Luis.

263. Que citamos de la espléndida edición elaborada por Cuevas (1997).

el esqueleto verbal del organismo montalvino aludido, con variantes oratorias apenas atinentes al desarrollo proporcional recíproco en los distintos miembros del mensaje.

Al hablar de “esqueleto” o estructura se tiende, naturalmente, a imaginar las características de un fósil sin vida, algo susceptible de completarse con un alto margen de arbitrariedad. El análisis textual mostrará el elemento añadido que, lejos de desmentir la hipótesis (en cuanto los pasajes de referencia podrían realmente asimilarse a dos sistemas de ecuaciones, dotados de variables encadenadas al mismo funcionamiento recíproco), podrá ayudar a esclarecer su real alcance en la economía de los textos. El empleo de sendos *topoi*²⁶⁴ (bajo modalidades irónicas en el escritor moderno) será también reconducido a su categoría estrictamente funcional, con exclusión de cualquier hipótesis poligenética (el factor común de una mutua dependencia); mientras que la afinidad entre ambos escritos – con base en la constatación de una textura, sucesión argumental, expansión modular francamente idénticas – cobrará mayor cuerpo al definirse según sucesivas exclusiones, que tras la yuxtaposición de múltiples semejanzas. Si fuese lícito considerar el ritmo de una pieza musical como una partitura sin melodía²⁶⁵, nuestras admirables piezas

264. Primera y formalmente descritos, no hay que olvidarlo, por Ernst Curtius en su celebrísima obra *Literatura Europea y Edad Media Latina*, aquí citada en la versión española de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre (1955).

La obra de Granada contempla naturalmente (sería absurdo imaginar lo contrario) un empleo ortodoxo del *thesaurus* constituido por la tópica clásica. Para una utilización revolucionaria del patrimonio retórico, puede verse mi artículo “P Y NO-P. El lenguaje retórico de *La Celestina*”. *Celestinesca*, XXIX (2005), pp. 155-69.

265. La original definición procede de una niña. No he querido desechar la involuntaria sugerencia, porque me parece encantador constatar cómo se pueda intuitivamente llegar, hablando en términos de los que se sirvieron ilustres epistemólogos y filósofos del lenguaje, a conceptos

literarias podrían consecuentemente tildarse de idénticas, una vez quitadas las palabras (o parte de las mismas)²⁶⁶.

II. 1. El antecedente

Misterios profunda y —según la trayectoria de un recorrido sistemático— regularmente meditados; señales para “avivar la imaginación”, ahondando en los componentes de una religiosidad mística, ocupan de forma preponderante las páginas de fray Luis de Granada. El *Libro de la oración y meditación*, en su primera parte (III, V, 2) nos ofrece en particular el motivo de la *Mater dolorosa*, anegada en llanto al pie de la cruz por el “descendimiento” del “hijo dulcísimo”. Estas son las exclamaciones piadosamente proferidas por la Virgen, o atribuidas a ella a manera de expansión retórica:

que el mismo B. Russell no habría desdeñado. Wittgenstein, en particular, se explayó muchísimo sobre la interesante hipótesis de una esencia susceptible de definición aun cuando carezca de sus atributos primordiales o, más precisamente, de un núcleo sustancial autónomo. Le dedicó al problema páginas (o deberíamos decir conversaciones en clase) de espeluznante elucubración.

266. Este naturalmente no es el caso descrito paradójicamente por Wittgenstein cuando alude, citando una definición de G.C. Lichtenberg, a “un cuchillo sin mango, que ha perdido su hoja” (cfr., dispensando la elección editorial debida a cuestiones logísticas, *Lezioni di Wittgenstein sui fondamenti della matematica*. A cura di Cora Diamond. Cambridge, 1939, p. 22).

Si tuviésemos que establecer un paralelo análogo, deberíamos hacer en efecto más de una necesaria precisión, y acudir a una serie de interesantes notaciones. En lo único que concuerdan tales “estrabóticas”, si se quiere, formulaciones es en el hecho de sugerir que la afinidad entre dos o más entidades se produce independientemente, o va más allá, de un simple rasgo connotativo. En el caso que nos ocupa, en particular, inclusive una forma hasta cierto punto disímil parece instaurar a ratos interesantes acercamientos.

Pues cuando la Virgen lo tuvo en sus brazos, ¿qué lengua podrá explicar lo que sintió? ¡Oh ángeles de la paz!, llorad con esta sagrada Virgen; llorad, cielos; llorad, estrellas del cielo; y todas las criaturas del mundo, acompañad el llanto de María.

Abrázase la madre con el cuerpo despedazado, apriétalo fuertemente en sus pechos —para solo esto le quedaban fuerzas—, mete su cara entre las espinas de la sagrada cabeza, júntase rostro con rostro [...].

¡Oh dulce madre!, ¿ése es por ventura vuestro dulcísimo hijo? Es ése el que concebisteis con tanta gloria, y paristeis con tanta alegría? Pues, ¿qué se hicieron vuestros gozos pasados? ¿Dónde se fueron vuestras alegrías antiguas? ¿Dónde está aquel espejo de hermosura en quien vos os mirabais? Ya no os aprovecha mirarle a la cara, porque sus ojos han perdido la luz. Ya no os aprovecha darle voces y hablarle, porque sus orejas han perdido el oír. Ya no se menea la lengua que hablaba las maravillas del cielo, ya están quebrados los ojos que con su vista alegraban al mundo.

¿Cómo no hablas ahora, reina del cielo? Cómo han atado los dolores vuestra lengua? La lengua estaba enmudecida, mas el corazón allá dentro hablaría con entrañable dolor al hijo dulcísimo y le diría:

“¡Oh vida muerta! ¡Oh lumbre oscurecida! ¡Oh hermosura afeada!

¿Y qué manos han sido aquellas que tal han parado vuestra divina figura? ¿Qué corona es esta que mis manos hallan en vuestra cabeza? ¿Qué herida es esta que veo en vuestro costado?” [...].

II.2. El producto derivado

Se confronte ahora el siguiente fragmento montalvino²⁶⁷:

Y este cumplido troglodita²⁶⁸ está haciendo cada día una cruel amenaza a los ecuatorianos. “Me he de ir”, dice; me he de ir a Europa, en donde saben apreciarme. Ingratos: me he de ir; en Francia me quieren; en Inglaterra conocen y reconocen mis méritos; en Alemania tengo vara alta: me he de ir” [...].

Llorad, ecuatorianos, ¡se va! Derretíos en lágrimas, se fue. Los esquilmos de vuestras haciendas estarán seguros, las alhajas de vuestras hijas no correrán peligro, la vajilla yacerá en su alacena: llorad. Un negro con lanza, un cholo cualquiera con gorra no os insultará en la calle, un *jefe* beodo no os cubrirá de injurias, un rufián de servicio no os llevará a la cárcel: llorad.

Vosotros, periodistas; vosotros, jueces; vosotros, profesores y catedráticos, llorad. Llorad; ya no tendréis quien os confisque vuestra imprenta, quien os castigue vuestra justicia, quien os reprenda vuestra enseñanza: llorad.

Clérigos, llorad: ya no os sepultarán en húmedas mazmorras, ni os pondrán grillos perpetuos, ni os harán firmar escritos infames el puñal al pecho.

Llorad, sastres, carpinteros, zapateros: vuestras hechuras no os serán defraudadas, ni correréis peligro de ir al cuartel, si tenéis la avilantez de reclamarlas.

Estudiantes, jóvenes que ansiáis por ilustraros, llorad: se va don Alonso el Sabio, se va el Albusense: llorad. Se va Tritemio, se va Santo Tomás de Aquino.

267. En Montalvo, *Las Catilinarias* (1981: 9-11).

268. El “troglodita” es Ignacio Veintemilla, el dictador al que nuestro autor llamará después, frecuentemente, “Ignacio de la cuchilla”.

Poetas, se va Mecenas, se va Augusto, llorad. Se va Cristina de Suecia, se va Luis XIV.

Llorad, agricultores, se va Olivier de Serres, se va Enrique, el protector del trabajo y la industria.

Maestros de escuela, llorad: se va el dueño de vuestras rentas, se va.

Matronas de alta guisa, llorad: se va el yerno codiciado. Niñas de quince abriles, se va el novio pretendido: llorad.

Llorad, ninfas, se va el Silfo. Náyades de las fuentes, napeas de los bosques, dríadas y amadríadas²⁶⁹, llorad: se va el Amor, el Genio de los fantásticos placeres.

Llorad, Musas, se va Apolo. Flores, llorad: se va el fresco, blando Céfire.

Pan del hambriento, vino del sediento, qué no era ese San Carlos Borromeo ceñido de invicta espada. Enseña al que no sabe, da buen consejo al que lo ha menester, visita a los enfermos, con la bolsa en la mano, para poner allí lo que encuentra en sus santas peregrinaciones, si gargantillas de perlas, si cucharas de plata. Lloremos, compatriotas, lloremos: se va nuestro libertador, nuestro civilizador, nuestro benefactor.

Ingratos, ¿no lloráis? Oh corazones broncos, oh pechos áridos, oh almas de almirez, sacad agua de las piedras, llorad.

Ya no oiréis ese paso lento, pesado, fatídico por vuestras calles. Ya no veréis ese pescuezo de mieses mayores que está amenazando con una reventazón de hiel y vinagre; ya no sentiréis en las carnes esa uña envenenada. Se va el rey, se va el papa, se va.

269. *Topos* sobre *topos*; cfr. *infra* (apartado III, donde se remite también a casos análogos) la correspondiente caracterización del interesante lugar.

Se va, se va, se va nuestro padre y madre: llorad, lloremos. ¿Qué llanto deplorable es ese que inunda los ámbitos de la nación? Lloran los hombres, lloran las mujeres; lloran los civiles, lloran los eclesiásticos: se fue...

No lloran porque se va, sino porque no se quiere ir ni morir el bruto: lloran los cobardes, cuando lo que deben es alzar el brazo y dar al través con ese malvado tan sin fuerza contra un pueblo pundonoroso y valiente.

¿Es por ventura su poder obra de su vigor? [...] ¿Qué fuera de él con la nación alzada? ¿qué de sus cómplices y esbirros ahogados siempre en bebidas soporíferas y apocadoras? [...]

Hasta aquí la primera parte del trozo retórico. Su esquema se desarrolla patentemente, conforme a la mejor tradición oratoria y en analogía con el anterior fragmento analizado, según un patrón numeral clásico, con frecuentes exclamaciones triádicas, y una sapiente disposición inquisitiva. Esta se confirma mediante el examen de la siguiente morfología conectiva:

$\neg p \supset q$; pero $\neg (p \supset q)$; ¿por qué $\neg (p \supset q)$? ; ¿quién o qué ha provocado $\neg (p \supset q)$?²⁷⁰

270. \supset = entonces; $\neg p$ = no p. La notación empleada, hoy día parcialmente en desuso entre los matemáticos, era la preferida de Ferrater Mora (véase por ejemplo su *Lógica matemática*, manual hecho en colaboración con Leblanc, 1955¹). Ahora, el esquema trazado podría, obviamente, formalizarse, mas sin que ello lograra aportar ningún esclarecimiento de relieve a la lógica de la cuestión tratada. Me parece luego conveniente presentar las implicaciones del caso en una forma coloquial —es decir, recurriendo al lenguaje ordinario—. El empleo de las conectivas lógicas posee en este sentido la simple función de aligerar el recorrido conceptual.

El mecanismo lógico indicado se encuentra a su vez en correspondencia con este elemental cuadro dialéctico: lloremos, porque se ha perdido algún bien (= el haber perdido un bien induce necesariamente a llorar); ¿por qué no se llora?; ¡oh efectos deshumanos y situación paradójica! ¿Es esto posible? ¿Qué, o quién lo ha provocado?, etc.

La única diferencia expositiva entre las dos piezas señaladas, ambas fieles al modelo en examen, se puede notar en la desproporción dimensional de sus componentes básicos, variamente ampliados, retomados o relegados a un olvido obediente también, en última instancia, a los deseos del autor y a las exigencias de un plan preestablecido. Únicamente en el epígono, sin embargo, se observa una partición neta del esquema dialogístico en dos secciones: la primera podría definirse en términos de “*oratio obliqua*” (con ironía superpuesta al módulo retórico dominante), mientras que a la segunda asignaría más bien, según su modalidad retórica fundamental, la connotación de “*recta*”. Y es que la *Primera Catilinaria* de Juan Montalvo se encuentra enteramente dedicada al examen satírico de una figura, al decir del autor, sumamente innoble; hasta, si se quiere, siniestra: la del dictador Veintemilla, “excremento de García Moreno”, pero no tirano. “Veintemilla, el ladrón, el malhechor, si queda en la memoria de los hombres es, marcado a fuego, gracias a Montalvo”, exclama con admiración Miguel de Unamuno²⁷¹.

271. Unamuno (*Prólogo a Las Catilinas*): 1925. En nuestra edición de referencia (Ambato, 1981), p. XII. También en Benjamín Carrión recurren expresiones parecidas al hablar del belicismo estilístico montalvino: “Es difícil encontrar en cualquier literatura un logro tan cabal del impropio; un poder de látigo restallante tan fuerte; una eficacia moral de bofetada como los conseguidos por don Juan Montalvo en *Las Catilinas* [...]”. El secreto montalvino está en su capacidad de unir la ira y el desdén” (Carrión 1961:24).

Esto explica el registro potentemente satírico de la obra, cuyo destino de fuerte militancia estratégica (la irrisión en cuanto premisa indispensable del rechazo) la vuelve en extremo sujeta a las exigencias de la tipificación caricaturesca.

También los lugares comunes empleados juegan papeles y ocupan posiciones estratégicamente disímiles, con una ulterior variación relativa a la amplitud. Como es muy importante verificar estas diferencias, junto con la naturaleza de los patrones considerados, será oportuno dedicar un apartado autónomo a su detallado examen.

III. La tónica

Tenemos primeramente el tópico muy difundido de la “invocación a la naturaleza”, según una definición ya clásica²⁷². En la pieza montalvina todo el procedimiento se complica, en realidad, con la adición de un específico apóstrofe a miembros de categorías bien determinadas; hecho que no solo determina una intersección obligada con otro lugar común (perteneciente, según E. Curtius, a la esfera de “lo indecible”²⁷³), sino que lleva a la máxima ambigüedad de la mnemónica deformatoria, en un nivel más o menos subliminal. Es probable en efecto que en el cuadro de Montalvo actúe, como reactivo suplementario, el recuerdo de una operación paródica calculadamente practicada sobre dicho *topos* por — nada menos que— Calderón de la Barca²⁷⁴. Ante el cadáver de su esposa, Céfalo exclama piadosamente:

272. E. Curtius 1955:142.

273. Según Curtius, “otra manera de ensalzar a una persona consistía en decir que todos los hombres participaban en la admiración de ella, en la alegría, en el luto. El arte del autor debía mostrarse en la especificación y amplificación del concepto ‘todos’” (Curtius 1955: 232).

274. *Céfalo y Pocris*, acto III. También en Curtius (1955) la mención de este pasaje, reportado de la ed. Keil, IV, p. 671 b.

Espiró el mayor fanal
del día, vino la noche.
República celestial,
aves, peces, fieras, hombres,
montes, riscos, peña, mar,
plantas, flores, yerbas, prados,
venid todos a llorar.
Coches, albardas, pollinos,
con todo vivo animal:
pavos, perdices, gallinas,
morcillas, manos, cuajar,
Pocris murió: decid, pues,
“Su moño descanse en paz”.

Hay que hacer también una necesaria precisión a la modalidad tópica indicada, en este caso específico, por el ilustre estudioso anteriormente mencionado. A su cuantificador universal debería añadirse de hecho, en algunos casos, un determinante circunstancial: no “todos” se ven obligados a participar del deplorado luto, sino solo los representantes de la categoría o clase cuya posibilidad definitoria se ve encarnada en el referente, según el célebre modelo ofrecido, para dar solo un ejemplo, por Dante Alighieri en el soneto de ejemplar tipología —deprecatorio-quejumbrosa— “Piangete, amanti, poi che piange Amore”²⁷⁵. Las bien definidas categorías montalvinas constituyen un óptimo ejemplo de este especial subconjunto retórico.

El segundo —en orden de aparición— lugar común presente en nuestros textos podría cifrarse en las siguientes líneas

275. Dante Alighieri, *Vita Nuova*, VIII, 4. Ed. a cura di De Robertis (1980).

paradigmáticas (en cuanto a su procedencia clásica) de Dante Alighieri, *Epistole*, XII, 5:

Estne ista revocatio gratiosa qua Dante Alagherii
revocatur ad patriam, per trilustrum fere perpressus
exilium? Hocne meruit innocentia manifesta quibuslibet?
hoc sudor et labor continuatus in studio?²⁷⁶

La especial característica de este *topos* radica en la insinuación, delicadamente velada, de un sutil procedimiento comparativo. Un pronombre —demostrativo, puesto en fuerte relevancia sintáctica— se encarga de representar el dato objetivo, real, que el lector deberá sucesivamente, a instancias de la voz narrativa y mediante preguntas retóricas, confrontar repetidas veces con el hipotético y ausente, a fin de verificar un desfase entre ambos. A la exclusión de la identidad, inicialmente propuesta por artificio retórico, suceden naturalmente amargura y desengaño.

Montalvo le dará a este célebre motivo una utilización tal (en el consecutivo y aún no declarado fragmento), que su cotejo con el empleo canónico efectuado por Luis de Granada, aun en el breve trozo señalado, se impone, a mi ver, para el buen entendimiento de los significados necesariamente subyacentes tras los respectivos textos de procedencia.

276. Ed. Frugoni-Brugnoli (1979: 596). Véase, para una exhaustiva caracterización de este emblemático lugar y del correspondiente *topos*, mi artículo “L’arte della emulazione nelle *Epistole* dantesche. Tre reperti classico-biblici”. En *Studi Danteschi*, LXII, 323-34.

III.1 Los esquemas (análisis topográfico)

Designaremos los componentes modulares del plano retórico, identificados con sus primeras palabras o elementos representativos, por medio de sendas letras alfabéticas; esto nos ayudará a establecer una perspectiva de confrontación textual totalmente confiable.

Se observe el siguiente cuadro:

LLORAD, LLOREMOS = **a**

YA NO... = **b**

¿CÓMO NO LLORÁIS? = **c** (variante: ¿Cómo no habláis?)

EXCLAMACIONES en serie (por ejemplo, las que empiezan respectivamente por:

¡Oh vida muerta!; ¡Oh corazones broncos!) = **d**

PARÉNTESIS DOCUMENTAL (o narrativo) = **e**

¿QUÉ ES ESTO? = **f**

¿QUIÉN? = **g**

¿ES ESTO LO QUE ESPERABA? = **h**

¿DÓNDE? = **i**

Relativamente a la primera parte, ya presentada, los dos textos ofrecen respectivamente:

F a e h i b c e d f(I)²⁷⁷ **a-b a-b**²⁷⁸ **c d b e f**(II).

Como se puede ver, el mecanismo adoptado por el escritor español se cierra circularmente, luego de una muy variada

277. Con toda evidencia y como decíamos en el texto, el procedimiento se cierra aquí circularmente, luego de una muy variada alternancia de términos. En la parte sucesiva se repetirá, como veremos, toda la sucesión señalada.

278. Binomio replicado varias veces, con insistencia.

alternancia de términos. La restante parte²⁷⁹ del extenso fragmento no ofrece ninguna novedad conceptual, ya que repite de modo ordenado los argumentos expuestos con anterioridad.

También Montalvo utiliza el mismo procedimiento, mas relativamente al sector dominante (el contraseñado por el binomio a-b), cuya fractura evidencian términos escogidos, como veremos, en función de una tan clara como brusca traslación semántica. La verdadera diferencia entre los dos autores radica por tanto en meros criterios de distribución logística, ya que el primero prefiere intercalar, entre la fórmula apelativa y la declaración de su fundamento (llorad, ya que no...), toda una serie de alocuciones retóricas, destinadas a propagar, por sucesivas ondas dialécticas, el carácter oscilatorio del movimiento afectivo; mientras que en el segundo se asiste a una contracción de los componentes locutorios básicos (los que conforman la invitación a llorar), con sucesiva y final incorporación de la retórica inquisitiva. El detalle en cuestión, muy importante, pone de relieve lo siguiente: en Luis de Granada la secuencia interrogativa no constituye más que una ampliación retórica, patética, del tema exhortativo, acrecentado por la búsqueda de todas las circunstancias agravantes de la pérdida; mientras que las preguntas retóricas de Montalvo, lejos de confirmar la invitación, responden al único objetivo de desmentirla.

Se llega así a las siguientes consideraciones previas (susceptibles de confirmarse por vía experimental, o sea por medio de un análisis textual más detallado).

Hay en ambos textos un núcleo denso, formado por una apasionada invitación colectiva al llanto; esta especie de

279. Confróntese el texto completo del fragmento en la edición señalada, pp. 93-5.

“módulo abierto” contempla sin embargo la posibilidad de una doble perspectiva: la sincera del español, cuya invitación a deplorar la realidad origina de su evidente y paradójica disconformidad con un orden ideal; y la fingida de Montalvo, interesado en estimular antagónicamente la refutación del plano ideal ofrecido, por su patente incongruencia con la realidad.

Todo esto será objeto de discusión en el capítulo siguiente, dedicado al análisis semántico de los productos retóricos y a la economía de su disposición en el texto.

III.2. La semántica (análisis molecular)

Es necesario en este punto presentar lo demás del texto montalvino objeto de nuestro examen.

Pueblo, pueblo, la honra ha huído de tu pecho, la vergüenza de tu rostro. ¿Cuándo viste sobre ti alimaña más soez y despreciable que ésta que hoy te está chupando la médula de tus huesos? ¡Y no te enderezas, y no te superas a ti mismo, y no ruges de cólera y sacudes de tu cuerpo el ávido murciélago que te tiene exangüe! Honor, pundonor, consideración de las demás naciones, todo te lo ha comido, todo. Y le sufres aún; y, esqueleto rechinante, le sirves de caballo, y él te monta, y él te mata. Pueblo, pueblo, pueblo ecuatoriano, si no infundieras desprecio con tu vil aguante, la lástima fuera profunda de los que te oyen y te miran. Un tirano, pase: se le puede sufrir quince años; ¿pero un malhechor? ¿pero un salteador tan bajo, un asesino ten infame...? Pueblo, pueblo, pueblo ecuatoriano, ve a la reconquista de tu honra, y muere si es preciso. Se va a Europa, allí le aprecian, le quieren [...].

¿Quién le aprecia en Europa? La motilona que le lleva al mediodía su pitanza a la cama? ¿la vieja que le recibe la llave,

cuando él sale para el café? ¿el mozo de la cervecería que le sirve copa sobre copa? ¿la dama del número 5 que le conoce como a su parroquiano? El dueño del garito que le ve todas las noches? Éstos le aprecian, éstos le quieren.

Por lo demás, qué relaciones un quídam sin talento ni riquezas? ¿qué distinciones un pícaro de más de marca?

Y el admirable fragmento retórico se cierra, al igual que en Luis de Granada, precisamente con el módulo que designamos como “f” (¿Qué es esto? ¿Qué cosa puede ser lo que se alega o ve?).

Ahora, para comprender la ironía directa de esta segunda parte inquisitiva, habrá que explicar previamente la “desviada” u oblicua de la precedente. En ella el éxito oratorio se encuentra garantizado por el hecho de asumir momentáneamente un *topos* literario muy autorizado, cuyo sucesivo fracaso lógico (contradicciones inherentes al desarrollo de las premisas) requiere de modo inevitable su definitivo rechazo. La demostración, efectuada por absurdo, hace hincapié en una regla básica de las interrogaciones con final obligado: la presunción del conocimiento universal (tanto por parte del inquisidor como de sus interlocutores ideales) acerca de los factores que las vuelven obvias. Por ejemplo, cuando la Virgen exclama en el fragmento renacentista²⁸⁰: “Hijo [...], ¿qué hiciste por que lo judíos te crucificasen? ¿Qué causa hubo para darte tal muerte? ¿Éstas son las gracias de tantas buenas obras? ¿Éste es el premio que se da a la virtud?”, etc., tanto el sujeto hablante del diálogo como el interlocutor pasivo participan de las mismas creencias y aplican categorías idénticas a la realidad observada. Eso quiere decir que, puesto

280. Ed. Cuevas 1997: 93.

un plano de referencia ideal, quien formula la pregunta retórica lo descubre a interlocutores en posesión del mismo dominio. Lo universal de estas inquisiciones retóricas, y la legitimidad de la simpatía que exigen, radica por tanto en admitir, por un contraste patente y consiguientemente innegable, la desviación aberrante del plano real respecto a un modelo de incontrovertible rectitud. Todos los participantes en la función retórica conocen las entidades consideradas, y manejan a la perfección las reglas que garantizan su funcionamiento.

En el caso del fragmento montalvino, por el contrario, el receptor del mensaje —aun sabiendo a qué atenerse sobre el significado de sus constituyentes primarios— ignora, al comienzo de la exposición, qué valores deberán asignarse a la variable Veintemilla. El autor de la pieza en efecto pretende instaurar una suerte de ambigüedad perceptiva asumiendo, en primera instancia, la perspectiva del protagonista (“!Me he de ir!; en Europa me aprecian, me quieren”: ¡qué pérdida para vosotros!), con el aparente objeto de legitimar sus pretensiones a la comprensión, a la simpatía e indignación universales. Todo el discurso es de marca evidentemente falsa, desviada; se asume el punto de vista del personaje satirizado, se le aplica el *topos* del héroe, para después exclamar: “Vamos a ver qué pasa”. El fracaso del experimento, decretado por la sucesiva secuela de paradojas (llorad por lo que deberíais reír), acaba por mostrar a las claras, junto con la inaplicabilidad del esquema retórico, la ausencia de la cualidad que lo supone.

Luego de la desmitificación inicial (no funciona el *topos* de la pérdida, el personaje no es tal que consienta su aplicabilidad), la frase reveladora de la transición (lloran porque no se quiere ir ni morir el bruto) conlleva otro mecanismo irónico. Ya no

se puede apelar a la comprensión del interlocutor, solicitando su simpatía sobre la base de una comprensión común; tampoco se asiste a la verificación objetiva de un desfase entre planos, cuyo resultado definitivo es la injusticia por deplorar. Lo que se quiere es *negar el aserto*, establecer una distancia — propiciadora de la censura— entre lo que se pretende y lo real.

“¿Quién le conoce?”, es profundamente diferente de “¿quién me consolará?”. En el segundo caso se decreta una imposibilidad lógica (no hay nadie que, en una situación así, pueda consolarme); el primero sirve para rebatir una aseveración empírica. A la estima sugerida o solicitada por el sujeto se opone en Montalvo, o con preguntas escépticas (¿quién lo conoce, quién lo quiere?), o afirmaciones decididas (éstos le aprecian, éstos le quieren), la serie de pruebas destinadas a negarla.

Nótese que en esta segunda parte del discurso montalvino rige la aplicación directa de preguntas que, usualmente retóricas, cobran aquí una función decididamente inquisitorial; y también la apelación a afirmaciones sustitutivas de preguntas. Eso es porque no se quiere partir de una ficción destinada a caer, sino suplantarla con la revelación brusca de la realidad; el personaje se va componiendo con datos dirigidos a condenarlo. No se asume una personalidad para desmoronarla (como en el primer fragmento del pasaje), se la compone para juzgarla.

Esa es la causa también del carácter “recto”, frontal, fulminante, del trozo retórico conclusivo: conectado al primero por medio de una exclamación ambigua (el llanto “deplorable”, ambivalente hasta en el término empleado), y una fórmula despiadada (no se quiere ir ni morir el bruto).

Una vez más se procede a delinear dos planos, a trazar la desviación de una dimensión respecto a otra; pero mientras en Luis de Granada la fractura entre el plano real e ideal es señal certera de que el primero está torcido (falso, condenable), para Montalvo el desfase aludido se resuelve en la supresión, por falta de subsistencia, del término ideal. La divergencia entre realidad e idealidad en la obra montalvina significa simplemente que la segunda no existe.

Ahora sí, ya desenmascarado el malhechor, estalla a la manera de Martí, sin tapujos y de forma desbordante, la indignación largo tiempo reprimida. Ahora se puede exclamar amarga, positivamente, que “estos son los que lo aprecian”, la gente de baja ralea lo quiere; y se opone idealmente, al final obligado de fray Luis, la ignominiosa constatación de la pusilanimidad, lo absurdo de la tolerancia general. Ha llegado también el momento de reaccionar, con muestras de un bien motivado desprecio retórico (y no se levantan, y lo sufren aún...), a la petición de compartir el pesar de una pérdida; frente al sentimiento de un pasado irrecuperable, de una dolorosa irrevocabilidad, se levanta la conciencia de un presente que tarda en reponerse, que aplaza el convertirse en un futuro reparador. La transición del “ya no...” al “no todavía”, no podía dibujarse de una forma más explícita y alusiva.

IV. Realizabilidad del mecanismo emulador

En un escrito menor montalvino, polémico y de sutil erudición filológica²⁸¹, encontramos la siguiente cita textual:

281 En Montalvo 1897: 54.

[...] tenemos que el verbo huir se usa de varios modos, y que don Aureliano se ha servido cabalmente del que no se usa: “El cocodrilo es animal fiero que huye si le acometéis, y os acomete si le huís”, dice fray Luis de Granada.

Aquí termina la breve reminiscencia textual, lo bastante precisa para atestiguar el valor de *auctoritas* lingüística que nuestro autor gustaba tributarle al místico español; verídica y documentada resulta además su costumbre “exploratoria”, casi compulsiva, de los escritos pertenecientes a Luis de Granada²⁸², si una vez pudo exclamar con énfasis, ante ciertas acusaciones de padecer un purismo empedernido²⁸³:

282. Como atestigua también un célebre pasaje de los *Siete Tratados* montalvinos, justamente recordado por Lara 1989: 475-6: “¡Y qué lengua! la de hablar con Dios; la lengua muda del éxtasis de Santa Teresa; la de la oración hablada en San Juan de la Cruz; la de la elocuencia eclesiástica en Fray Luis de Granada [...]. Alma del padre sabio, ¡oh tú, Granada invisible!, si en tus peregrinaciones al mundo; si cuando sales a recoger tus pasos, aciertas a distinguir a ese devoto de tu nombre, bendícele [...]”.

283. Sobre las cuales se extienden numerosos críticos, hasta el punto de que el innegable purismo montalvino se ha convertido de hecho en una *veraxa quaestio* (cruzada a veces con el punto polémico del pretendido romanticismo o, en antagónica alternancia, clasicismo lingüístico montalvino: para lo cual véase *infra*, nota 26). “Sintió acaso en exceso la voluptuosidad de la lengua”, le reprocha Miguel de Unamuno en el admirable *Prólogo* anteriormente citado (cfr. nota 10). Y Anderson Imbert, por su parte (197?: 25), afirma con decisión que “el punto de interés de Montalvo es el amor a su hermoso idioma. ‘Nosotros —decía—, amantes apasionados de la lengua castellana’ [...]. No se limitaba, como sus contemporáneos, a usarla con corrección o a estudiarla o a defenderla contra los dialectalismos o galicismos, sino que la gozaba como materia, como cuerpo sonoro, como riquezas en joyas y piedras preciosas”. El mismo autor recuerda también, en apoyo a su tesis, una serie de convincentes anotaciones montalvinas al respecto, como por ejemplo la siguiente, pintoresca frase: “Suelo adolecer de un flaquillo en esto de vestir con pulcritud a nuestra buena lengua castellana” (ST, I, 336; Anderson Imbert 1973: 25). O inclusive, en otra ocasión: “Soy el primero en echar el arma al brazo en defensa de esta segunda religión que se llama lengua pura, lengua clásica” (EE, 233; Anderson Imbert

Santa Teresa, Fray Luis de Granada y los demás españoles del siglo de oro tienen la culpa. Tanto había leído yo sus obras, que se me pegaron, sin que lo advirtiese.

He aquí, curiosamente²⁸⁴, una constatación de carácter autobiográfico la cual, contrariamente a la mayoría de los sucesos filológicos, no puede servir de mucho a su ansioso investigador; por lo menos, no añade nada a lo que el propio

1973: 49). Anderson se refiere además, en su bien documentado ensayo (1973: 55), a las frecuentes exclamaciones nostálgicas de Montalvo sobre el Siglo de Oro español y los correspondientes modelos literarios: “¿Pero en dónde, en dónde ahora los Granadas, los Marianas, los Leones?” (CCERV, LXXXV). René Pérez le dedica al “nudo lingüístico” de la lengua montalvina una serie de interesantes anotaciones: “El prestigio de Montalvo como estilista ha persistido. Se lo encomia aún, a pesar de los cambios que se han operado en los gustos literarios. No significa esto que el autor ecuatoriano tenga que ser el modelo que se ha de imitar. Lo que Ortega pensaba de Cervantes es aplicable también a aquél, con una ligera modificación: nada sería más innecesario y aburrido que otro autor con la misma religiosa manía del bien decir. El celo arcaizante de Montalvo, en que deseaba hacer consistir parte de su gloria, no lograría ser ahora más que engaño de pedantes e ineptos. Su respeto a las normas de clásicos y académicos —que en más de una ocasión parece una especie de beatería frente al idioma— ya no persuade del todo. No hay hazaña más hermosa que la de conocer bien la gramática para salvarse de ella. Buen consejo del estilista contemporáneo Alfonso Reyes. Pero ninguna observación conseguiría amenguar el mérito montalvino. El escritor ecuatoriano rescató del olvido airoso giro antiguos, de la mayor época de España. Puso a circular de nuevo, con gracia original en que se advierte el poder de su genio, muchos vocablos caídos en desuso. A fuerza de amor, de estudio y afanes estéticos, fue dando vitalidad a una porción ya inerte del idioma castellano. Dictó como ninguno una lección de pureza estilística, que deberían aprovechar esos muchos que en América suelen coclear hasta contra las reglas más elementales de la expresión” (Pérez 1976: 47).

284. Otra curiosidad, accesoria y personal esta vez: el término biográfico ha representado en la presente búsqueda nada más que el sello final, lo que faltaba para comprobar el aserto. La razón de semejante procedimiento, a lo Conan Doyle podríamos decir, es que estaba bien lejos de imaginar algo referente a Montalvo en mi lectura de Fray Luis, absolutamente funcional y dirigida a esclarecer ciertas peculiaridades teológicas de

examen de los textos deja muy fácilmente traslucir. Lo incontestable del “préstamo” literario excluye por una vez —o al menos vuelve superflua— cualquier pesquisa sobre una probable legitimidad.

Se nos antoja muy natural además, y perfectamente acorde al personaje Montalvo (caballero romántico a lo Goethe, sediento de justicia y dotado de una, aunque *sui generis*, inflamada y sincerísima religiosidad), el hecho de acudir a semejante autoridad doctoral, y compulsar sus textos con tanta frecuencia. La cualidad “anticlerical” unánimemente atribuida a Juan Montalvo²⁸⁵, juntamente con un marcado estilo romántico²⁸⁶, parecen pagar el precio de una fundamental ortodoxia anímica, de ese purismo que raya con lo arcaico.

la obra teresiana. Considerado como posible transmisor de las doctrinas formuladas por Roger Bacon (perspectiva que aparecerá en el siguiente artículo de mi autoría, de inminente publicación en “Ciencia Tomista”: “Conocimiento y experiencia en la dimensión mística: Roger Bacon y Santa Teresa”), Luis de Granada ha acabado por revelarse también, de paso, una importante fuente de la inspiración montalvina. Tanto mejor.

285. Y véanse al respecto las iluminadoras líneas de Isaac Barrera (1932) sobre el montalvino *Modelo de Elocuencia Académica*, y la histórica polémica (sobre una presunta actitud anticlerical de nuestro autor) a la que la obrita en cuestión hacía especial referencia.

Acerca de las vicisitudes montalvinas de marca, digamos, liberal, se llevó a cabo una amplia discusión crítica, sostenida, entre otros, por Arquier (1989: 219-39); Naranjo (*passim*; véase en especial 1976: 113-22); Paladines (1988). Confróntese también: Descalzi: 1988: 505-15.

286 A pesar de varias y muy autorizadas opiniones en contra: véase a título de ejemplo el documentado estudio de Jácome 1988: 61-83), y al margen de toda posible matización sobre el tema, muy bien profundizado por varios críticos de la obra montalvina (cfr. la obra de, respectivamente, Ángel Rosenblat, en su espléndida introducción a *Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, Buenos Aires, Americalee, 1944; Julio Pazos Barrera: “Tres contextos en la obra de Montalvo”, *Coloquio internacional*, cit., especialmente pp. 341-44; e *ibid.*, de Juan Valdano, “Juan Montalvo entre la tentación por lo popular y la pasión por el purismo”, pp. 323-39;

véanse también las muy acertadas páginas dedicadas a Montalvo por Isaac Barrera en *Historia de la literatura ecuatoriana*. Quito, CCE, 1960, particularmente pp. 760 ss.). El carácter decididamente “romántico” de la prosa y/o la personalidad montalvina se encuentra bien enucleado en los escritos de Renán Flores Jaramillo (“Montalvo como arquetipo del romántico ecuatoriano”, en *Coloquio Internacional*, cit., pp. 107-26) y Susana Cordero de Espinosa (“El romanticismo liberal de Montalvo en *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*”, *Coloquio Internacional*, cit., pp. 83-105). Aunque sería bueno recordar también las acertadas palabras de Anderson Imbert (*El arte de la prosa*, cit., pp 21 y 23) respecto del problema que nos ocupa: “El romanticismo español, en general, fue ecléctico [...]. Dudo que sea posible señalar en la literatura europea un movimiento pendular entre tendencias ‘clásicas’ y ‘románticas’. Aunque así fuera, en la española ese péndulo parece descomponerse”. “Por eso quien aplique sobre la literatura americana el reticulado teórico de la historia literaria europea deformará nuestra realidad”. Muy cierto. Pero en orden al romanticismo estilístico de Montalvo (que personalmente creo innegable) me gustaría cederle la palabra al mismo Escritor, alegando un fragmento suyo especialmente imbuido, a mi parecer, de matices expresivos entonados a la sensibilidad de su época. José Martí no habría hablado con más énfasis al referirse, como lo hace Montalvo en esta ocasión, al tirano Gabriel García Moreno por medio de estas inspiradas palabras:

“Gabriel, amigo mío, ¿no eres mi hermano en Adán? ¿por qué quieres matarme? ¿Por qué quieres matar a tantos hermanos tuyos? Gabriel te llamas; nombre dulce, nombre de ángel, que suena armonioso cuando el Señor nombra a su predilecto. El ángel Gabriel no mata; el ángel Gabriel tiene la espada del Señor, espada que no derrama sangre; el ángel Gabriel no levanta el cadalso y se pone a su lado simbolizando la muerte en forma de aterrante espectro. Apártate, ese lugar es malo; toma otra forma adecuada para la simpatía y el amor: mira que el cariño santifica; el odio corrompe las entrañas del odiado, porque obra como basilisco, y su influencia traspasa cuerpo y alma [...]. Estas iglesias hundidas, estas torres fracasadas, estos palacios vacilantes, estas casas ruinosas, ¿no pedirían una mirada del gobernante filantrópico, del hombre caritativo? Si no os proponéis edificar sino esa monstruosa fábrica, decid que el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo os han dejado de su mano, y que vais por la intrincada senda que lleva a la mansión

del dolor eterno. Gabriel, nombre de ángel, nombre dulce y puro, que suena armonioso cuando Dios quiere llamar a su predilecto, ¿por qué te llamas así? León se llama el león, paloma, la paloma; ¿por qué te llamas Gabriel? Tú no tienes en la diestra la espada del Señor; tú andas con lanza y edificas el cadalso. Gabriel, nombre dulce y puro, que suena armonioso cuando el Señor quiere llamar a su predilecto'. (*El Cosmopolita. A don Gabriel García Moreno*. En: *El pensamiento vivo de Montalvo, presentado por Benjamín Carrión*. Buenos Aires, Losada, 1961, pp. 66-7).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Anderson Imbert, Enrique (1973). *El arte de la prosa en Juan Montalvo*. Medellín, Bedout.
- Arquier, Luis (1989). “Ideas polémicas de *El Cosmopolita*”, en *Coloquio Internacional sobre Juan Montalvo*. Ambato, 19-22 julio de 1988. Quito, Fundación Naumann, pp. 219-39.
- Barrera, Isaac (1932). *Tres ensayos literarios: Goethe, Montalvo, Mera*. Quito, Imprenta de la Universidad Central.
- (1960). *Historia de la literatura ecuatoriana*. Quito, CCE.
- Carrión, Benjamín (1961). *El pensamiento vivo de Montalvo*. Buenos Aires, ed. Losada.
- Cordero de Espinosa, Susana (1989). “El romanticismo liberal de Montalvo en *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*”, *Coloquio Internacional sobre Juan Montalvo*. Ambato, 19-22 julio de 1988. Quito, Fundación Naumann, pp. 83-105.
- Curtius, Ernst (1955). *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Versión española de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México - Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- Dante Alighieri, *Vita Nuova* (1980). Ed. a cura di D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Dante Alighieri, *Epistole* (1979). A cura di A. Frugoni e G. Brugnoli. In: D. Alighieri, *Opere Minori*, t. II, pp. 507 ss. Milano-Napoli, Ricciardi.
- P. Di Patre (2005). “P Y NO-P. El lenguaje retórico de *La Celestina*”. *Celestinesca*, XXIX, pp. 155-69.
- (1990). “L’arte della emulazione nelle *Epistole* dantesche. Tre reperti classico-biblici”. En *Studi Danteschi*, LXII, pp. 323-34.
- . “Conocimiento y experiencia en la dimensión mística: Roger Bacon y Santa Teresa”. Próximamente en “Ciencia Tomista”.
- Descalzi, Ricardo (1989). “¿Fue don Juan Montalvo antirreligioso y anticlerical?”, en *Coloquio Internacional sobre Juan Montalvo*. Quito, Naumann, pp. 505-15.
- Ferrater Mora, José – Leblanc, Hugues (1955¹). *Lógica matemática*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Granada, Luis de (1997). *Obras castellanas*, II. Alcalá-Madrid, Biblioteca Castro.
- Flores Jaramillo, Renan (1989). “Montalvo como arquetipo del romántico ecuatoriano”, en *Coloquio Internacional sobre Juan Montalvo*. Quito, fundación Naumann, pp. 107-26.
- Jácome, Gustavo Alfredo (1989). “Montalvo escritor barroco”. En *Coloquio Internacional sobre Juan Montalvo*. Quito, F. Naumann, pp. 61-83.

- Montalvo, Juan (1981). *Las Catilinarias*. Ambato, Ed. Minerva.
- (1897). *Modelo de elocuencia académica*. En: *Inéditos y artículos escogidos*. Quito, El Pichincha.
- (1930). *Siete tratados*. Paris, Garnier.
- Naranjo, Plutarco (1976). "Montalvo y la Primera Internacional en el Ecuador". En: *Juan Montalvo en Francia. Actas del Coloquio de Besançon*, Paris, Les Belles, pp. 113-22.
- C. Paladines (1988). *Visión actual de Juan Montalvo*. Quito, Fundación F. Naumann.
- J. Pazos Barrera (1989) . "Tres contextos en la obra de Montalvo", *Coloquio internacional sobre Juan Montalvo*. Quito, Fund. Naumann, pp. 339-62.
- G. R. Pérez (1976). "Juan Montalvo: Una imagen del ideólogo y del escritor". En: *Juan Montalvo en Francia. Actas del Coloquio de Besançon*. Paris, Les Belles Lettres, pp. 45-8.
- A. Rosenblat (1944). *Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Ed. preparada por -. Buenos Aires, Americalee.
- J. Salvador Lara (1989). "Poesía e idioma en Juan Montalvo". En *Coloquio Internacional sobre Juan Montalvo*. Fundación Friedrich Naumann, ed. Quito, pp. 471-504.
- Teresa de Jesús, Santa (1988¹⁰) . *Obras Completas*. Edición preparada por T. Álvarez. Burgos, Monte Carmelo.
- Unamuno, Miguel de (1925). *Prólogo a Las Catilinarias*, Paris, Garnier.

- J. Valdano (1989). “Juan Montalvo entre la tentación por lo popular y la pasión por el purismo”. *Coloquio Internacional sobre Juan Montalvo*. Quito, Naumann, pp. 323-39.
- L. Wittgenstein (1939). *Lezioni di Wittgenstein sui fondamenti della matematica*. A cura di Cora Diamond. Cambridge, Boringhieri.

TRADICIONES ÉTNICAS E INSTITUCIONES CONVENTUALES: ¿UNA CONVIVENCIA IMPOSIBLE?*

I. Sincretismo

En el Convento Máximo de San Francisco (Quito-Ecuador) su guardián, el cosmopolita fray Wálter Verdezoto, se lamenta de que “la sensibilidad por las tradiciones tiende a perderse”; mientras que el bagaje traído de sus viajes (25 países, entre ellos Italia y España), “difícilmente es aprehendido por sus hermanos”. Pérdida progresiva de lo autóctono e impermeabilidad a lo ajeno. ¿Cómo pueden conciliarse tendencias tan contradictorias?

Echemos un vistazo a uno de los rituales más característicos de la comunidad, la *Calenda*²⁸⁷ navideña. A las 4h30 del día 24

* Trabajo realizado en coautoría con Esteban Crespo Jaramillo, Yale University. Se encuentra en el volumen *América diversa: literatura y memoria*. II parte. Eduardo Huarag Álvarez coordinador. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú – Instituto Riva Agüero, 2013, pp. 224-239.

287. Una distinción unificadora del mundo espiritual trascendente con la necesidad material de la nutrición física ocurre también en la Calenda y es análogo al Carnaval chibuleo. Todos los sacerdotes agasajados, porque el grupo germinal está formado únicamente por estudiantes,

se reúne un grupo germinal; sus integrantes irán llamando de puerta en puerta a los otros hermanos, con cantos casi en forma de serenata. La visita, que comienza obligatoriamente por los enfermos, terminará frente a la celda del superior: ya saben qué cantar, porque conocen al dedillo sus preferencias. Pero es en la capilla donde culmina la procesión; el hermano más joven da un discurso y anuncia las fiestas del próximo año.

No es difícil reconocer aquí el molde dramático de un villancico: los pastores se llaman mutuamente, entre cantos y en procesión danzante:

Tinguiní, Dambambá,
que voy bailando bomba, bombá;
tinguiní, Dambambá,
toca que toca, toca, tocá.

Enseguida declararemos la procedencia de estos versos. Ahora baste considerar la perfecta adherencia de nuestra manifestación a su prototipo histórico. Todos los elementos están presentes: el grupito pionero, que se engrosa como en un baile, y alcanza triunfalmente la cumbre física de la adoración. Tampoco faltan detalles como la preeminencia acordada al “menor”, o más humilde, análogo del pastorcito ingenuo hecho jefe de expedición: todo muy al estilo franciscano. También en las novenas se encuentran enlaces específicos, pese a su pretendida generalidad:

ofrecen alimentos dulces y bebidas calientes a los cantores. Comida, en fin, oportuna para el momento, de la misma forma que en el Carnaval de Chibuleo o en todas las fiestas kichwas (Inti Raymi/San Juan): el grupo de cantantes, músicos y danzantes es recibido con platos muy alimenticios (papas hervidas con pollo, o caldo de pollo muy bien guarnecido) en cada casa visitada: llegan, festejan, comen y se van.

Estando el tierno Infante reclinado sobre una piedra, con suma pobreza y desabrigo [...] vino luego, por voluntad Divina, de aquellos campos un Buey y, entrando en la Cueva, se juntó con el Jumentillo, que la misma Reina de los Ángeles había llevado. Y ella les mandó que adorasen con la reverencia que podían y reconociesen a su Creador. Obedecieron los humildes animales [...].

El día de san Francisco, a las 15:00, se realiza en la basílica quiteña la bendición de los animales; la gente lleva gatos, perros y hasta gallinas. A esta ceremonia popular responde, por la duplicidad que nos proponemos evidenciar, un ritual indígena ligado al Carnaval. Es fray Abelardo Ainaguano quien nos habla indirectamente, por asociación instintiva, del nexo sutil existente entre la Calenda conventual²⁸⁸ y el Carnaval de su pueblo, Chibuleo (en el cantón de Ambato). Un grupo de personas recorre entonces las calles, entre cantos

288. En un convento capuchino franciscano español no ocurre la adhesión de frailes, ni el canto en cada celda, ni el pregón juvenil, ni el alimento que se convida. Estos elementos confieren al convento quiteño un confirmado cariz particular, divergente, por los detalles, de la guisa española. (La tradición quiteña recuerda a los detalles de una Calenda y posterior rezo de maitines en el noviciado capuchino de Sangüesa (provincia de Navarra, España, referido por fray Rufino María Grández, en libro publicado por los capuchinos de Navarra); sin embargo, los elementos centrales de cada tradición son distintos. En Sangüesa, el rezo de la Calenda ocurre por la mañana y se trata de un canto estable del martirologio, en latín. Le sigue, como en Quito, un pregón navideño, pero la edad del predicador no es siquiera mencionada. Por otra parte, no es en el 24, sino en la madrugada del 25 cuando se cantan villancicos, y su función es librar a los frailes del estruendoso sonido de la carraca o de las tablas, cotidianamente usadas para despertar. El 25 por la madrugada, en cambio, se usan villancicos y dulces instrumentos para que los frailes despierten. El viaje con cantos se reduce al que efectúan todos los frailes acompañando al Vicario, quien lleva en brazos una imagen del Niño Jesús (como en Quito), a visitar al Prelado (superior), de donde se parte, también cantando, al coro.

y un acompañamiento efectuado por pingullos, guitarras, tambores. Abelardo habla de “rapsodas, músicos, bohemios en suma”, con matices presumiblemente importados. Lo que importa de todos modos es el objetivo: llamar a los habitantes de casa en casa; algunos se unen, si así lo desean.

He aquí un núcleo decididamente antiguo (tratándose de villancicos españoles), cuyo canon se impone como reflejo autóctono ya teñido —factor esencial— de elementos coloniales. Es decir que el sincretismo se logra echando mano de un material externo transfundido, mediante un injerto temprano, en las copiosas vetas de la botánica lugareña. Una operación de boomerang aparentemente sofisticada, pero en realidad bastante sencilla. Algo venido de fuera logra enraizar si encuentra el sustrato idóneo o, en otras palabras, en el momento exacto de su conjunción con una práctica local milenaria.

Hallaremos otras veces este mecanismo; es fácil observarlo también en una interesante línea descrita por Ángel María Aguirre. El crítico localiza elementos afronegroides en dos villancicos de Góngora e, *incredibile dictu*, en cinco homólogos compuestos por Inés de la Cruz. Los versos que presentamos al comienzo, con su ritmo característico, provienen de una bomba afropuertorriqueña, y evocan extrañamente aliteraciones del tipo “a la dina dana”: movimientos alegres de danza, agrupaciones y...tambores. Todo en un estilo complejo —debido a la multiplicidad de ascendencias— y, por lo mismo, sinuoso y vario en su sencillez atávica. Lo mismo ocurre en un sinnúmero de otros eventos característicos, como el pase del Niño, donde la mixtura prima.

En otras manifestaciones la impronta es más decididamente culta; pero de rápida asimilación popular, con una sorprendente

inversión de ruta respecto a los fenómenos señalados. Nos estamos refiriendo a cultos y devociones originales, a la “Virgen de la O”, por ejemplo: la expresión deriva, como en el sistema inventado por Guido d’Arezzo, de las palabras *O Sapientia*, contenidas en las antífonas del Niño según sus características primordiales: Sapientia, Adoné, Radix Iesse, etc. Aun en su expresividad erudita, encontramos que el culto (presente en el *Ramillete* eviano), se propaga a lo largo de la historia quiteña quedándose después, bajo apariencias vulgarizadas, en la trayectoria conventual de *Santa Clara*.

Aunque los ejemplos podrían multiplicarse, bastará remitirse —en confirmación de lo dicho— a una anécdota emblemática. La relata Fray Patricio Bonilla, habiéndola escuchado a su vez del hermano Fernando Pozo. Se cuenta que un fraile y dos acompañantes estaban viajando a Guadalupe, en Zamora, y no habían probado bocado. El fraile empezó entonces a pedirle a la Virgen les concediera un pan para alimentarse; cuando, de repente, apareció en medio del camino una mujer joven, con comida típica de la zona y pan. Les convidó y luego se fue. Este milagro contiene todos los elementos de las narraciones consignadas a los “Fioretti”, o a otros sectores de las fuentes franciscanas. Pero con importantes variaciones locales: una joven con comida típica, la Virgen del famoso santuario, todo un paisaje familiar como telón de fondo. Sin hablar de la misteriosa desaparición, indudable eco de tantos milagros medievales (al propio santo Tomás de Aquino le ocurrió una vez, estando enfermo, algo parecido; pero la vianda estaba representada por espárragos). Podríamos decir entonces que en nuestro caso el núcleo originario se identifica con ascendencias franciscanas; el otro extremo se sitúa en relatos indígenas (los cuales abundan en la memoria colectiva de los pueblos); y el punto de sutura será una vez más, en calidad de cuna caliente, el fecundo depósito colonial, incunable folclórico.

II. Cuando no se logra el sincretismo...

Fray Abelardo tiene experiencias y una trayectoria muy diferentes con respecto a su hermano en religión Sukuzhuñay. El último no conoce el quichwa, y los relatos que proporciona (recuerdos ligados a rituales “mixtos”, como el pasar una vela apagada por el cuerpo del fiel, ofreciéndola después al santo), no poseen connotaciones específicas. Pero Abelardo reenvía a un mundo paralelo. Cuando regresa a su pueblo natal, para todos es el “soltero”, por excelencia. Inclusive su padre lo considera tal, sin tomar en cuenta el hábito monástico. La madre no habla castellano; mas —hecho notable—, todas sus oraciones las recita en español, como el niño del Ochocientos, o medieval, que escuchaba una misa en latín. Veamos el porqué.

Este es el texto del Padrenuestro, vertido al quichwa por el propio Abelardo. Es así al pie de la letra:

Padre nuestro [que estás] en el cosmos alto,
siendo de ti la armonía,
venga a nosotros el cosmos²⁸⁹.
Que [por favor] tu deseo se haga aquí en la tierra,
como en el cielo.

Danos nuestro alimento diario,
y el día de hoy el pan.
Perdona nuestros pecados,
como nosotros perdonamos.

289. El caso de síntesis y resemantización que se hace vigente en “la pacha” (cuando debería ser, en rigor, “tu pacha” = “tu cosmos”) puede ser interesante dentro de este ámbito de convergencia, aunque sí se registra una operación sincrética.

Así mismo, que no nos dejes caer en deseo de pecado;
guárdanos a nosotros de toda tristeza.
Que así sea.

Extraño, conmovedor. Las expresiones perifrásticas (el cosmos alto, de arriba) toman el lugar de vocablos naturalísimos, para nosotros. Pero a veces hay una simplificación notable: perdónanos, como perdonamos. Y mientras lo referente a la comida se desdobra (aliméntanos, y danos el pan: también en el milagro de Zamora registramos la distinción), en la tristeza parecen convergir innumerables arquetipos mentales. La explicación más plausible es la que presenta Yánez Cossío, aunque indirectamente, en su cosmogonía quichwa. El mal privado, individual, no lo es en términos de armonía universal: por tanto hay que alejar de uno los motivos de angustia subjetiva, volverlos absolutamente justificables en su individualidad positiva.

Elucubramos: tal vez estemos inventando. Inevitable. Nuestros universos son irremediabilmente distintos, y el cosmos armónico quichwa nos parecerá como el hábito franciscano a los chibuleos: un signo de soltería, privación de algo. O abundancia de lo inexplicable.

Se entiende ahora, de todos modos, la razón de esa extraña fractura lingüística, oraciones castellanas en una quichwahablante. Es interesante también verificar el rechazo de Abelardo al traje en el convento, o su rehusarse a bailar música indígena²⁹⁰ con ocasión de importantes celebraciones.

290. Se rehusó a bailar cuando la música era salasaca, porque él es parte de otra comunidad kichwa. Sin embargo, sí bailó una danza chibulea. Es decir, las mezclas extrañas como expresión de identidad son evitadas tanto en presencia de elementos conventuales como de elementos kichwas ajenos a su propia historia.

Fray Abelardo viste el traje tradicional cuando visita a sus padres y también lo hará cuando se gradúe en la universidad: solo entonces llevará el traje chibuleo. Eso implica que el atuendo quichwa no es para exhibiciones ni consiente mezclas extrañas: forma parte de una identidad, ciertamente compleja, capaz de acoger con el bilingüismo dimensiones muy diferentes, pero en ningún caso superponibles.

III. Ferias, participación popular y plegarias

Hay una devoción importante en Quito, instaurada por fray Francisco Fernández sobre un fondo colonial, en la década de los sesenta. Se tributa al Cristo doliente, con la cruz a cuestas, piadosamente esculpido bajo el título de *El Nazareno* durante la colonia, pero actualmente aclamado como “Jesús del gran poder”. Y es singular verificar cómo la masa se apropia rápidamente del concepto subyacente a la figura, atribuyéndole el poderío universal a una efigie dolorosamente postrada. Esta es la “*perfetta letizia*” de san Francisco, que consiste en la mayor humillación posible. Pero resulta interesante también constatar las líneas evolutivas del culto, en su manifestación ortodoxa y en las ramificaciones más alejadas o de aparente incompatibilidad.

Luego de su institución, el culto se difundió tanto que fue necesario recoger las esquelas con los milagros recibidos, y leerlas en los sermones. Ahora es muy usual ver en los mercados de Quito una copia fiel de la figura, cargando la cruz del remedio. Hasta la feria de toros, recientemente abolida por plebiscito y reaparecida en formas, si cabe, aún más crueles, lleva la misma denominación: Jesús del gran Poder. Homenaje extraño y terrible. No totalmente inverosímil, sin embargo. La importancia de los toros en la colonia deja sus marcas en profundidad; puede que la leyenda quiteña de la casa número

1028, fúnebre relación de una fatalidad taurina, represente el reverso de las glorias atribuidas a la feria; en ella la furia del toro no descargará sobre el hombre de la lid; al protector de la ciudad, San Francisco de Quito, incumbe tanto la salud del torero (y la doma del animal salvaje) como la gloria del evento. No está de más recordar entonces, al lado de la indefectible ternura franciscana hacia los animales, los episodios de una progresiva mansedumbre: obtenida, claro está, con el *poder* del Santo (en todas las crónicas franciscanas se insiste mucho sobre el poder, las posibilidades milagrosas del hombre seráfico): el poder de sanar, de proteger a los animales, de dominarlos también. Naturalmente que en la feria quiteña este concepto sufre, por fuerza de cosas, una transformación nada canónica. Con una agravante inevitable. Dada la naturaleza “agrícola” del acontecimiento y la utilización de otras funciones asociadas, su vinculación con el culto oficial no podía menos de arraigar entre el campesinado, mayoritariamente de ascendencia indígena. Las ferias vulgarizadas, con “los toros de pueblo” y generalmente sin ilesos, demuestran la verosimilitud de la conexión. Y subrayan una vez más los ingredientes típicos —triádicos— de todo éxito cultural postmonárquico: ascendencia antigua, combinación con elementos autóctonos, y la colonia que sirve de anillo²⁹¹.

291. Podría aumentarse la devoción a san Antonio, de origen ortodoxo pero con desarrollo vulgarizado. (El padre José María Aguirre, a finales del s. XIX, expresa un sentir posiblemente quiteño en un panegírico predicado en Cali: expone un símil de alta complejidad y de gran sustento lógico y teológico sobre la fe al santo, e incluso se repite el procedimiento de las esquelas. A diferencia del actual arzobispo de Quito, que prefiere colocar los milagros del santo dentro de un complejo de virtudes más bien variado, en el cual la cualidad de “santo milagroso” se diluye deliberadamente. Aguirre habla casi únicamente de la capacidad milagrosa del santo. Este contraste puede explicarse por la deformación actual de la devoción: los feligreses acuden masivamente a las misas de san Antonio para obtener uno de los panes (pequeños bollos) que el sacerdote consagra; luego, cada uno guarda el suyo como verdaderas

IV. Procesionario

También en las procesiones y *Via Crucis* se descubren factores poligenéticos. El convento de san Francisco organiza, anteriormente a la Semana Santa, procesiones internas, con estaciones que preceden la Pasión. Allí se desgranar los momentos más dramáticos del sacrificio, desde la traición de Judas y la oración en el huerto, hasta la flagelación. Una escultura colonial es llevada en andas por los claustros del convento. No hay penitentes encapuchados, ni priostes²⁹²:

herramientas milagrosas, casi amuletos supersticiosos, más cercanas a las velas que recuerda Sucuzhañay que a las esquelas de san Francisco. Eso sí, se mantienen las cenas a los pobres y las limosnas de martes, a las que seguramente Aguirre se refería cuando hablaba de “las limosnas que mensualmente reparte el Santo á los pobres”. También dice: “Y tomemos de las hojas medicinales que contiene [el árbol milagroso que es san Antonio], para aplicarlas á nuestras heridas.” Aunque los emplastos de hojas medicinales sean comunes al género humano, a finales de s. XIX (siglo de la teoría microbiana de Pasteur y Koch, y del inicio de las reformas higiénicas del alfarismo) quizás esta mención tenga algo de autóctono.

292. El sistema conventual de priostazgo en ciertas fiestas, de aparente apareamiento espontáneo y por influencias tanto de laicos como de frailes, guarda relaciones de origen con el sistema colonial. Según Ainaguano, en cada fiesta religiosa los sacerdotes de las doctrinas nombraban como *prioste* a un miembro indígena de la comunidad. Él y su familia tenían que encargarse de organizar y financiar todo lo concerniente a la fiesta. Su función era, entonces, más administrativa que simbólica, aunque luego generalmente producía sistemas de deudas impagables que no se saldaban sino con el trabajo de generaciones. “Imagínese pagar por ocho días de fiesta y varias decenas de invitados”. “Yo no juzgo a la Iglesia, dice fray Ainaguano, porque esto ya pasó”; “la Iglesia es santa, pero está gobernada por una jerarquía humana que puede cometer errores; no se puede decir que *eso* es lo que Dios dijo que se hiciera”. Aún ahora se mantiene el sistema en las fiestas populares, pero se ha adecuado más bien a un complejo sistema de redistribución de la riqueza: los priostes son, generalmente, comunidades o familias que están en capacidad de costear. En el convento, si bien los priostes no necesariamente pagan algo (lo hace el convento), sí se encargan de organizarlo todo: en Día de Reyes, en todos los rezos comunitarios del rosario y en todas las novenas navideñas. Su función administrativa está por sobre la simbólica.

solo los repliegues íntimos de la *Passio*, con sus dramas humanos, tienen lugar en estas procesiones antiteatrales. El aislamiento programático, agigantado del acontecimiento que se representa excluye el principio mismo de la puesta en escena, fundamentalmente basado en la progresión histórica. Antifenoménico y pasional: he aquí el más sólido extracto del espíritu autóctono, junto con la sensibilidad franciscana. A propósito de esto, y pasando a otros ámbitos, en las series conocidas como telenovelas el espíritu en cuestión —esencialmente “latino”— se manifiesta con una potencia inusitada: drama macroscópico, aislado, susceptible más de una filiación sucesiva que de un progreso interno.

Otras procesiones tienen un carácter más eminentemente tradicional, con todos los ingredientes típicos: penitentes, máscaras, factores universales (probablemente indoeuropeos). No hay cambios sustanciales entre las representaciones sacras de, pongamos, Sicilia y las de Calacalí. Acaso una dudosa preeminencia de la singularidad en los nombres (advocación de la Virgen: hay una de la Nube, de la Leche, hasta la “Borradora”: hizo desaparecer de un tribunal un expediente, por el cual un hombre iba a ser injustamente condenado. Nos vendría útil su protección a todos los que no amamos la burocracia). Lo raro sería más bien que los elementos informales no se insertaran, o dejara de activarse lo autóctono.

En cuanto a la tipología epifánica (como la aparición de imágenes, por ejemplo), se nos antoja enteramente colonial. Hasta la distribución del pan o los desayunos en el Convento Máximo de San Francisco recuerdan mucho a Marianita de Jesús, o repiten modalidades más antiguas.

V. La *Cervecería Victoria*

Al comienzo de esta indagación esperábamos encontrar todos los elementos de un cuadro modélico: preparación de licores, por ejemplo, remedios caseros, etc. Nada de eso se halla en el convento quiteño. Monseñor Trávez, actual arzobispo de Quito y antaño guardián general del monasterio, quiso complacernos recordando que un tiempo se hacía cerveza en el convento, con el material donado por la “Cervecería Victoria”. También recuerda que en alguna de las horas canónicas se acostumbraba pedir perdón por los pecados —generalmente faltas menores— inclinando todo el cuerpo, hasta que la frente del hombre arrodillado tocara tierra. Finalmente, cuenta que era común tener juegos entre los frailes, con concursos y disfraces.

No son estos los factores definitorios de un prototipo conventual, al menos no con base en ciertos referentes. Nuestra fantasía se ha nutrido de los cuentos *européos* sobre el tema (Humberto Eco a la cabeza), o de esporádicas visitas turísticas, sin tomar en cuenta la realidad local. Aquí no arraiga ni la *cuisinerie* antigua de España ni un estándar criollo: solo el buen sentido de la alimentación correcta, saludable. Hasta los concursos y disfraces se adaptan a cánones internacionales y anacrónicos, desde la pelota de los antiguos romanos hasta el anónimo esparcimiento moderno. Este convento plurisecular sigue la tendencia de la sociedad laica en cuanto a hábitos mundanos; conserva en la religión el espíritu y hasta algunas ceremonias del Fundador. Eso no quiere decir que le parecerá a un franciscano de Italia o España “normal”, según sus parámetros, que no lo juzgaría típico o inclusive pintoresco, con su distribución del pan, la Calenda, los villancicos adoptados (hay uno sobre “jugar al escondite” con el niño Jesús), o el espectacular concurso

popular, desueto ahora en Europa. Solo implica que mientras los franciscanos de Santa Cruz en Florencia han tenido que *conservar*, preservar inclusive sus tradiciones *pese al* entorno social, o sin estar en total consonancia con él, los del convento quiteño no tienen necesidad de crear condiciones armónicas: las poseen naturalmente, son parte de su historia, todos sus hábitos aparecen impregnados de un espíritu absolutamente actual, pero ejemplarmente complejo, estratificado en todas las capas que componen la diacronía general.

VI. Etnias y convento

Entre las cartas del abundante archivo encontramos la siguiente:

1.- Carta del padre José María Aguirre, Comisario General de la Orden, a los padres consultores, sobre el problema de propiedad de tierras de indios²⁹³ en Loja.

A los Muy VV. Padres Consultores

Muy VV. PP.:

Hay aquí unos terrenos que se llaman terrenos de la Virgen cuyo valor en la actualidad se dice ser de unos 17.000 sucres. Los indios, poseedores de esos terrenos, tienen obligación

293. El título que reportamos, arbitrariamente retocado, reza así: “1.- Carta del padre José María Aguirre, Comisario General de la Orden, a los padres consultores, sobre el problema de propiedad de tierras entre los indios chinguilanchis y el Convento de San Francisco en Loja”. Nótese que todos los documentos conventuales, debidamente archivados, han sido catalogados por A. Kennedy Troya. *Catálogo del Archivo General de la Orden Franciscana del Ecuador*. Quito, Banco Central, 1980.

contraída por escritura pública de pagar al Convento de San Francisco cierta cantidad de leña, y servicios personales. Dicha escritura primitiva está redactada en forma irregular y anticatólica, porque los indios reconocen el dominio de la Comunidad franciscana sobre dichas tierras, y en esta virtud se comprometen á pagar ciertos servicios; y el Guardián de entónces firma la escritura aceptando el dominio y entrando en posesión de dichas tierras.

Más tarde, porque tal se fijaron en la violación horrenda de nuestra santa Regla, se hace otra escritura en que los indios reconocen por dueño de sus tierra á la imágn de la Purísima Concepción de San Francisco y se obligan á los mismos servicios personales antiguos; y el Guardián y el Síndico firman aceptando la obligación.

Estas escritura y trámites han producido en los indios la convicción de que los Padres de San Francisco son los dueños de esas tierras, y algunos otros que no son los indios tienen también esa creencia. Además los indios dicen que los padres por medio de fraudes les han arrebatado las tierras de sus antepasado, y buscan abogados que les defiendan; y algunos de ellos, los servicios á que se han obligado los hacen de muy mala gana, á la fuerza.

En este estado de cosas, creo necesario quitar el escándalo, lavándonos de la mancha que se nos ha echado en el rostro al creernos dueños de terrenos, cuando nuestra mayor gloria consiste en no tener cosa alguna propia. Y como nos enseña el Apóstol, es obligatorio huir no sólo del mal sino aun de la apariencia del mal.

He resuelto pues hacer una declaración jurídica y formal que debe notificarse á los indios, de que nosotros no somos ni

podemos se dueños de esas tierras, y de que esos servicios son simples limosnas que se nos hacen, y á las cuales no tenemos ningún derecho civil. Y esta declaración jurídica la publicaré después por la prensa para que se difunda en la población.

Y si á Uds. VV. PP. se les ocurre algún otro medio más fácil de quitar de en medio de nosotros este escándolo, háganme el favor de indicármelo, porque Uds. son los consejeros que Dios me ha dado.

Adviértoles que las escrituras de que le he hecho mención las he tenido en mis manos y las he leído personalmente.

Cualquier comentario sobra. Esta es una declaración extraoficial de derechos humanos, de los derechos indígenas. La relación estuvo durante largo tiempo atormentada, tensa. Muchos episodios conventuales conservan el recuerdo de “malas pasadas” indígenas, como por ejemplo la profanación de las hostias en el monasterio de las Clarisas. El episodio, perpetrado por tres indios y un mestizo a mediados del siglo XVII, tuvo tal resonancia que llevó al levantamiento de una capilla (conocida como la “del Robo”), y sigue suscitando episodios periódicos de reparación, como se verá mejor en la otra ponencia. Pero el peligro de sacrilegios indígenas provocó las pesadillas de los sacerdotes, especialmente en zonas rurales, hasta bien entrado el siglo XVII, tal vez más tarde²⁹⁴. Véanse en el celeberrimo *Itinerario para párrocos de*

294. El caso de la construcción de chozas de paja para albergar a las hostias consagradas en un terremoto acaecido en Latacunga (pp. 107-108 de los *Apuntes...*) puede también dar luces sobre las relaciones entre los conventos y las etnias. Además, por tratarse de Latacunga (nombre que deriva de *llacta*=tierra) en Cotopaxi, la población de kichwas era alta a finales del s. XIX.

indios (lo leemos en la magnífica edición española al cuidado de Baciero, Corrales, García y Maseda), escrito por el Obispo Alonso de la Peña, las frecuentes alusiones al respecto. Los sacerdotes tenían inclusive un comportamiento prefijado para la ocasión: consumir todas las hostias, en la inminencia de un ataque.

Son residuos: residuos de una larga y paciente evangelización, en el curso de la cual cada una de las partes mantuvo las reservas del caso; en una “plena independencia recíproca”, como escribe Proust, de las respectivas tradiciones culturales.

II SECCIÓN

ENSAYOS DE LITERATURA COMPARADA



DANTE “MINORE” NELLA SPAGNA DEL QUATTROCENTO. IL DISCEPOLO DI SANTILLANA SI RIMIRA NELLO “SPECCHIO DI NOBILTÀ”*

I. Considerazioni preliminari

La scoperta di una filiazione o incrocio fra testi letterari evidenzia un lavoro sotterraneo, contempla passaggi preparatori e mediazioni, la cui portata non è passibile di un compendio oggettivo; vale a dire che non può ridursi a quel particolare individuo, che la filologia genetica segnala come il risultato tangibile del processo. In altre parole, se l'esame strutturale dichiara, o addirittura impone, il riconoscimento di una analogia, è solo l'ingegneria dei processi che può svelarne, attraverso il meccanismo evolutivo, l'intima funzionalità.

Dei *Proverbi* di Santillana, inestricabilmente connessi con il dantesco *Convivio* —e sarà questo il nostro apporto alla problematica delle relazioni bilaterali fra le due nazioni chiave del '400 europeo—, di questi *Proverbi* che il loro autore riconduce

* Trabajo presentado en el I Congreso Andino de Estudios Dantescos. Quito, 4-6 octubre 2013. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Se publicó en las respectivas Actas. P. Di Patre ed. Revista FISMAT, vol. XVI, I-II (2007), pp. 1-13.

astutamente agli analoghi biblici, o li confessa modestamente derivati dalle grandi raccolte di detti medievali (quando non ne vanti l'ascendenza classica, con il relativo ricorso alle autorità più celebrate), non si vuole tanto provare l'antecedente, quanto mostrare le condizioni di un'assunzione certa²⁹⁵.

Santillana conobbe –sicuramente– alcune fra le *Opere minori* di Dante²⁹⁶; impiegò –fuor d'ogni dubbio– il *Convivio*

295. La cui dimostrazione compiuta si affida piuttosto a un lavoro in fase di approntamento (*El dantesco "Convite", fuente de los "Proverbios" de Santillana*). Gilda Guerrero, coautrice di tale studio, ha fatto oggetto della sua tesi di laurea, da me diretta, la ricerca puntuale delle analogie riscontrabili fra le opere in esame. Di questa vasta congerie di materiali affluisce nel menzionato studio (e varrà a corroborare l'ipotesi) una distesa rassegna di testimonianze, costituita dalla totalità dei passi paralleli, nella successione stabilita dai due testi.

296. R. Lapesa ricorda (sull'autorità di M. Shiff: cfr. *La bibliothèque du Marquis de Santillana*. Paris, 1905) che fra i libri posseduti dal Marchese figuravano, con ogni probabilità, ben due esemplari delle *Rime*. Questo giustifica ampiamente l'esigenza critica (manifestatasi a più riprese) di reperire fra la produzione dantesca *extra Comediam* e quella del Marchese una linea di sicura derivabilità, in aggiunta al riconoscimento di una "atmosfera". "En realidad, no estamos tratando de constatar un fenómeno puramente literario, sino un hecho cultural", dichiara J. Gutiérrez Carou nel suo studio su *La visión alegórica de tres damas en la obra de Dante, Villasandino y el Marqués de Santillana*. *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Alcalá, Universidad de Alcalá, 1997. Vol. I, pp. 737-746. L'istanza, motivata secondo il Critico dal bisogno di comprovare l'avvenuta fusione dell'opera dantesca con il "magma filosofico-literario", con "el acervo de conocimientos del que estaba surgiendo la cultura castellana del siglo XV" (*ibid.*, p. 738), obbedisce allo stesso tempo ai criteri operativi imposti dalla seguente ammissione limitante: "Creemos que afrontar un estudio de influencias que vaya más allá de la constatación de una 'atmósfera', de unas afinidades, resulta posible solamente cuando nos encontramos ante obras de una cierta entidad de las que es posible extraer personajes, situaciones, utilizaciones determinadas de un cierto recurso retórico, temas, motivos, estructuras, incluso párrafos o versos transcritos literalmente, etc., para la nueva obra, sin que ésta se convierta en un plagio de la primera" (*ibid.*, p. 738). Gutiérrez finisce col riconoscere l'insussistenza delle condizioni descritte in relazione al caso in esame.

(particolarmente il IV trattato) nella sua collezione di *Proverbi*²⁹⁷, permettendosi anche una accortissima e quanto mai opportuna integrazione (indotta da una affinità tematica che era, evidentemente, in grado di apprezzare), sotto forma di inserzione quasi chirurgica: è così ch'entra in scena anche la canzone *Poscia ch'Amor*.

E non manca qualche solitaria rimembranza di versi estranei —ma celeberrimi—, quasi a mostrare che quella unità di fondo è il frutto di una scelta tanto più meditata, quanto minore è il rischio rappresentato da una introduzione fortuita; e che se l'omogeneità dell'opera è patente, il carattere eterogeneo del patrimonio dantesco che la origina ne mostra la genesi

297. Tale risultato, sperimentalmente documentabile, è chiaramente conseguente alla riorganizzazione dei presupposti investigativi che crediamo di dover operare in questo settore, eccessivamente legato, a nostro parere, alle possibilità concesse dalla presunta ricostruzione della biblioteca di Santillana. In realtà il tentativo di dedurre la serie dei rilevamenti “positivi” dall'ammissione di una verosimiglianza generica (in modo da eliminare qualsiasi obiezione sul piano storico) è, sul piano filologico, pressappoco equivalente alla pretesa di ricavare la somma delle letture di Santillana (e quindi il suo potenziale di “riciclaggio” poetico) dal computo dei documenti sopravvissuti (come faceva notare M. Penna nel corso delle sue disquisizioni, volutamente polemiche nei confronti di Schiff, contenute nella sagace *Introducción al catálogo de la Exposición de la biblioteca de los Mendoza del Infanzado en el siglo XV*. Madrid, Biblioteca Nacional, 1958). Bisognerebbe invece invertire decisamente il punto di partenza, e avere il coraggio di ammettere che, in luogo di subordinare l'ipotesi di un'influenza alla reperibilità (soggetta a tutti gli infortuni del caso) dei materiali *in loco*, sarebbe certamente più opportuno ricostruirne la consistenza sulla base di quelli necessariamente, e positivamente, supposti dalle operazioni derivate formalmente comprovate. Il problema non consiste, in altri termini, nel fissare le possibilità “operative” di Santillana in base a una supposta biblioteca (rappresentata, oltretutto, da prodotti residuali!), ma nel cercare di ricostruirla con l'esame dei termini a nostra disposizione, vale a dire attraverso le operazioni testuali di indubbia verificabilità.

intenzionale, la spiega come il prodotto di un'esclusione volontaria, anziché di una disponibilità limitata²⁹⁸.

Santillana trasceglie con cura; integra e rifiuta a seconda della necessità; e compone un quadro unitario servendosi di materiali geograficamente dispersi, ma organicamente affini. Si fa una selezione accurata delle fonti: quel che serve, e ciò che si rigetta. I frammenti relativi alle virtù (termini definitori della nobiltà) nelle differenti età della vita, prestano una utilità immediata, non importa se provengano o no da un unico testo.

In virtù di questa caratterizzazione funzionale si ammettono e incrociano *Convivio*, IV e *Rime*, 11²⁹⁹; si opera

298. Sui rapporti fra la produzione poetica dantesca e l'opera del Marchese, nonché sulla genesi e natura dei suoi *Proverbi*, si considerino, oltre a quelli citati, i seguenti apporti:

Farinelli, Arturo. "La biblioteca del Santillana e l'umanesimo italo-ispanico", *Italia e Spagna*. Torino, Fratelli Bocca, 1929, I, pp. 387-425.

Lapesa, Rafael. *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid, Ínsula, 1957.

Pianca, Alvin H. "Influencias dantescas en la obra del Marqués de Santillana". *Estudios*, 69 (1965), pp. 263-272.

Rohland de Langbehn, Regula. "Santillana y sus fuentes. Anotaciones sobre sus procedimientos poéticos". *Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*. Buenos Aires, 1995, pp. 158-168.

Round, Nicholas G. "Exemplary Ethics: Towards a Reassessment of Santillana's *Proverbios*", P. Russell et al. eds, *Belfast Spanish and Portuguese Papers*. Belfast, The Queen's University, 1979, pp. 217-36.

Sanvisenti, Bernardo. *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio nella Letteratura Spagnuola*, Milano, 1902.

Preziosa risulta anche, in merito alla considerazione degli aspetti che, più specificamente, ci riguardano, l'eccellente edizione di Ángel Gómez Moreno e Maximilian P.A.M. Kerkhof (da cui citiamo i *Proverbi*): Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. *Obras Completas*. Barcelona, Planeta, 1988).

299. LXXXIII della ed. Barbi. La citiamo dalla recente edizione di D. De Robertis: Dante Alighieri. *Rime*. Firenze, Le Lettere, 2002. (*Le opere di Dante Alighieri*. Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana. 2).

un ravvicinamento che è anche una produzione. Non basta la caratterizzazione teorica del *Convivio*; ci vuole anche l'esemplificazione pratica delle *Rime*. Un raccordo oculato, per una ricreazione ingigantita. Se le *Opere minori* presentano tratti sparsi di un solo organismo, basterà ricucirli per aumentare la potenzialità del prodotto.

Ma il rammendo è invisibile; perciò la creatura neonata non è un Franckenstein, ma un leggiadro Prometeo, il prototipo perfetto del "giovin principe" bene educato.

II. Soggetto

E infatti il trattato è rivolto a un principe, il giovane Enrico, su richiesta esplicita del padre, il sollecito Giovanni II. Si esige un trattato morale, si vuole un manuale d'istruzioni per l'erede al trono, che dev'essere educato con ogni cura.

Santillana accetta l'incarico, —come no?—, e attinge ai *Proverbi* di Salomone, senza trascurare l'*Etica* di Aristotele. Sono questi i suoi autori-guida, e le principali fonti dichiarate della sua ispirazione "precettiva". Solo che sono anche i punti focali e protagonisti assoluti delle postille dantesche, e chiose morali, alla III canzone del *Convivio*. Gli attori sono quelli, ma il regista che li manda in scena, e ne definisce i ruoli, è in primo luogo Dante. Che poi questo regista si metta anche a discettare, *ad infinitum*, sull'autorità imperiale e su quella filosofica, subordinando la prima alla seconda..., rappresenta solo una circostanza aggravante.

Le autorità ci sono, dunque, tutte quante; i termini sono quelli; manca ancora, sarei tentata di dire con Proust, il necessario: manca solo l'identità tematica, perché Santillana

possa esclamare il proprio “éureka” all’unisono con i suoi critici; perché l’uno giunga a definire quel che gli altri — spioni di professione— possano vantarsi di aver riconosciuto; e, insomma, perché si realizzi nel calco quella sovrapposizione imperfetta, che è già la misura di una distanza invalicabile (e definisce l’apporto personale).

Il fulcro dei *Proverbi* —ed ora ci siamo— coincide interamente con l’asse portante di *Conv.*, IV; e consiste in uno “specchio di nobiltà”, rapportata alle differenti età umane e definita secondo un complesso di virtuose disposizioni. Così, se il giovane dev’essere amoroso, forte, ecc., l’uomo attempato dovrà attenersi invece, precipuamente, alle nobili inclinazioni della giustizia e la prudenza; mentre nell’adolescenza è soprattutto raccomandabile l’obbedienza (e la verecondia: l’uomo di lettere, invece, non deve arrossire; della donna letterata non si contempla nemmeno la possibilità).

Questo è il quadro, il paesaggio imperante; ma Santillana ha cura di non distinguere nettamente i settori, limitandosi a un tracciato regolare (interrotto da qualche utile giravolta) e, soprattutto, unitario, sprovvisto di lapidi indicatrici del chilometraggio, o di cartelli preventivi. La giovinezza passa come il leopardiano anno vecchio: senza squilli di tromba, né segnali ammonitori o parenetici, in un silenzio discreto e propiziatorio. Santillana, decisamente, non vuole offrire al suo giovin principe un percorso vitale frazionato in mille particole, presentandogli una adolescenza riverente, una gioventù cordiale e una vecchiaia discreta; preferisce interrompere la serie delle doti giovanili con l’elogio della giustizia (che è qualità dei principi, e completa “l’amoroso sentire” di un giovane); o anche tornare indietro, ricuperando una obbedienza indispensabile all’apprendista. Ma, soprattutto, si riserva *excursus* significativi, virtuosismi da lettore sperimentato,

aggiungendo al blocco dei comportamenti lodevoli (tratti di peso dalla canzone della leggiadria) il complesso delle qualità astratte (presenti solo nel *Convivio*); quel che si deve fare, e ciò che bisogna evitare. E quando finisce la vita umana (o la sua riduzione schematica a parametri comportamentali), e anche la piccola deviazione che precede, sotto forma di salto all'indietro, la trattazione dell'ultima virtù ha finalmente termine, il Marchese si scosta dal *Convivio*³⁰⁰, e rifiuta sdegnosamente ogni altro apporto del Dante "minore". Raccoglie, per così dire, "le sarte" del discorso, e si dispone ad ammainare le vele del suo battello, ch'è poi il *Convivio*, nell'atto di abbordare altri temi, di tendere "ad altre piagge".

III. Modalità di assunzione

Il meccanismo della ripresa mostra tratti specifici e costanti ineludibili, quasi funzioni del testo in esame.

Se ne possono individuare —guarda caso— almeno nove; potrebbero essere di più, ma il risultato della nostra indagine non sofferse di stare "se non sul nove", e a questo numero ci atteniamo con determinazione.

Ecco il quadro delle categorie:

1. *Successione "tematica"* (definita dall'identità degli argomenti), quando si rompe la sequenza argomentativa o il rigore "topografico".
2. *Linearità*, sempre che l'argomento e i propositi lo consentano.

300. Cioè a *Prov.*, 18.

3. *Opportune integrazioni*, con passaggi da un testo all'altro (*Conv. IV, Rime*, 11), o da un frammento all'altro dello stesso testo.
4. *Reiterazioni frequenti* (ricorso a uno stesso argomento), con polivalenza di applicazioni.
5. *Apparenti arbitrarietà*, che rispondono a uno schema di cui si scopre posteriormente, sulla falsariga definita da particolari sequenze del testo dantesco, la perfetta congruenza con il modello.
6. *Passaggi stabiliti da "suggerzioni" dantesche* (un elemento attira un terzo per mediazione di un secondo elemento omesso).
7. *Deformazioni volute* (ma occasionali) di concetti danteschi.
8. *Ravvicinamento di concetti danteschi dispersi*, allo scopo di costruire un ordine nuovo, confacente allo sviluppo del ragionamento derivato. (Connotazione: le traiettorie argomentative di Dante hanno più ampio respiro; Santillana sopprime nessi e crea una dipendenza reciproca fra argomenti a volte assai lontani).
9. *Tono: molto distante* (ma ripresa di clausole).

III.1. Successione tematica

Il piano di Santillana è —in relazione al rifacimento strutturale del modello— di una solidità a tutta prova; tanto, che l'individuare un cambiamento equivale a svolgere il

pensiero che lo sottende, a scoprirne le ragioni nell'economia generale da cui è sostenuto, e in base alle leggi che consente di formulare.

Immaginiamo la riproduzione di un quadro cubista secondo regole che, senza distorcere il modello, riescano ad alterarne la prospettiva. Santillana opera allo stesso modo, filando silenziosamente la sua tela di ragno interrotta in più punti, ma fedele al prototipo.

Inizia³⁰¹, ad esempio, con un discreto accenno al fine delle operazioni umane, alla necessità dell'etica e ai vantaggi della scienza: punti vitali del capitolo XXI, nel quarto trattato del *Convivio*. Ma, saltando decisamente le parti del cap. XXII connesse al "primo e più nobile rampollo, che germogli"³⁰² dai semi della divina nobiltà" (i doni dello Spirito Santo), passa poi ad illustrarne le ramificazioni³⁰³ (ossia

301. Ci si riferisce ai primi lineamenti, introdotti dall'enfatica citazione del *Prohemio*: "[...] dize el maestro de aquellos que saben en el su libro, primero capítulo de las "Éthicas": 'toda arte, doctrina e deliberación es a fin de alguna cosa' [...]").

302. La definizione è tratta in realtà dal cap. XXI. Quanto al testo del *Convivio*, riproduciamo quello dell'edizione Simonelli. Bologna, Patron, 1966.

303. Infatti a *Proverbios*, 1-6 troviamo immediatamente, sotto forma di consigli compendiosi, la dichiarazione di ben tre virtù: l'ubbidienza, che si affaccia nel *Prohemio* ("E aun esto non es negado por ellos, commo todavía su doctrina o castigos sea assí commo fablando padre con fijos. E de haverlo assí fecho Salamón , manifestó paresçe en el su libro de los "Proverbios", la entención del qual me plogó seguir e quise que assí fuesse, por quanto si los buenos consejos o amonestamientos se deven comunicar a los próximos, más e más a los fijos; e assí mesmo porqu'el fijo antes deve resçebir el consejo del padre que de ningund otro"), è discretamente rievocata grazie ai versi iniziali: " Fijo mío mucho amado, Para mientes", i quali riconducono al dantesco (ma su richiamo esplicito di Salomone) precetto relativo al tema: "Audi, figlio mio, l'ammaestramento del tuo padre" (*Conv.* IV, XXIV,14); la soavità o cortesia (Santillana unifica i due concetti, per i quali cfr. *Conv.* IV, XXV, XXVI) è ribattuta su più note: ("e non contrastes las gentes Mal

le differenti virtù), considerate solo a partire dal capitolo XXIII. La lacuna è tuttavia prontamente colmata alla fine del processo mimetico³⁰⁴: definite opportunamente le virtù, Santillana ritorna alla matrice che le genera, la nobiltà, facendo di questa trattazione teorica il termine delle sue disquisizioni sull'oggetto. In pratica: si parte dal cap. XXI e, con l'esclusione del XXII, si passa oltre allegramente, fino ad esaurire il tema; ma quel capitolo XXII, volontariamente rimosso, attende silenziosamente il momento di rientrare in scena, per produrre il gran finale. Non è che l'organismo ne mostri chiaramente l'assenza: era il DNA dell'opera che ne supponeva l'apparizione.

Avvenuta la ricongiunzione, e chiuso (come in una partita di Bach) il resto dei motivi, il filone è definitivamente abbandonato. "Euclide geometra" non avrebbe potuto far meglio.

Un altro esempio di consequenzialità tematica è nel *Prohemio*, dove l'Autore mostra dapprima l'inseparabilità

su grado": *Prov.*, 1, 4-5; "Si querrás, serás querido [...]": *ibid.* 2. 13; "e sea la tu respuesta muy graziosa [...]": *ibid.*, 6,41-2), con un richiamo potente e automatico, anche di natura tonale, a *Conv.*, IV, XXV, 1-2; l'amore introduce, con la serie delle virtù giovanili, il capitolo XXVI del *Convivio*. Si noti anche come Santillana sia capace di intrecciare, con opportune interferenze testuali, le attribuzioni elargite da Dante alle differenti virtù. Così a *Conv.*, IV, XXIV, 14 l'avvertimento salomonico "Non ti possano quello fare di lusinghe né di diletto li peccatori, che tu vadi con loro", è in qualche modo riferito a un atteggiamento prono, di docile ricettività; mentre i seguenti versi di Santillana ("del inico e malicioso Non aprendas": *Prov.* 5, 37-8)), dal carattere indubbiamente analogico, sono posti all'interno di una *copla* dedicata all'amorosa disposizione.

304. Cioè a *Prov.*, 15, 16, con la dichiarata subordinazione della virtù in atto al teorico riconoscimento della sua essenza ("El comienço de salud Es el saber Destinguir e conosçer Quál es virtud": vv.121-24), e la preminenza spettante ai cultori della virtù speculativa ("Ciertamente bien meresçe Preminencia Quien de doctrina e prudencia Se guarnesçe": vv.117-20). Punti che vanno naturalmente raffrontati a *Conv.*, IV, XXII, 2-6; 10, ss.

dell'obbedienza dalla saggezza, secondo un ragionamento che realizza una connessione costante; ma, introducendo poi il tema dell'autorità imperiale, il cui supporto dantesco è lo stesso del binomio precedente, riesce a spostarsi dall'area senza mutar di proposito; e può addirittura ricongiungersi al primo di questi termini, con il ricorso a un passo che li contempla tutti.

III.2. Linearità

Il vocabolo è decisamente accattivante, quasi carezzevole; se qualcosa è lineare, è semplice, quindi economico. Santillana ama l'economia e si mantiene, fin che può, sulla strada maestra delle virtù giovanili; se poi questa s'interrompe, e il treno diretto non prosegue, prende una coincidenza, e giunge alla meta dopo aver effettuato, in maniera ottimale, l'intero percorso³⁰⁵.

III.3. Distorsione

Sarebbe carino a questo punto verificare una qualità graziosa del nostro autore spagnolo, che si dimostra tale per cerimoniosità, diplomazia, e per il corso solenne dei pensieri. La solennità è tutta spagnola; l'astuzia è precipuamente sua. Santillana è sottile: è "gesuitico". Dovendo per forza assumere certa definizione di nobiltà³⁰⁶, che per Dante non

305. Come ad esempio nel settore incorniciato dalle strofe 5-10, in cui, pur seguendo con relativa disciplina i capp. XXIV-XXVII di *Conv.*, IV, Santillana opta per introdurre sul più bello (si vedano le strofe 6-8) la canzone *Poscia ch'Amor*.

306. Cfr. la copla 15: "A los libres pertenesçe Aprender Dónde se muestra el saber E floresçe; çiertamente bien meresçe Preminencia Quien de doctrina e prudencia Se guarnesçe".

c'entra proprio nulla con la nascita, e consiste unicamente nella somma di quelle virtù che svolge anche lui, non vede come possa conciliare il punto in questione col carattere del destinatario (un principe!); e allora effettua una graziosa riverenza, che è quasi una capovolta, prendendo l'effetto per la causa, ed attribuendo alla nobiltà di sangue la prerogativa dell'accesso al sapere. Sicché la nobiltà di nascita sarebbe comunque la condizione necessaria (*conditio sine qua non*) di quella spirituale. Che sfacciato! Dante starà ora minacciando col pugno, come quel suo antenato nell'*Inferno*.

III.4. Integrazioni

Il soggetto dei *Proverbi* è un esame delle virtù confacenti alla giovane età del destinatario. Le virtù giovanili sono cinque, fra cui l'amore, la cortesia e la temperanza; ma se ne richiedono altre due (giustizia e obbedienza), a causa dello *status* del protagonista, e della sua condizione di attivo discepolo. Così il Marchese ricorre all'adolescenza (nella quale si trovava ancora, del resto, il giovanetto) e alla "senettude" (che è l'età matura), facendo un saltino all'indietro, e uno in avanti.

Non ancora soddisfatto, pensa di aggiungere qualcosa a quelle fredde descrizioni della cortesia giovanile, a quel profilo indeterminato e anodino di bel virtuoso; e prende da una composizione isolata, la canzone *Poscia ch'Amor*³⁰⁷, la dichiarazione esplicita di tratti più vivi e succulenti, e certo più grati all'interlocutore. Quel che ne risulta è un breve compendio di etichetta (la parola facile e spontanea, mai lasciva o prepotente; niente scherzi o ingiurie, semmai una piacevolezza temperata da bontà, e sconfinante nella

307. V. nota precedente ("Cioè a *Proverbi* 15-16 [...]").

sprezzatura). Un piccolo vademecum pratico ad uso del delfino prudente, e del giovane ardente.

Lo straordinario del caso è che l'integrazione appare troppo opportuna, per essere fortuita. Che Santillana avesse sempre sotto gli occhi una collezione completa di *Rime*, fra le quali poter operare una accurata selezione? O al suo esemplare del *Convivio* seguiva come appendice (data l'affinità dei contenuti) la canzone della leggiadria?

Confesso che non si può decidere. Quel che ci par di vedere è quest'uomo del Quattrocento, seduto al suo tavolino, nell'atto di saltare con entusiasmo da un testo all'altro dell'opera dantesca, come ape di fiore in fiore, trascogliendo sempre il nettare più squisito, e sottoponendolo in ogni caso alla più accurata elaborazione.

III.5. Arbitrarietà / Incongruenze

È questo un capitolo importante della esegesi di Santillana in relazione ai suoi *Proverbi*. Qualcosa che dovrebbe smentire l'ipotesi, e ne rafforza l'attendibilità. Perché anche le arbitrarietà apparenti perdono il carattere fortuito (di bizzarre e inaspettate giravolte), quando si scopre la porzione del testo dantesco che ha prodotto, se non il loro modello, almeno il sorgere delle associazioni che ne guida il corso sotterraneo, generando un sottofondo tematico tanto più incapace di nascondere la superficie, in quanto serve piuttosto a svelarne la necessità. La parentela col testo dantesco è dunque spiegata non solo da quei nessi che ne determinano l'analogia, ma, anche e soprattutto, dagli addentellati che realizzano le diffrazioni.

Un solo esempio, ma probatorio.

Nella strofa II dei *Proverbi*, il loro autore sta parlando dell'amore come dote specifica del giovane (ma le moderne teorie geriatriche contraddicono all'ipotesi!). Amore, come caratteristica del giovane; solo che l'esempio successivo, posto nella strofa III, si riferisce alla tracotanza di Cesare e all'amara fine che provoca, quindi, in definitiva, all'uso smodato dello sprone, all'assenza di moderazione.

Salto brusco e, secondo ogni apparenza, immotivato; addirittura incongruente. Se non scoprissimo la porzione del modello che lo giustifica. Il fatto è che Dante parla, nel capitolo XXVI, libro IV del trattato morale, proprio dell'uso corretto dello sprone e del freno, e della moderazione o giusto slancio che ne deriva. E a proposito di questo fa riferimento all'appetito naturale o amore, che i greci chiamano "hormen", e che bisogna di volta in volta raffrenare o stimolare, per potersi collocare in quel giusto mezzo che è la misura dell'ottimo. L'esempio offerto è attinente alla moderazione di Enea, in quell'episodio del IV libro che lo vede protagonista di un dissidio amoroso, lo sfortunato epilogo dell'incontro con Didone. Enea prudente in quanto raffrena l'amore (e si comporta vigliaccamente: quest'è aggiunta personale!), Enea moderato e *amor modicus*: l'associazione fra amore e temperanza, bruscamente indotta dall'introduzione dell'esempio anomalo, è già tracciata, sulla base di un esempio di cui il Marchese sfrutta al meglio l'ambiguità, unificando le sue funzioni di generica aspirazione (*hormen*) e sentimento passionale.

Vale la pena anche accennare, ma brevemente, a un'altra curiosità.

L'ordine delle virtù giovanili non è seguito con rigore; Dante incomincia a parlare della temperanza, Santillana dell'amore. Ma è perché nei primi capitoli del suo trattato lo scrittore più antico, per spiegare i motivi della sua scelta tematica, prende a parlare proprio dell'amore, e non la finisce più: e perché la sua donna l'ha abbandonato, e come ciò non sia vero, e che l'amore induce uno stesso intendimento e ispira i medesimi piaceri (e avversioni); con un gioco di antitesi, *adnominatio*nes e altre figurette, di cui è puntuale il riscontro nei *Proverbi*. Anche qui, è solo una suggestione (non vogliamo parlare, freudianamente, di associazioni) quel che genera la serialità dei motivi.

III.6. Passaggi stabiliti da successioni dantesche (il primo elemento attira il terzo per mediazione di un secondo elemento omesso).

Molto affine al precedente, questo motivo; forse, complementare.

La canzone *Poscia ch'Amor* (LXXXIII dell'edizione Barbi), introdotta esattamente a partir da *Proverbi* I,5, è incorniciata dai giudizi sull'amore, e l'esempio di Assuero (che rappresenta e introduce la giustizia).

Ma, che si dice della cortesia (nobiltà del giovane) in quella canzone dantesca? Letteralmente, ch'è così bella, da render degno del "manto imperial" chi la possiede. L'amore, e in genere la leggiadria giovanile, attira dunque la giustizia per intermediazione di quella dignità imperiale, ch'è l'elemento sotteso del raccordo.

E quando si parla, a proposito di giustizia, dell'obbligo di non condannare in contumacia? Santillana lo raccomanda molto, a

questo punto: non bisogna mai condannare l'assente, pena la qualifica di ingiusto. È norma suprema di giustizia ascoltare, prima di deliberare.

Questa nozione è assente in Dante, laddove parla della giustizia (a Conv., IV, XXVII: capitolo che, per altri rispetti, è seguito puntualmente da Santillana); ma, cosa troviamo invece? Nientedimeno che una appassionata allocuzione politica (strana davvero qui: è come il sorgere di un impeto incontrollabile), l'eterno rimprovero alla Firenze dai costumi corrotti e dalla politica ingiusta, che suscita l'indignazione dell'esule.

Giustizia (ingiustizia), condanna in contumacia e relativa proibizione, compongono nella mente di Santillana un nastro stretto, ancora una volta, dal nodo gordiano dell'elemento escluso (la lagnanza di Dante suppone la sua condizione storica), ma non estraneo.

Anche qui: se di Freud vuol parlarsi, l'indagine testuale non è per questo accantonata. La coincidenza è così forte da non lasciare spazio ad arbitrarietà d'interpretazione.

III.7. Reiterazioni frequenti, ravvicinamento di concetti dispersi, tono distante ma con ripresa di clausole

Sono queste le tecniche di un autore sperimentato. Gli esempi sono innumerevoli, per cui una piccola "tavola" di coincidenze³⁰⁸ può agevolmente sostituire l'esame di queste

308. Presente nell'articolo in preparazione: P. Di Patre; G. Guerrero. "El dantesco *Convite*, fuente de los *Proverbios de Santillana*", cui si fa allusione *supra* (cfr. nota 1).

operazioni secondarie. Toccheremo solo il punto delle clausole (poco più che legami sintattici, sorta di “riempitivi” estetici).

Santillana non ci inganna, con i suoi “Oye, fijo”, “para mientes”, e “Atiende el consejo de tu padre”, di puro stampo biblico. Quando si distrae, riesce a prorompere in un “Por ventura [...] algunos podrían ser [...] que pudiessen dezir o dixessen”...; o anche: “Podría ser que algunos, los cuales se fallan más prestos a las reprehensiones e a redargüir e emendar que a fazer nin ordenar, dixessen [...]”, che ricordano il dantesco: “Veramente potrebbe alcuno gavillare dicendo[...]”, di Conv. IV, IV, 8; o, alla fine del *Prohemio*³⁰⁹, si ricorda di far precedere la serie delle autorità³¹⁰ dalla immancabile domanda retorica (“E assí, deviniendo a los rreyes presentes, ¿cuál sería tan alta sentençia de Claudiano, de Quintiliano, de Tullio, de Séneca que esconderse podiesse a los serenísimos Príncipes [...]?”), prettamente dantesca.

E se Dante loda Marzia, la moglie di Catone, Santillana non manca di elogiarne la figlia Porcia³¹¹.

Si tratta di dettagli: ma dettagli di forte trascendenza, a cavallo fra il modulo stilistico e il connettivo logico.

309. A proposito del quale non è necessario rilevare l'affinità con il corrispondente impiego dantesco di un preambolo in prosa alle canzoni morali del *Convivio*; così come è superfluo sottolineare l'alternanza del commento e dei versi, in entrambi i testi.

310. Altrove in veste di eroi celeberrimi (“assí commo de los Catos, de los Scipiones [...]”): cfr. lo stesso *Prohemio*.

311. Citando Valerio Massimo e Boccaccio: cfr. la *Glosa* alla III *copla*.

IV. Conclusioni

La conclusione naturale —ed essenziale complemento a tutto ciò — è che Santillana non muta né aggiunge: piuttosto, ricicla. E mantiene una coerenza tale nella sua bizzarria creativa, che il risultato finale può aspirare a una compattezza monolitica, pur essendo il prodotto di una giustapposizione sistematica. Sempre che leggo i *Proverbi*, penso inevitabilmente a quei castelli di sabbia, fatti dai bimbi sulla riva del mare: hanno linee precise, ma un'essenza mobile la cui mancanza di definizione contiene, ancor più che il marmo di Michelangelo, la possibilità di incalcolabili limitazioni formali. Dalla materia dura, e infiltrandosi nella solida rocca del *Convivio* dantesco, lo spagnolo Santillana estrae, grazie all'azione di un vento impetuoso e devastante, quelle particole di arena con cui si fanno i vetri di Murano. “E ciò che n'appar là su diverso, Credo che fanno i corpi rari e densi”.

Questione di opacità, da cui deriva la dialettica dei toni. La creatura dantesca si ammantava della porpora salomonica, e sotto quella cappa di austerità vuol celare, ma in realtà accresce, la sua apparenza leggiadra; come, direbbe lo stesso Dante, può fare una donna bella, al vestirsi “tutta di seta e d'oro”.

A LA SOMBRA DEL *DE AMORE*. DANTE ENTRE CAPELLANUS Y LA *CELESTINA**

A la memoria de Rosario Recalde

0. Líneas introductorias

Cuando se intenta determinar las repercusiones de un texto polisémico en el universo literario, los problemas se agravan progresivamente. Una de las posibles soluciones consiste en establecer una serie de referentes, cuya constancia funcional garantice la eficiencia del sistema contrastivo adoptado y permita la incorporación progresiva de otras invariables. En el caso que nos ocupa, el texto sobre el amor de Andreas Capellanus, los temas por considerarse atañen fundamentalmente a:

1. La credibilidad artístico-pragmática del corpus amoroso establecido en el tratado, y la relativa adhesión autorial (que incide en las modalidades receptivas);
2. El absurdo de la oposición antipódica entre el libro final y las restantes partes del tratado.

En cuanto al tercer libro, que instaure bruscamente la demolición de todo lo establecido con anterioridad, hay que

* Ensayo publicado en *Celestinesca*, 42 (2018), pp. 57 y 82.

verificar su posible continuidad con el resto de la obra o, tras la negación de esta hipótesis, aceptar un perfil acomodaticio e impuesto, obediente a motivaciones externas. Ya averiguado este punto no resultará difícil dirimir el correlato conceptual que impone el primero.

1. El método de la *quaestio*

La siguiente anotación de Jolanda Insana³¹² evidencia tanto la complejidad como el carácter bifronte de la problemática anexa al texto considerado:

Qui, a mio avviso, ci troviamo di fronte a una particolare forma di autocensura, e cioè a uno stratagemma di legittimazione con cui diventava possibile introdurre la carica innovativa, disinnescandola però mediante la modalità del dire e negare, del velare e svelare, che fundamentalmente serve a proteggere il nuovo sapere e a farlo circolare, pur se tra i destinatari prevalentemente privilegiati, senza incorrere in condanne d'eresia.

Aquí [id est, ante el tercer libro y los problemas que causa su lectura] nos enfrentamos, en mi opinión, a una particular forma de autocensura, es decir, a una estratagema de autolegitimación mediante la cual se hacía posible inducir la carga innovadora, desactivándola sin embargo con la modalidad de la afirmación y negación, ocultando y develando a un tiempo. Esto sirve básicamente para proteger los nuevos complejos y hacerlos circular, aunque entre receptores mayoritariamente privilegiados, sin incurrir en sospechas de herejía.

312. Cfr. su traducción del tratado en Andrea Cappellano, *De amore*. Milano, SE, 2015. Particularmente interesante el ensayo de D'Arco Silvio Avalle incluido en el texto, pp. 189-200. Para el relieve señalado véase p. 185.

Una “estratagema” apta para ocultar la más íntima participación del autor en las tesis propugnadas y sucesivamente desmentidas, ya en forma de enunciados teóricos o como testimonios variamente autorizados. Laberinto con diferentes niveles de adaptabilidad constructiva, pero con asunción afectiva obligada. En el otro extremo conjetural hallamos la creencia en el empleo sincero de las fórmulas a conclusión del libro:

De Amore, in spite of its unusual way of building an argument, is quite lucid in its message. Andreas did not write a vademecum of courtly love —as is often repeated— but a vade retro. Even so, for the reasons already stated, De Amore is very valuable as the first attempt at creating a model of courtly love³¹³.

El ensayo de Cherchi se basa en una atenta y extremadamente lúcida —a más de muy erudita— indagación sobre la literatura cortés, cuya representación asumiría Andreas en forma emblemática. Este tipo de análisis proporciona al autor del texto y a sus lectores evidentes pruebas de lo contrario. Capellanus no es un teórico del amor cortés, pese a constituirse en su más atento dilucidador, ni piensa para nada en recomendar el ejercicio en cuestión en términos literarios o extraformales. El significado del texto es patente: consignado no solo a las conclusiones del tercer libro, sino a una alternancia dialéctica difusa en todo el texto —oscilación lógico-retórica pasible de una intervención resolutive a cargo, en definitiva, del solo *magister*—, muestra de lleno esa mezcla de didacticismo, oratoria y práctica universitaria, en el marco

313. Cfr. Paolo Cherchi, *Andreas and the Ambiguity of Courtly Love*, Toronto, University of Toronto Press, 1994, p. 40. Se consideren las distintas actitudes tomadas frente al problema en la útil reseña casi en contigüidad con el fragmento reportado, p. 39.

de un cuadro institucional bien definido, puesta de relieve por José Canet en un aclarador ensayo:

[...] volvamos al tema que nos concierne: las artes amatorias y sus reprobaciones. Lo que me sigue llamando la atención es esa insistencia en ofrecer los textos amorosos de Ovidio en la docencia escolar.

De momento tenemos que retener un primer dato: todas estas ficciones amorosas escritas en latín estaban estrechamente ligadas con los manuales de retórica y poética [...] ³¹⁴.

El mismo procedimiento de construcción ficticia, lejos de alejarnos del uso filosófico coevo y de procedimientos jurídicos no solo entrelazados con él, sino dotados de vigencia actual ³¹⁵, acaban por rematar la idea conectora subyacente de un complejo fijo, con recurrencias ligadas a una funcionalidad específica. Esa unión de oratoria y confrontación heurística, enseñanza —con la autoridad de quien se funda en una tradición y contribuye a formarla —y disertación científica es propia del aula medieval, remite a debates que pronto, especialmente a partir del siglo de Abelardo —o sea esencialmente la época que ocupa nuestra atención— se separarán de la *quaestio* interna volviéndose públicos y muy animados: convirtiéndose presto en fatídicas *disputationes*. El mecanismo de la *quaestio* ³¹⁶

314. J. L. Canet Vallés, “Literatura ovidiana (*Ars Amandi* y *Reprobatio amoris*) en la educación medieval”. *LEMIR*, 8 (2004), p. 4.

315. Véase en Peter Birks, “Fictions Ancient and Modern”, en *The Legal Mind: Essays for Tony Honoré*, eds. Neil MacCornick and Peter Birks, Oxford, Clarendon Press, 1986, 83-101. Cfr. también S. Pugliatti, “Finzione”, en *Enciclopedia del diritto*, Milano, Giuffré, vol. XVII, 1968, 663-64.

316. Dos admirables — por claridad, precisión y utilización de las fuentes — ensayos sobre el argumento de la *quaestio/disputatio* y sus relaciones

medieval, utilizado como procedimiento didáctico y camino hacia nuevos aportes, con el involucramiento en una dirección constructivista de los antaño discentes, preveía todos los elementos del cuadro formado por Capellanus; es decir:

a.- La alternancia sistemática, y asumida como postulado inicial, entre diferentes opiniones y *auctoritates*. Como aclara F. Siri³¹⁷:

Le questioni progressivamente si strutturano in modo più complesso: alla domanda che pone un'alternativa fra due interpretazioni di un medesimo testo il maestro fa seguire una serie di autorità a favore di un'interpretazione o contrarie ad essa, per poi determinare la soluzione rispondendo a una

con la *lectio*: 1.- Francesco Siri, “*Lectio, disputatio, reportatio*. Nota su alcune pratiche didattiche nel XII secolo e sulla loro trasmissione”, en *Per Alfonso Maierù. Raccolta di studi dei suoi allievi*, eds. Lenzi, Musatti, Valente, Roma, Viella, pp. 109-128; 2.- Pilar Pena, “La explicación de la *quaestio* en teología”, *Helmántica. Revista de literatura clásica y hebrea*, t. 65, n. 192 (2013), pp. 251-263. Véase también la espléndida edición de Pietro Abelardo, *Insegnamenti al figlio*, Roma, Armando ed., 1993¹, con el lucidísimo comentario de G. Ballanti; véase en particular la siguiente consideración (p.44): “Al contrario, la didattica nascente dalla disputa scolastica tendeva a superare la semplice iterazione e a farsi costruttiva di un comportamento dell'alunno non tanto imitativo quanto davvero operativo, efficiente e sufficiente in se stesso. Il metodo divenne interlocutorio, o interattivo verbale [...]; Maestri e Scolari divennero entrambi parlanti-ascoltatori [...]. Così pure l'*interpretare* si sarà diffuso verbalmente dal Maestro al discepolato, via via che si stabiliva l'uso di affrontare il tema suddividendolo in *articoli*, ciascuno dei quali rispecchiava il punto di vista di persone diverse. Perfino il gioco dell'interrogare-rispondere, che oggi consideriamo tipico della situazione scolastica, entrò in uso solo in questo periodo come un gioco 'nuovo', e per certuni scandaloso, 'leggero': la pedagogia monastica si sosteneva piuttosto su quello del legger-ripetere; e ancor oggi chiamiamo comunemente 'retoriche' le domande apparenti cui non segue risposta”.

317 *Lectio, disputatio*, cit, p.117.

parte delle argomentazioni avanzate precedentemente [...]. Nelle quaestiones de divina pagina, infatti, non è raro che una medesima questione sia riprodotta due volte secondo due forme differenti, dato questo che potrebbe essere interpretato come frutto di reportationes differenti di una stessa esposizione del maestro [...].

Las cuestiones se estructuran en una forma progresivamente más compleja: a la pregunta que establece una alternativa entre dos interpretaciones de un mismo texto el maestro pone a continuación una serie de autoridades a favor o en contra de cada una de ellas; luego opta por una determinada solución replicando a los argumentos esgrimidos con anterioridad [...]. En las *quaestiones de divina pagina*, en efecto, no es raro que la misma cuestión se vea reproducida dos veces bajo distintas formulaciones, tal vez consignando dos *reportationes* diversas del mismo maestro³¹⁸.

b.- Una elección frecuentemente dilemática:

Una questione può dar vita a un dilemma in cui due posizioni, supportate da opportune evidenze autoritative o da sillogismi costruiti a partire da una sentenza autorevole, si fronteggiano. Una volta espresse in modo compiuto sia le argomentazioni favorevoli che quelle contrarie alle due posizioni, il maestro interviene esaminando parte di esse, ricorrendo nella maggioranza dei casi ad analisi grammaticali, logiche o semantiche delle proposizioni e dei termini usati, ma anche richiamando altre opinioni o testi autorevoli³¹⁹.

Una cuestión puede dar lugar a un dilema con el cual dos posturas, oportunamente sostenidas por evidencias autorizadas o silogismos contruidos a partir de una sentencia autorial, se enfrentan entre sí. Una vez formuladas exhaustivamente

318. Traducción personal.

319. *Lectio, disputatio*, cit., p. 123.

tanto las argumentaciones favorables como las contrarias a cada una de las alternativas dilemáticas, el maestro interviene examinando parte de ellas [...] ³²⁰.

3.- La división en artículos o subtemas;

4.- Método interlocutorio con los asistentes;

5.- La intervención magistral, definitiva, de quien dirige la *quaestio*. Al listado de proposiciones contrarias sigue siempre y de forma obligada la exposición del punto de vista personal por parte del maestro, que concluye el debate declarando prácticamente “resuelto” el problema planteado.

Especialmente significativo resulta en este contexto el rol del *opponens*: contribuye a delinear, o mejor dicho instauratione dramáticamente, ese clima de confrontación magistralmente resumido en estas palabras: “La conciencia de una disonancia, de una insuficiencia o ambigüedad en la tradición suscita la *quaestio*” ³²¹. Pilar Pena aclara: “La *quaestio* requiere de argumentos para explicar las contradicciones de las autoridades; hay una *quaestio* cuando ambas partes de la contradicción tienen argumentos en su favor. Gilberto de Poitiers ³²² (1080-1154) afirma: ‘una *quaestio* es la disyuntiva cuyas partes parecen contar con pruebas a favor de su verdad’.

³²⁰. Véase nota anterior.

³²¹. C.B. Bazán, J.W. Wippel, G. Fransen, D. Jacquart, *Les questions disputées et le questions quodlibétiques dans le facultés de théologie, de droit et de médecine*, Turnhout, Brepols, 1985, p. 26. Al pasaje en cuestión se remite P. Pena en *La explicación de la quaestio*, cit., p. 256. La autora recuerda también a Abelardo (*Sic et non*, P.L. 178, 1349): ‘Dubitando enim ad inquisitionem venimus; inquirendo veritatem percipimus’.

³²². *De Trinitate*, P.L. 64, 1258 D.

El papel del maestro es intervenir con la finalidad de dar con la solución al problema, se convierte asimismo en fuente autorizada y disponible para el ejercicio de la razón teológica: presenta el texto, las disonancias respecto a su significado, aplica el método dialéctico y, para concluir, llega a una solución doctrinal que le confirma en su función magisterial: la *determinatio* magisterial”³²³. Vano sería el ejercicio de la *quaestio*, si no estuviera abocada a una conclusión dirimente: “Nótese que el debate no es un juego dialéctico, de ataques y contraataques, en el que la tesis ya está previamente establecida y aceptada (como sucederá en la Neoescolástica), sino una investigación que toma en consideración los argumentos a favor y en contra de la propia tesis y la contraria. El problema suscitado por una disyuntiva es respetado y mantiene sus señas de identidad hasta que el dictamen magisterial, tras ponderar el peso de los argumentos y contraargumentos relativos a la posición que trata de descartar, inclina la balanza.

La existencia de las cuestiones disputadas ha llevado a M. M. Adams a afirmar que “la universidad medieval era tanto una totalidad de desacuerdo institucionalizado como una herramienta de progreso [...] apoyado en la convicción de que la verdad probablemente emergerá cuando las mentes más poderosas hagan lo mejor para descubrir lo que puede ser dicho a ambos lados de una cuestión”³²⁴.

Podemos tranquilamente adelantarnos a las conclusiones de nuestro estudio señalando lo siguiente: esa simbiosis entre enseñanza, métodos retóricos y de indagación filosófica,

323. “La explicación de la *quaestio*”, cit., p. 256.

324. P. Pena, op. cit., p.258. La cita de M. M. Adams, “Reviving Philosophical Theology: Some Medieval Models”, en *Miscellanea Mediaevalia* 26 (2012), pp. 60-68.

fictio poética (o jurídica) y, como último término instructivo del conjunto, la serie de artes y *reprobationes amandi* que constituyen, en los siglos XII y XIII, una etapa fija en la instrucción oficial o escolástica, la refleja tranquilamente el autor del *De Amore* en un tratado esencialmente filosófico-moral, construido en el correspondiente estilo y dotado del funcionamiento más congruo al género.

Es con toda evidencia la finalidad filosófica, tan bien ilustrada por Canet en el estudio anteriormente citado³²⁵, la que induce la inclusión en los programas escolares de los tratados sobre el amor: “[...] Andrés el Capellán no sólo hace un arte de amar a lo humano, sino que quiere realizar, como lo había hecho Ovidio, una reprobación del amor también para aquellos que quieran alcanzar la sabiduría, como decían los estoicos y los filósofos cristianos. Es decir, para aquellos que quieran dar el paso definitivo a la sabiduría, definida por los cristianos como la superación de las pasiones mundanas, es mucho mejor que elijan el perfecto objeto del deseo, aquel que jamás te traicionará, aquel que te dará la verdadera recompensa en el cielo”. Pero era también la que mejor conectaba con las reglas heurísticas de una *quaestio* ya en trance de devenir *disputatio*: alternancia no gratuita, sino sumamente formativa y, por ende, didáctica:

325. “Literatura ovidiana”, p. 16. Cfr. en paralelo un ensayo del mismo autor que, por su recorrido sistemático y la abundante documentación, aclara y en parte anticipa muchos de los temas presentes en el nuestro: José Luis Canet, “Reflexiones filosóficas sobre el amor cortés y el *De Amore* de Andreas Capellanus”, en *Homenatge a Amelia García-Valdecasas Jiménez*, eds. Ferrán Carbó, Juan Martínez Luciano, Evelio Miñano y Carmen Morenilla, València, Universitat de València, 1995, pp. 191-208.

[...] In tutte le discussioni sul “vero” di questo periodo (compresa la disputa degli universali), e particolarmente in quelle di Abelardo, è sottinteso un valore pedagogico; il vero è per Abelardo ciò che risponde alla “imposizione delle voci” e non alla “natura delle cose”: il vero è logico, non fattuale; perciò ogni dimostrazione intorno a veridicità o falsità è anche dimostrazione intorno a verifica o falsificazione logica, è dimostrazione di ‘buon funzionamento’ dell’attività intellettuale: la disputa serviva a questo”³²⁶.

En todas las discusiones sobre lo “verdadero” de la época —incluyendo la disputa acerca de los universales— queda implícita una valencia pedagógica; la verdad es para Abelardo lo que responde a la imposición de las voces, no a la naturaleza de las cosas: la verdad es lógica, no factual; por tanto toda demostración sobre veracidad o falsedad es también demostración de verificabilidad o falsificación lógica, prueba contundente de un buen funcionamiento intelectual: la disputa servía precisamente para esto.

Es por eso que, al lado de la definición en juego, la *quaestio* se encargaba de mostrar la pertinencia del mecanismo exploratorio adoptado para alcanzarla: “Un maestro insegna determinati contenuti ma anche il metodo per ricercarli”³²⁷.

Es precisamente en el cruce determinado por sutilezas dialécticas e intenciones pedagógicas (lugar común tanto de las disputas declamatorias romanas, con su propuesta y examen de soluciones alternativas, como de las palestras escolásticas), donde converge el término simbiótico del tratado amatorio, en cuyo origen ovidiano se sitúa, de una vez por todas, la admisibilidad al referente común: es el mismo Ovidio el que funde una preocupación —supuestamente—

³²⁶. Ballanti, *Abelardo*, cit., p. 47.

³²⁷. Siri, p. 119.

didáctica, los métodos declamatorios de moda, y una mayéutica esencialmente socrática, en su determinación primero favorable, luego definitivamente censoria de las funciones anejas al amor. No basta; en este conjunto fijo inaugurado por Ovidio se impone naturalmente, como factor abierto a ulteriores connotaciones jurídicas, el aglutinante fundamental de la *fictio*³²⁸; método poético y figura del derecho romano que, a más de establecer un enésimo conector con la ciencia medieval mediante el derecho canónico (especialmente conservador al respecto), nos proyecta con el subgrupo respectivo a las idealizaciones condicionadas de *La Celestina*, a sus ambigüedades exploratorias en el dominio moral/amoral, o sea definitivamente didáctico, del amor profano.

Con el apartado sucesivo nos proponemos aclarar la identidad fundamental entre la *quaestio* medieval y el tratado considerado, relativamente a los métodos, argumentos, recursos testimoniales, y al propio planteamiento adoptado.

2. Examen interno del *De Amore*

No debemos olvidar un dato importante: la alternancia entre argumentos favorables y contrarios está presente desde los primeros libros del *De Amore*; solo que en el tercero se retoma únicamente el polo negativo, como efectivamente ocurre en el género de la *quaestio - disputatio* medieval. Algo absolutamente impactante resulta además el orden estupendo con que el autor reinicia la hilera de contenidos, para sacar sistemáticamente su aspecto más reproble.

328. Cfr. Maria Bettetini, *Figure di verità. La finzione nel Medioevo occidentale*. Milano, Piccola Biblioteca Einaudi, 2004; Federico Bardelle, *Le finzioni giudiziali*. In diritto.it file:///C:/Users/Usuario/Downloads/le-finzioni-giudiziali.pdf

2.1. Libros I, II

Vayamos, para dar solo un ejemplo, al libro primero. Rubricaremos con el símbolo de (+) los conceptos positivos³²⁹, y con el de (-) los negativos.

Praefatio

Claramente negativo, prescindiremos de él por la relativa susceptibilidad a refundiciones y añadidos.

Capitulum I. Quid sit amor

1.- Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri³³⁰.

Dejando aparte la perfecta congruencia con el prefacio, sujeto a toda clase de suspicacias (pero aquí y en otras partes³³¹ reafirmado con vigor), notemos inmediatamente la negación “anticortés” de la *mezura*³³², ya de por sí muy indicativa; sigue la expresión de los males ligados al amor pasional, entre los cuales emerge la idea de *timor*; definiremos así, en

329. En el sentido de una admisión (+) o rechazo (-) de los argumentos considerados.

330. Cito dal *De Amore* nell’ed. P.G. Walsh, London, Duckworth, 1982.

331. Si el prefacio tuviera como exclusiva confirmación unas líneas iniciales del primer capítulo, su autenticidad o prioridad intencional estuviera sujeta a las mismas dudas que le afectan aisladamente.

332. V. Cherchi, *Andreas and the Ambiguity*, cit., p. 41: “Andreas, in sum, missed altogether the notion of *mezura*, which regulates the rapport between eros and virtue and is therefore fundamental for the interpretation of *fin’amor*, because it is the fundamental virtue on which the whole ethics of courtly love is based”.

términos numéricos, el espacio respectivamente ocupado por las manifestaciones de signo favorable y contrario (con referencia a los capítulos y, eventualmente, párrafos del solo libro primero):

(-) I-III.

Inmediatamente después: efectos favorables de Amor.

(+) IV, 1-2 [Después de una definición “neutra”, espacio muy reducido dedicado a los efectos favorables, lugares comunes de la tradición amorosa].

(-) IV, 3-5 [Importante aquí la promesa y anuncio (“alibi tractatu latiori te plenius edocebo”) de retomar estos tristes efectos, como puntualmente sucede aunque sin la autonomía señalada].

El espacio acotado por los capítulos V y el vigésimo párrafo del VI representa una introducción a los parlamentos que siguen, de cuyo interno desarrollo depende exclusivamente la postura susceptible de asumirse.

I DIÁLOGO

La alternancia es interna, como en todos los parlamentos que pueblan el tratado y lo llenan, además, de irremediables frustraciones³³³. Después de una discusión bastante pícaro sobre juventud y vejez (nótese cómo la opinión masculina se encuentra previamente reprobada en V, 2: “Aetas impedit”), el resto del diálogo es definido “sophisticus” por el propio

333. Véanse en Cherchi, est. cit., todas las apreciaciones al respecto, parcialmente consignadas *supra*.

interlocutor: “Mirandum est quod dicis, et quod tam sophistice meos niteris sermones arguere” (VI, 56). Es notable en efecto la escaramuza librada a fuerza de sentencias y *auctoritates*, en el más puro estilo celestinesco. Todo esto no lleva a ninguna parte, cuando una última observación de la dama, proferida en el tono sentencioso que caracteriza el discurso, es puntualmente tomada a lo Mr. Collins, como indudable promesa de futuras concesiones.

Particularmente interesante resulta el sector del diálogo encuadrado entre los párrafos 211 y 218: después de los tópicos apologéticos sobre la asimilación de la nobleza amorosa al bien supremo³³⁴, y el valor dirimente de la experiencia en su apreciación: “che ’ntender no la può chi no la prova”, el interlocutor pasa sin más a considerar la servidumbre amorosa; lo que provoca una respuesta obvia: “Ergo talis non est curia appetenda; eius namque loci est omnino fugiendus ingressus, cuius libere non patet egressus”³³⁵. Importantísimo para Dante y su papel mediador, esta suerte de *locus inversus* no será tanto censurado por la mujer (que se muestra persuadida), como posteriormente revertido por el propio autor.

Un parlamento emblemático. Cuando el más noble le habla a la plebeya³³⁶, esta no tarda en referirse a los argumentos

334. Aquí es donde se encuentran con mayor abundancia los tópicos inversores del Evangelio: profanación de la que sacará conveniente partido el propio Dante.

335. Casi siempre la mujer habla con más refinamiento y figuras retóricas que el propio varón. Rasgo muy notable y que merecería una atenta consideración.

336. Una curiosidad ligada a la ópera (que con tanta frecuencia se sirve de la literatura “independiente”, o por el contrario logra inspirar muchas de sus páginas más notables, como por ejemplo el famoso poema luziano *Alla vita*: “Ecco, amici, ci aspetta una barca”, tomado claramente de *Così fan tutte*: cfr. mi reciente artículo “Una proposta su Montale”, en *Linguistica e Letteratura*, XLII, 1-2 2017, p. 160). En el *Elisir d’amore* de

que hacen tan extraña, socialmente y en relación al tiempo, la propuesta de semejante dominio³³⁷. En particular se hace referencia a la “fama” de la mujer [292], y se retuercen los argumentos desmitificadores tomados, una vez más, de la literatura sacra: “Et quantumcunque quisque bonum operetur in orbe, quo ad eternae beatitudinis praemia capienda sibi valere non potest, nisi ex caritatis illud procedat affectu. Eadem igitur ratione, quantumcunque actibus et operibus studeam regi servire amoris, si illud non ex cordis affectione procedat et ex actu derivetur amandi, ad amoris mihi praemia valere non potest. [320]. He aquí denunciado a cabalidad el carácter artificial de la “corte de amor” (Cherchi), la ruptura no solo de convenciones, sino de organización e integración social que provoca: un absurdo prontamente desmentido en el III (donde se coloca la solución de la *quaestio*).

Donizetti (con libreto de Felice Romani) la gondolera requerida de amor por el Senador se burla de él, primero alegando su edad (véase el primer parlamento considerado aquí), pero siempre protestando que el honor a ella concedido sería realmente extremo, o sea excesivo. Mientras que “Zanetto, giovinetto” puede muy bien y con toda conveniencia casarse con ella y hacerla feliz...

337. Pensemos aun solo en la descabellada conclusión de que “es mejor que la mujer se haga odiosa a un marido indigno y no estimada por él”. Acuden a la mente los consejos que la madre de S. Agustín, S. Mónica, daba a las amigas no suficientemente sometidas a los respectivos maridos, y por consiguiente llenas siempre de cardenales y otras señales de las golpizas; pienso en el extraordinario ensayo de V. Woolf, *Una habitación propia* ... Suficiente para apreciar la carga de distorsión social que la adhesión a los preceptos del *De Amore* provocaría. Como si la “corte de amor” estuviera situada, efectivamente, fuera de los confines del mundo, suerte de roca inexpugnable. Es evidente, sin embargo, que el autor del tratado sobre el amor quiere seguirle el juego (a nivel dialéctico y dentro de la *factio* retórica) a los teóricos de este; y demoler esa construcción a fuerza de razonamientos, no con amonestaciones... El edificio no se sostiene lógicamente, quiere decir el autor de esta especialísima *disputatio*.

Es de notar que, en (312) como en muchos otros lugares de este parlamento, las fórmulas utilizadas son siempre típicas de la recuesta científica o *quaestio disputata*: “Quod dicitis stare non potest”, etc. Unido al lema de las autoridades usufructuadas a la manera de uno, luego viradas según las intenciones del otro, tendremos un cuadro de la situación no solo absurdo (¡vaya triunfo del paradigma seductorio!), sino evidentemente paródico.

En el diálogo entre el más noble y la más noble, es esta la que se encarga, una vez más, de mostrar la incongruencia inherente a las fórmulas pseudorreligiosas utilizadas por el otro, anticipando un argumento que será decisivo en el tercer libro:

Amorem autem exhibere est graviter offendere Deum, et multis mortis parare pericula. Et præterea ipsis amantibus innumeras videtur inducer pœnas at assidua parare quotidiana tormenta. Quod ergo bonum esse potest in eo facto in quo cœlestis sponsus offenditur, et ipse proximus læditur, et ipsi actores mortis inde noscuntur pericula sustinere et pœnis cruciari assiduus? Quamvis igitur Amor cogat omnes curiales exsistere et a qualibet homines rusticitate constituat alienos, tamen propter magna quæ sequuntur inconvenientia et pœnas gravissimas imminentes res timenda videtur et a nullis optanda sapientibus [...]. Nobis igitur expedire videbitur ab amore vacare et amantium laboriosas angustias evitare. Amantes enim non solum inter ipsas vigiliis variis pœnarum languoribus fatigantur, sed etiam dormiendo modis quam plurimis anxiantur [411-3].

En unión con el sucesivo “Quamvis appetibile satis cunctis videatur amare, virginali tamen videtur plurimum obviare pudori” (452), ya tenemos las series victoriosamente (en

cuanto conclusión definitiva del *magister*) impugnadas en el libro tercero del tratado. Y no solo eso; tenemos también el revés de los lugares comunes esgrimidos en *La Celestina* para convencer, y expiados a manera de *contrappasso* no solo *per actum tragediae*, sino *in speculo Comediae*. He aquí en filigrana a los ancestros de Calisto y Melibea, llevados por las olas de los sofismas en uso o más bien manifestando corpóreamente sus desviaciones. Ya vienen las *Petrosas* arrepentidas.

Queda por determinar el orden de los contrargumentos esgrimidos en el tercer libro, si efectivamente corresponde al que se emplea, si bien con subversiones internas, en los diálogos e intervenciones de los libros I y II³³⁸.

2.2. Libro III

Considérense las siguientes fórmulas:

Quod ergo bonum ibi poterit inveniri, ubi nihil nisi contra Dei geritur voluntatem?

Quod ergo bonum esse potest in eo facto in quo cœlestis sponsus offenditur, et ipse proximus læditur, et ipsi actores mortis noscuntur pericula sustinere et pœnis cruciari assiduis?

Pese a su evidente afinidad, están respectivamente tomadas del tercer libro (4) y del primero (411). El número bajo y alto dan testimonio de la disposición cruzada o inversa (desde el

338. El II libro en realidad no añade nada a la semántica del primero, en cuanto a nuestro propósito atañe: mostrar cómo en el apartado tercero del volumen no se hace sino establecer la polaridad puramente negativa de los argumentos utilizados en el primero.

argumento más débil hasta el más fuerte, en el primero; luego desde lo primordial a lo accesorio³³⁹).

Esto refleja evidentemente la sucesión argumental y una voluntad de sistematización casi institucionalizada, es decir ligada a un género. Veamos entonces en detalle la continuidad argumentativa en cuestión, con los núcleos semánticos bien delineados.

2.2.1. Del amor se deriva todo bien

Presente en el tratado con gran constancia, al final del I libro adquiere una dimensión predominante, como principal argumento a favor; así lo indican las líneas que acabamos de reseñar, en el diálogo entre “los más nobles” (me parece indicativo el hecho de que lo mínimo de nobleza según la fe se alcance precisamente en el más malto grado de nobleza social: simetrías muy calculadas). Pero ahora: “Heu quantus inest dolor, quantave nos cordis amaritudo detentat, quum dolentes assidue cernimus propter turpes y nefandos Veneris actus hominibus coelestia denegari! O miser et insanus ille ac plus quam bestia reputandus, qui pro momentanea carnis delectatione gaudia derelinquit æterna, et perpetuæ gehennæ flammis se mancipare laborat!” (III, 5). No se trata de un contraargumento aislado: también se lo esgrimía

339. Esto debe tomarse en un sentido sectorial más que de progresión exacta y continua: por ejemplo, a los argumentos censorios esgrimidos en III, 4.5 (cfr. 2.2.1) corresponden los paralelos de I.410 y 411; el de III.9-12 lo situamos en I. 213; mientras que para los *loci* de 14-6 en el tercer libro (prosiguiendo nuestra escalada entre los términos de la impugnación autorial) encontramos equivalentes puntuales en I. 74-77 —con una marcha evidentemente retrorsa—, I. 200-213 y, por último, I. 378-80. A conclusión del cuadro se retoman las partes finales del primer libro, con los extremos respectivos de III.44 (cfr. 2.2.8) y I.517 y 365.

anteriormente, y en los mismos términos: “Scio ergo mulieres, ut vestra notavit assertio, esse debere causam et originem bonorum, ut hilari scilicet facie et hurbanitatis quemlibet receptu suscipiant, et cuilibet pro suæ qualitate personæ verba competentia dicant, et omnibus patenter suadeant curialitatis opera exercere et omnia habentia rusticitatis instar declinare, et ut suam famam propriarum rerum non valeat tenacitas denigrare. Amorem autem exhibere est graviter offendere Deum, et multis mortis parare pericula” (I, 410-11). Al tema inquirido, tópico de la tradición cortés y argumento con más “veneno” que todos los demás, le dedica Capellanus —siempre *en reversa*— los párrafos 1 –7 del libro conclusivo. La reacción es clara: lejos de lo que pretenden los teóricos contradichos, o sea la procedencia amorosa de todo bien posible, Capellanus insiste en que es origen del único y supremo mal. “Cernas ergo, Gualteri, et acuto mentis disquiras ingenio, quanto sit præferendus honore, qui cœlesti rege contempto eiusque neglecto mandato, pro mulierculæ cuiusdam affectu antiqui hostis non veretur se vinculis alligare” (III, 5). Notemos cómo en los libros iniciales se insistía muchísimo —casi cómicamente en ciertos casos, dada la difracción con la “verità effettuale”— en los efectos honoríficos procedentes del amor. De aquí la respuesta explícita, modulada sobre el mismo tema con una continuidad inclusiva del primer libro.

2.2.2. Amor del prójimo

Nótese la sucesión de los argumentos en I, 411-3: “coelestis sponsus offenditur, et ipse proximus læditur”. Aquí, en el tercero:

Præterea constat amatoribus rationem quoque obstare secundam. Nam ex amore proximus læditur, quem ex mandato divino quisque tanquam se ipsum iubetur diligere (8).

Se insistía tanto —y de forma progresiva: véanse “efectos de amor” en I, IV— en el hecho de beneficiar al prójimo, conseguir todas las virtudes que, ya observado el primer mandamiento, siguen a la observancia de los otros (incluyendo, paradójicamente, la temida “castidad”):

Effectus tamen amoris hic est, quia nullus amator nulla posset avaritia offuscar; amor horridum et incultum omni facit formositate pollere, ínfimos natu etiam morum novit nobilitate ditare, superbos quoque solet humilitate beare; obsequia cunctis amarus multa consuevit decenter parare. O, quam mira res est amor, qui tantis facit hominem fulgere virtutibus, tantisque docet quemlibet bonis moribus abundare! (I, IV, 1).

Las virtudes *ad proximum* se encuentran bien declaradas en el diálogo entre el plebeyo y la mujer más noble, en ese largo fragmento comprendido entre los párrafos 149-161. El mentís llega pronto: “Nam post verum amoris curiae ingressum nihil potest amans velle vel nolle, nisi quod mensa sibi proponat amoris, et quod alteri possit amanti placere” (I, 213). Este argumento, cruzado con el de las “cadenas” o servidumbre de amor, permite instituir un paralelo risible con el retrato de quien “largitatem porrigere debet quibus potest”, o necesita mostrarse “arditus, sapiens, cautus et ingeniosus”, ni demasiado risueño ni triste. Está claro que el pretendido amor del prójimo, en lugar de hallarse en íntima conexión con el profano, manifiesta una incompatibilidad aneja a la definición de ambos, por declaración expresa no solo de la voz autorial al final del libro, sino de las objeciones mujeriles en pleno tratado.

De esta forma, el epílogo resultante es solo el remate de un largo discurso, preparado desde muy lejos. “Tertia quoque ratio amorem cunctis evitare suadet. Nam exinde unus ab

altero divertitur amicus, et inimicitiae inter homines capitales insurgunt, nec non et homicidia malave multa sequuntur”. [Así hasta el final del fragmento (9-12)].

2.2.3. Cuerpo templo del amor

Imprescindible el reenvío a I, 473:

Mixtus vero amor dicitur ille, qui omni carnis delectationi suum præstat effectum et in extremo Veneris opere terminatur. Qui qualis sit amor, ex superiori potestis notitia manifeste percipere. Hic enim cito deficit et parvo tempore durat, et eius sæpe actus exercuisse pœnituit; per eum proximus læditur, et Rex cœlestis offenditur, et ex eo pericula graviora sequuntur (473).

Más adelante se habla de “immaculatum corpus Domino custodire” (478), “carnis contagio maculare” (480), etc.

De ahí que no surja nada inesperado el siguiente comentario del autor: “Alia quoque ratio crimen nobis contradicit amoris. Nam, quum omnia crimina ipsam animam tantum de sui soleant inquinare natura, istud crimen tantum animam simul cum corpore foedat” (III, 13)³⁴⁰.

340. En el primer libro (533-549) aparece particularmente blasfema la distinción entre los lugares corpóreos de elección en correspondencia con el supremo fin del amor (asimilación a las diversas facultades platónicas y las jerarquías comportamentales cristianas). De aquí la exigencia de una refutación, no solo en el tercer libro sino en el interior del tratado.

2.2.4. *Servitus, timor, obtutus*

Confiamos al paralelismo de los siguientes pasajes el comentario y observaciones pertinentes.

Sed alia quoque ratione amor fugiendus videtur. Qui amat enim vehementi quadam servitute ligatur et quasi omnia suo nocitura timet amori, et eius animus pro modica vehementer suspicione gravatur, et cor suum interius graviter iaculatur. Omnem namque extraneorum colloctionem vel deambulationem aut insolitam commorationem amans in coamante ex amoris zelo timescit, quia “Res est solliciti plena timoris amor” (III, 14).

Quem enim vere gladius pertingit amoris, de coamantis cogitatione continua sine intermissione quassatur nullisque divitiis nullove in hoc sæculo tantum posset honore beari vel aliqua dignitate, quantum si iuxta proprii animi voluntatem suo recte fruatur amore. Nam etsi mundum universum lucretur amator, sui autem amoris detrimentum vel aliquod patiatur adversum, omnia tamen pro summa reputaret inopia, nihilque sibi credit [ad] egestatem posse nocere, donec suæ voluntati bene concordaverit amor [...] III, 15-6.

Sciatis itaque quod a multis retro diebus amoris vestri me sagitta percussit [...]. Visus enim vestri aspectus adeo meum perterret ingenium mentemque perturbat quod eorum etiam quæ mente attente conceperam penitus obliviosus exsisto [...]. Vos quidem estis mei causa doloris et mortales pœnæ remedium; meam namque simul cum morte vitam tenetis vestro pugno reclusam; si concesseritis postulata, vitam præstatis amissam et solatia multa vivendo; sed si ea mihi denegare velitis, erit mihi vita pœna, quod gravius est quam subito incurrere mortem (I, 74-7).

Quum vos igitur videre valeo, nulla me posset pœna pertingere, nullius me possent insidiæ perturbare [...]. Quando vero vos non possum corporali visu aspicere [...] undique contra me cuncta incipiunt elementa consurgere, et varia me pœnarum

incipiunt allidere genera, nullo possum gaudere solatio [...] (I, 200-1).

Firmum etenim est et totius meae mentis propositum Veneris me numquam supponere servituti nec amantium me pœnis subiicere. Quot namque subiaceant amantes angustiis, nemo posset nisi experimento cognoscere. Tot enim pœnis atque languoribus exponuntur quod nullus posset nisi experientia doceri (I, 209-10).

Nam post verum amoris curiae ingressum nihil potest amans velle vel nolle, nisi quod sibi mensa proponat amoris, et quod alteri possit amanti placere (I, 213).

Si plenius esset vobis amoris manifesta doctrina [...], re vera vestra sententia confirmasset sine zelotypia verum amorem non posse consistere [...]. Est igitur zelotypia vera animi passio, qua vehementer timemus propter amantis voluntatibus obsequendi defectum amoris attenuari substantiam, et inæqualitatis amoris trepidatio ac sine turpi cogitatione de amante concepta suspicio. Unde manifeste apparet tres species in se zelotypiam continere. Nam verus zelotypus semper timet ne ad suum conservandum amorem propria non valeant sufficere obsequia, et ut qualiter amet ametur, atque recogitat quanto cogeretur anxii dolore, si coamans eius alteri copularetur amanti [...] (I, 378-80).

2.2.5. *Egestas*

Concepto claramente enunciado en (III), resulta insinuado, parodiado, o tomado como consecuencia inevitable en el libro primero del tratado.

Alia iterum ratio inimica videtur amori. Nam ex amore detestabilis procedit egestas, et ad inopiae carcerem devenitur. Amor hominem inevitabili quadam necessitate constringit danda indifferenter et non danda praestare [...] (III, 19).

Nam quum amor de sui natura corporis placabilem et pulchrum quaerat ornatum, hominemque tempore congruo sua cunctis exigit largiri paratum [...], clericus quidem [...] neminem potest largitatis præmiis adiuvare (I, 490).

[...] quia pro vobis omnibus humilis et devotus reperior et cunctis mearum rerum largus exsisto donator [I, 422].

Præterea quid exspectavit tam magna et effusa largitas vestra? Quam diu tardavit hæc, quæ video, interpola et attrita vestimenta donare? (I, 424)³⁴¹.

2.2.6. Fama

Otra vez un paralelismo que vuelve superfluo cualquier comentario.

Mulier quoque si amoris cœperit inservire ministeriis nullo sibi modo reputatur ad laudem, etiam si a stirpe regis ametur. Immo quamvis in masculis propter sexus audaciam amoris vel luxuriæ tolleratur excessus, in mulieribus creditur damnable crimen et eius inde fama supprimitur, et ab omni sapientia meretrix illa iudicatur immunda et contemptui prorsus habetur (III, 28).

Amare igitur cuicumque sit mulieri securum, virginibus videtur prorsus ipsa timendum atque probrosum. Mulier enim quum ab ipsa maritali susceptione sit a viro credita virgo, corruptionis veritate comperta proprio semper odiosa marito et ei contemptibilis permanebit, ob quam causam sequitur repudii summa iniquitas et divortii causa perennis, et sic in immensum infamia mulieris crescit, et contumeliosa cunctis exsistit [I, 466].

341. El contexto es evidentemente irónico, pero muestra bien la consecuencia formalmente expuesta por el autor al final del tratado.

[...] alia me ratio ab hac necessitate defendit, quia, etsi ominia nostris succederent amplexibus prospera, si illud vulgi deveniret ad aures omnes aperte meam famam reprehensione confunderent, quasi ultra modum propriæ naturæ metas excesserim (I, 292).

2.2.7. *Crimina*

Alio quoque modo iterum reprobamus amorem. Recte namque intuentibus et vestigantibus rem diligenter nullius criminis notatur excessus, qui ex ipso non sequatur amore. Nam constat homicidium et adulterium inde sæpius provenire [...] (III, 29).

Amorem autem exhibere est graviter offedere Deum, et multis mortem parare pericula. Et præterea ipsis amantibus innumeras videtur inducere pœnas et assidua parare quotidiana tormenta (I, 411).

2.2.8. *Adulterium*

Plus etiam mali potest ad hæc in amore notari. Amor enim inique matrimonia frangit et cogit sine causa ab uxore avertere virum [...]. III, 44.

Præterea quoddam est aliud non modicum, quod me contradicit amare. Habeo namque virum omni nobilitate urbanitateque ac probitate præclarum, cuius nefas esset violare torum vel cuiusquam me copulari amplexibus [...] Tanti ergo amoris præmio decoratam ab alterius amore ipsa iura præcipiunt abstinere (I, 365).

[...] ipse tamen, quia alterius eiusdem regis filiæ ligabatur amore, ipsam quidem recusavit amare nolens incestus scienter incurrere crimen (I, 517).

2.3. Cotejando

Las conclusiones a las que se puede llegar mediante la comparación de los primeros libros³⁴² y el último del tratado son clarísimas: no solo los argumentos finales están lejos de ser añadidos prudenciales o extremos contradictorios, sino que aparecen, variamente manejados a manera de réplicas, en todos los diálogos que preceden³⁴³. La utilización de fórmulas como “Quod dicitis stare non potest” (I, 312); “Cessat ergo ratio vestra evidentissima ratione collisa” (I, 365); “Huius hypotheticae consequenti destructo, e contrario tibi concluditur (I, 85); “Et si convertas, non est propositio falsa” (I, 15), la mayoría de ellas utilizadas por las mujeres, muestran el planteamiento técnico-oratorio de la obra tanto en las partes dialógicas (tesis-contratesis) como en las disertaciones a cargo del “magister”. Nótese cómo quisimos prescindir de la sección proemial en los referentes alegados por prestarse, al igual que la conclusiva, a sospechas sobre los móviles de su empleo (considerando que, si el tercer libro responde a consideraciones tácticas, nada más fácil que dotar oportunamente el volumen de un prefacio idóneo).

El hecho de encontrar internamente a los diálogos esos argumentos alternos, finalmente reconducidos a una sola polaridad —como en efecto sucedía a lo largo de una *quaestio*

342. En el segundo libro se sacan en realidad casos concretos o sentencias particulares de toda la materia expuesta; es así como no puede proporcionar de por sí el manantial de argumentos más apropiados para la demostración en curso. Habrá que asimilarlo, sin más, desde esta particular perspectiva, al libro inicial del tratado.

343. Cherchi (*Andreas and the Ambiguity*, cit, p. 39) apunta a este propósito: “While the condemnation of the courtly love in the first two books takes the form of the sustained *insinuatio*, its denunciation becomes explicit only in the third book”.

bien conducida—, muestra sin lugar a dudas el verdadero carácter de esta obra.³⁴⁴

3. Dante mediador

Es indudable la atención puesta por Dante a los aspectos “clásicos” del amor cortés presentes en el *De Amore*: desde la oscilación entre temor y dicha (véase “Tutti li miei penser”, Vita Nuova XIII, 8-9, con el comentario en prosa de XIII, 2 ss.: “Buona è la signoria d’Amore, però che trae lo intendimento del suo fedele da tutte le vili cose [...]; non buona è la signoria d’Amore, però che quanto lo suo fedele più fede li porta, tanto più gravi e dolorosi punti li conviene passare”), los efectos evangélicos del amor al prójimo (especialmente en V.N. X-XI), la fidelidad al secreto (V.N. IV, 3: “[...] ed io sorridendo li guardava, e nulla dicea loro”); hasta llegar a la visión, desde luego, beatífica (recordemos cuál es para Capellanus el *origo et causa* de todo amor): “Io le direi che sì tosto imagino la sua mirabile bellezza, sì tosto mi giugne uno desiderio di vederla, lo quale è di tanta vertude, che uccide e distrugge ne la mia memoria ciò che contra lui si potesse levare; e però non mi ritraggono le passate passioni da cercare la veduta di costei (V.N. XV, 2). Incluso la petición de declarar “qué es amor” al consabido amigo (cfr. V.N. XX, 1) encuentra cabida en la obra dantesca dedicada a la expresión del amor cortés.

Tanto más paradójico resulta el hecho de que tales motivos no pasen a *La Celestina*³⁴⁵; ni siquiera bajo el aspecto transitorio,

344. Como hace notar con notable acierto Paolo Cherchi (ch. 1, p. 39 del texto citado): “Even in this book the physiological aspects of love are present, and this time Andreas stresses the pathological consequences of carnal love”.

345. Con un canon ya a la sazón irreconocible. Asistimos a lo largo del Quattrocientos a un auténtico desmoronamiento del género. Véase, para dar solo un ejemplo, esta anotación de Isabella Tomassetti sobre la mayoría

aunque ciertamente nada inocuo, de una observancia ya a punto de convertirse en herejía: “Lo cielo, che non have altro difetto / che d’aver lei, al suo signor la chiede”; “Ancor l’ha Dio per maggior grazia dato / che non po’ mal finir chi l’ha parlato” (V.N. XIX, 9-10).

Mas se confronten los siguientes versos de las *Petrosas* con ciertas expresiones emblemáticas de *La Celestina* “Por cierto, si el del purgatorio es tal, más querría que mi espíritu fuesse con los de los brutos animales, que por medio de aquél yr a la gloria de los sanctos³⁴⁶; “¿Yo? Melibeo soy, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo”:

[...] poi non mi sarebb’atra / la morte, ov’io per sua bellezza corro Omè, perché non latra / per me, com’io per lei, nel caldo borro? Ché tosto griderei: ‘Io vi soccorso’ (*Così nel mio parlar*, 55-6; 59-61).

Es de notar que el “caldo borro” fue interpretado muy tempranamente como el infierno (y así resulta en una imitación que de este soneto hizo Paolo dell’Abaco). La similitud entre los pasajes reseñados indicaría que el extremo aberrante del amor cortés puede haberse filtrado en *La Celestina* a

de los poemas amorosos de Valera presentes en el *Cancionero de Salvá*: textos dotados a su parecer de una “vertiente reivindicativa que los tiñe de un evidente tono polémico y poco ortodoxo con respecto a las convenciones del amor cortés, donde la aceptación de la pena amorosa se tiñe generalmente de rasgos masoquistas”. Cfr. I. Tomassetti, “La sección de Diego de Valera en el Cancionero de Salvá (PN13): entre cortesía y palinodia”. En *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Magis deficit manus et calamus quam eius historia. Homenaje a Carlos Alvar*, eds. C. Carta, S. Finci, D. Mancheva, S. Millán de la Cogolla, Cilengua, vol. I, p. 965.

346. Fernando de Rojas, *La Celestina*. Barcelona, Planeta, 1980, I, p. 25.

preferencia de sus aspectos normativos; y esto en virtud de, muy probablemente, unas *Petrosas* ya a la sazón bastante difusas en España³⁴⁷.

Pero ¿cuál sería la fuente más probable de la inspiración celestinesca? ¿En qué punto confluyen las paradojas del amor según Capellanus y los excesos reprobatorios imaginados por Dante? Hay un lugar de la dramatización dantesco-celestinesca donde, de hecho, se patentiza no solo el final de la parábola, sino el propio origen de la desviación. Es donde Capellanus advierte acerca de los efectos nefastos del amor pasional, colocándolos en una secuencia que merece toda nuestra atención:

[...] ex amore proximus laeditur, quem ex mandato divino quisque tamquam se ipsum iubetur diligere [...] Nam exinde unus ab altero divertitur amicus, et inimicitiae inter homines capitales insurgunt, nec non et homicidia malave multa sequuntur (III, 8-9)

Verdaderamente impresionantes resultan tales palabras en relación no solo con el episodio de “los dos cuñados”³⁴⁸, sino con el propio material de la *fabula* celestinesca. Respecto de esta faltaría la sucesiva alusión (profusamente documentada, como hemos visto, también en el resto del tratado), al peligro omnipresente del adulterio:

347. Cfr. C. Di Girolamo, “La Divina Comèdia en català”, *L’Espill*, 7, 2001, pp. 131-40, cuyas argumentaciones respecto de las *Petrosas* y su difusión temprana en España siguen teniendo, a mi parecer, suficiente y comprobada validez. Cfr. también, para una panorámica general y la presencia de las rimas dantescas en la biblioteca y obra de Santillana, el estudio de Tobias Leuker, “Entre nombre y mote: dos poemas ‘dantescos’ del Marqués de Santillana”, *Revista de Literatura Medieval*, 17 (2005), pp. 233-40.

348. En *Inf.*, V.

Amor enim inique matrimonia frangit et cogit sine causa ab uxore avertere virum. Quos Deus lege data firmiter non posse statuit ab homine separari (III, 44)

Se piense, sin embargo, en los discursos puestos en cierre de la obra: el peligro, en perspectiva, de una traición al legítimo futuro cónyuge; y, sobre todo, el atentado a la “fama” de la virgen, lugar común de la tradición y objeto de las más serias disquisiciones en el *De Amore*, a lo largo de todas sus páginas. Podríamos decir que el único punto faltante, de necesidad, en *La Celestina* está tomado por lógica deducción de todo lo narrado por Francesca en el círculo expiatorio de la lujuria. Como han observado casi a la unanimidad los innumerables lectores del canto³⁴⁹, su célebre protagonista no es sino una representante ideal del amor cortés en la expresión codificada del “Dulce Estilo”. El mismo incipit de su discurso declara a cabalidad una pertenencia expresa al género: “Si fuera amigo el rey del universo...”. Francesca empieza con una *captatio benevolentiae* tan recomendada por el mismo Capellanus en puntos diversos del tratado, y llevada a la práctica en mil ocasiones. Habla con retórica la amante de Paolo, aun en medio del torbellino infernal; emplea sapientemente anáforas rebatidas sobre el mismo clavo, es decir un tema exclusivo³⁵⁰:

-
349. Exterminada, como se sabe, la producción al respecto. Se pueden ver ensayos clásicos, como el de D. Vittorini, “Francesca da Rimini and the *Dolce Stil Nuovo*”, *The Romanic Review*, XXI, 2 (1930), 116-127; M. Casella, *Il canto V dell’Inferno*, Firenze, Sansoni, 1940. F. Mazzoni, “Il canto V dell’*Inferno*”, en *Inferno: letture degli anni 1973-76*, Roma 1977; D. Della Terza, “*Inferno V*: Tradition and Exegesis”, *Dante Studies*, 99 (1981), pp. 49-66. Sobre la temática del amor cortés en Toscana, cfr. Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, Milano- Napoli, Ricciardi, 1960.
350. Sobre este especial empleo de la anáfora cfr. de P. Di Patre la *lectio magistralis* publicada con el título “El lente deformador de la poesía barroca ecuatoriana”, En *Crítica, ensayo y memoria en la literatura latinoamericana*, ed. V. Robalino, PUCE, Centro de Publicaciones, 2014, pp. 19-38.

“Amor, amor, amor”... Pero es en la declaración expresa de “ineluctabilidad”, en las modalidades de un mecanismo amatorio asimilado, como en los poemas de Guinizzelli, al más puro automatismo de la naturaleza, suerte de operación fisiológica (“Amor, ch’a nullo amato amar perdona”), donde encontramos la fuente del rechazo cristiano y la condena manifiesta, *in interiori corpore*, del *De Amore*. Será la negación patente del libre albedrío³⁵¹ el factor resolutorio para impulsar tanto la artística retractación de *Inf.* V, como la *reprobatio* de Capellanus e inclusive, cabe pensar, el desarrollo dramático inductor, con modalidades claramente extralógicas, de la antítesis manifestada en *La Celestina*. Los efectos son, por lo menos, totalmente asimilables en las tres obras maestras, ya que:

¿Quod ergo bonum esse potest in eo facto in quodcoelestis sponsus offenditur, et ipse proximus laeditur, et ipsi actores mortis noscuntur pericula sustinere et poenis cruciari assiduis? (I, 411).

Homicidia malave multa sequuntur... La diferencia con el V canto del Infierno estriba en esto: mientras que en él las proposiciones del Dulce Estilo (vistas desde una perspectiva escatológica que pone de relieve sus equívocos) aparecen únicamente desmentidas por los hechos, en *La Celestina* el desengaño es dúplice: en la vertiente dialéctica (soporte lógico-retórico deficiente³⁵²) y factual (final trágico).

351. Cfr. J. L. Canet, “Literatura ovidiana”, cit., pp. 10-11: “Por otra parte no hay que olvidar la premisa fundamental con la que se sustenta la filosofía cristiana, el libre albedrío del hombre, necesario para que las actuaciones del ser humano no sean predeterminadas y pueda actuar la voluntad; mientras que el amor, como hemos visto, ‘hace esclavos’, obliga a someterse al otro, a perder su propia libertad”. Concepto realmente fundamental en la temática que nos ocupa.

352. Deficiencias de una retórica inhábil para establecer, como ocurre en cambio en el tratado *De amore*, la solución correcta entre el acervo de parlamentos contradictorios.

Veamos ahor en detalle esa multiplicidad de funciones que constituye tal vez el carácter más saliente de nuestra obra referencial.

4. Recepción celestinesca³⁵³

Hay en el tratado del Capellanus un lugar explícito que recorre de verdad, como una veta común, los dos troncos derivados; es el siguiente del tercer libro, variamente anunciado en el prólogo y partes interiores del tratado:

O miser et insanus ille ac plus quam bestia reputandus, qui pro momentanea carnis delectatione gaudia derelinquit aeterna et perpetuae gehennae flammis se mancipare laborat! (III, 5).

El tema es tópico; pero su específica urdimbre debe de haber provocado la inserción posterior de estos significativos enlaces con el tema del gozo:

“Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria”, y el eco realmente emparejado de la infeliz Melibea: “¡Muerta llevan mi alegría! ¡No es tiempo de yo bivar! ¿Cómo no gozé más del gozo? ¿Cómo tuve en tan poco la gloria que entre mis manos tove? ¡Oh ingratos mortales! Jamás conocés vuestros bienes, sino cuando dellos carescéys!⁽³⁵⁴⁾).

Un hilo rojo recorre dramáticamente la expresión del amor, evidentemente, rechazado en *La Celestina* (“¡O amor, amor!

353. Sobre la recepción celestinesca de todo el complejo atinente al amor cortés, indispensable la lectura de Yolanda Iglesias, *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en La Celestina*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana ed., 2009.

354. Ed. de referencia, p. 229.

[...] Dulce nombre te dieron; amargos hechos hazes. No das yguales galardones [...]. Cata que Dios mata a los que crió; tú matas los que te siguen”: p. 243), y en la conexión dantesca señalada. Otros puntos clave del tratado medieval sobre el amor, como la ofensa al libre albedrío (“Tú, Señor, que de mí habla eres testigo, ves mi poco poder, ves cuán cativa tengo mi libertad, cuán presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto caballero”, p. 233) y la continua profanación de fórmulas religiosas³⁵⁵ (“Tú que guías los perdidos, y los reyes orientales por el estrella precedente a Belén truxiste, y en su patria los reduxiste, humildemente te ruego que guíes a mi Sempronio, en manera que convierta mi pena y tristeza en gozo, y yo, indigno, merezca venir en el deseado fin”³⁵⁶) con finalidades francamente aberrantes, demuestra lo explícito del proceso y, sobre todo, la función proyectiva, hasta bien empezado el renacimiento, de toda la literatura derivada.

355. Véase en relación con esto Rafael Beltrán, “Entre la parodia de la oración”, en *El mundo social y cultural de La Celestina. Actas del Congreso Internacional de la Universidad de Navarra*, coords. J. M. Usunáriz Garayoa, I. Arellano Ayuso, Vervuert, 2003, espec. pp. 29-39.

356. P. 35 ed. señalada.

ENTRE GIGANTES, TORRES Y MOLINOS DE VIENTO: CUASI UNA FANTASÍA. (DE *INF.*, XXXI Y *QUIJOTE*, I, VIII)*

Al Profesor Alessandro Martinengo

0. Advertencia preliminar

Fieles a nuestra caracterización fantástica, queremos prescindir de cualquier connotación filológica, reemplazándola por las movidas libres de un certamen sin prohibiciones. A Dante lo citaremos en español, mas traducido por Mitre (con independencia de las versiones antiguas); a Cervantes... de cualquier forma³⁵⁷.

* Este artículo apareció en *Tonos digital. Revista de Estudios Filológicos*, n. 23 de julio 2012, con el siguiente resumen:

En el canto XXXI del *Infierno* dantesco hay una serie de cuadros que serán —es lo más probable— sapientemente revertidos por Cervantes, sea como infusión masiva en el episodio quijotesco de los molinos o en forma de, digamos, adelantos técnicos muy sofisticados, furtivamente esparcidos en la obra maestra. Más que la eventualidad de la asunción nos interesa investigar aquí la dinámica de dos mundos contrapuestos, cuyo correlativo semiótico podría identificarse respectivamente —si nos librásemos por un momento de las ataduras históricas— con el intimismo lógico de Hume y un racionalismo cercano a Descartes.

357. El texto no lleva notas, salvo la que lo declara.

1. “Mira que no son torres: son gigantes”

Dante peregrina absorto en el sector “heroico” de los infiernos: su entrada se anuncia en tono menor, ya que la vista vacila por un claroscuro difuso, muy melancólico; y la mente fluctúa también entre las nieblas de la vergüenza (procedente de la ofensa a la razón, el gusto recién manifestado por la bajeza humana) y la calidez del consuelo virgiliano, luminoso en su triunfo de la verdad. Única nota abierta, poderosísima: el sonido de un corno en la lejanía, terrible más que el de Rolando. Al levantar la cabeza, nuestro aturrido visitante recibe el impacto visual de unas torres muy reales, bastante medievales. Es este el típico paisaje semirural y mediourbano descrito por Giotto, con sus figuritas minúsculas ante un fondo de arquitectura imponente. Pero la distancia engaña, y Virgilio exhorta de nuevo a una consideración atenta, desde una óptica mental y físicamente correcta.

“Antes que en esta vía te adelantes”, advierte solícito, “Sabe que no son torres: son gigantes Hundidos en la fosa, y esto explica Que sus bustos se yergan arrogantes”.

La arrogancia —ajena— constituye la tónica del canto, junto con una, lamento decirlo, pusilanimidad antiheroica del protagonista, subrayada por la autoconfesión inmediata: “huyó el engaño y vino la pavura”. ¡Dante habría preferido engañarse! A diferencia del héroe cervantino, al que solo amedrentan las trampas de los encantadores, este rehúye la verdad, y en cuanto se muestra, retrocede espantado. Todo tiene su explicación, naturalmente, para que el campeón quede a salvo; mas por ahora atengámonos a los hechos.

A Dante se le aclara la vista de inmediato. Magnífico rasgo psicológico. Cuando alguien nos ofrece una perspectiva

plausible, todo suele encajar en ella: lo uniforme de la consideración atonal como la dislocación sensorial tras la relatividad. Y lo que Dante ve con claridad, porque su mente ya lo había codificado, ahora logramos descifrarlo también nosotros, los lectores: Cervantes *in primis*. Podemos mirar al primer gigante de la serie, provisto de una túnica pétrea, erguirse con la imponencia de una basílica romana; la faz, el vientre, y el brazo (detalle importante este de los brazos) que sobrepasan el basamento fijo. Criatura prodigiosa y maldita (“Hizo natura bien dejando el arte De procrear tamaños animales, Pues de tales soldados privó a Marte”, vv. 102-4; y “esta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra”, según exclama don Quijote), criatura monstruosa con rasgos terruños y cadenas prometeicas, lo vemos inclinarse (sus amenazas nadie las entiende) y ofrecer el mismo aspecto de cuando, “al mirar a Carisenda Bajo el declive, parece” que “una nube leve Mueve en contra su fábrica estupenda”. “Aquellos que allí se parecen”, dirá Sancho asustado, “no son gigantes, sino molinos de viento, y los que en ellos parecen brazos son las aspas”. Muchas apariencias...

Los brazos de Efiates, acota aliviado Virgilio, no es fácil que él los remueva más. Dante entonces se acuerda del colosal Briareo, el mismo que acude a la mente de un Quijote enfrascado en su pelea; luego exclama: “Aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me lo habéis de pagar”. Y esto cierra la dialéctica y mueve al ataque. Pero en el canto XXXI del dantesco averno continúan las comparaciones épicas; Aníbal y Cartago, puestos en cierre del canto, se unen idealmente a la lanza de Peleo y Aquiles, que lo empiezan: y el levantarse majestuoso del ya domado Anteo, lento como cuando se yergue el mástil de una nave, remata la singular dinámica (por cuadros sucesivamente animados) de un imponente bestiario pictórico.

2. “No son gigantes, sino molinos de viento”

En el cuadro infernal recién delineado vimos cómo un corno entona —a lo Mussorgsky— la melodía de las fortalezas medievales: torres, armas y gallardía. Ese corno ya lo escuchamos en la orquestación quijotesca; era la “señal” inequívoca de la entrada en el mundo caballeresco, la pretexto del héroe. Pero antes de los molinos no hay señal alguna, el episodio no se enmarca en ningún modo: luego de unas pocas palabras de advertencia (“divisaron unos molinos de viento”), que resumen banalmente una creencia compartida, irrumpe en el cuadro la singularidad del mundo quijotesco. Aquí no hay nada que añadir: el movimiento de expansión subjetiva, donde la realidad se atiene a lo pensado, se desenvuelve en función inversa respecto de la creación dantesca. En esta asistimos a una interiorización progresiva del conjunto factual, cuyos datos se van componiendo ante nosotros y el *agens* al igual que en un juego de construcciones. Determinaciones geográficas (“Montereggión” con sus torres) y espías sensoriales lo develan poco a poco; una voz basta para desmoronarlo. Con la rectificación de Virgilio la mente acoge otro cuadro, absorbe otras radiaciones: el intelecto se reforma en base a las nuevas sugerencias, se amplía dramáticamente, es otro. Un universo jamás visto ocupa el espacio polimorfo de la interioridad.

Bien: pero don Quijote tiene el mundo en su cerebro. Su geografía ocupa todos los mapas, y estos remiten siempre al trazado de un encefalograma específico. La realidad quijotesca no tiene necesidad de interpretar los datos sensitivos, los crea: y cuando el héroe se dirige sin vacilaciones a Sancho, preguntándole no si ve a los gigantes, sino cómo se siente al respecto, no hallamos en la respuesta más que la estupidez de la señalización inicial, con su nombrar las cosas sin haberlas creado, y conocerlas solo por registro. Es la misma falacia

vulgar en la que ha caído Dante, antes de probarla al tornasol de una epistemología correcta. Todo lo contrario de la constatación quijotesca, donde la perfección de las medidas responde a la exclusividad del patrón.

Una expansión así, de tipo schopenhaueriano, resulta dura de representar. En la cinematografía se ha intentado el deslizamiento alterno de un plano a otro, ora desde el punto de vista común (secciones cónicas vulgares, con aspas rotatorias), ora con visual quijotesca e imágenes titánicas en consonancia. Pero no sé cuán fiel logre ser la yuxtaposición descrita a la dinámica cervantina. Porque lo que campea en el cuadro es la arquitectura de sólidos fabricada por don Quijote: es la única perspectiva pensada, y debe ser —será— también la nuestra. Cuando al final (final de trágica concepción) el héroe grandioso choca con la humillación de los molinos, y vemos de nuevo el entorno al que estamos (ay de nosotros) perfectamente acostumbrados, eso no significa el derrumbe de un mundo, no quiere decir que era falso: indica solo que un diablillo cartesiano, esto es, los malignos encantadores, han trocado su realidad. Convirtieron el augusto sueño de la vida en una vida apenas soñada, cuyo ritmo marcado por aspas repite, implacable, el mecanismo eterno de una biología involuntaria, monotonía sufrida en silencio.

3. Dante como Descartes

El problema de Dante consiste, como para Descartes, en conseguir la justa aproximación a los paradigmas que constituyen su absoluto. La realidad (descubierta por la razón) es la superior ultramundana de la Epístola a Cangrande, un mundo de cielos más o menos agitados, y causantes en proporción del movimiento. Todo lo que separe de ella (confusiones sensoriales, desorden de formas fluctuantes o

encasillamiento inexacto) es señal de una difracción inducida por la inferioridad de otros planos.

Tratemos de seguir un rato la marcha del ojo dantesco, al adentrarse por las nieblas de los falsos castillos infernales. Su naturaleza es doblemente convexa, y si por un parte descompone —analizando sucesivamente promontorios, torrejones o fortalezas—, por otra se tarda en reanudar la reconstrucción de los cuerpos, desarrolla lentamente el ascenso a los prototipos. La escalada se cumple, sin embargo: llega un intermedio ferozmente poblado de realidad desnuda —es cuando los gigantes asumen su rol protagónico, y se mueven enderezan actúan en plena libertad, llenando la escena cual monstruoso objetivo—, seguido de una concienciación absoluta. En cuanto el espectador logra ver los reflejos mentales de lo que antes se había limitado a contemplar, apenas vislumbra el final del procesamiento interior (ya no son torres proyectadas, sino gigantes almacenados), todo está dicho: el método cartesiano ha producido sus efectos, los paradigmas reconquistados concentran en la claridad de una fórmula mental el espesor de infinitos compuestos químicos. Esta fórmula es al mismo tiempo modelo y acto, aprehensión verdadera y esencia develada. Será, para hablar en términos russellianos, creencia certera, en cuanto efectivamente causada por lo que significa.

Hay entonces para Dante unos puntos fijos objetivos, en esa realidad que él juzga trascendente: el conocimiento correcto los descubre en su verdadera esencia, fiel a la asimilación como íntegra por reflejo. De este modo la realidad dantesca *se interioriza*, al tiempo que —ya lo sabíamos— el universo mental de don Quijote, inevitablemente, *se externa*.

Será útil mientras tanto analizar el complejo dantesco formado por las nociones de creencia-verdad, en sus connotaciones retóricas.

4. Dialéctica enfermiza y retórica veraz

El único rasgo en común entre los dos episodios considerados me parece ser el de la *gigantez*: un desprecio enorme hacia las pequeñeces de la vida, por todo lo apocado y vil en aspiraciones y designios. Más allá de las apariencias, tanto Dante como Cervantes quieren descubrir, por obra de una intelección superior, esa realidad que constituye su universo. La serie de paradigmas dantescos remite a su justificación escatológica (en un sentido platónico). La serie cambiante de sucesiones episódicas oculta malamente, desde la óptica quijotesca, las alegorías esenciales de una guerra biológica (batalla incesante, al estilo celestinesco). El uno presenta en acto esos modelos, el otro quiere descubrirlos a partir de la unión potencial. Mas para ambos la existencia accesoría es solo un velo de la realidad sempiterna, respectivamente objetiva o interior. Cada dimensión con sus propios órganos receptivos (si en Dante los sentidos fallan, es porque solo la razón puede descubrir la verdad), y una esfera de definición idónea (la realidad quijotesca se trueca ante la insubordinación de lo sensible, que acaba mandando). Así que la verdad de entrambos es únicamente eso, una visión del mundo, o sea el aspecto macroscópico en que se cifra, o al cual se reduce, su universo privado.

Hablamos de verdad. E hicimos alusión también a lo majestuoso y grande, a un humano gigantesco. Este es el principio bueno que debe vencer al maligno deforme, volviéndose, al par que él, monstruosamente desbordante. En el canto XXXI del *Infierno* hay lo uno y lo otro. Nemrod parlotea sin hablar, profiere sonidos inarticulados (o malamente ensamblados) a consecuencia de la culpa babilonia. Su lenguaje, así como no tiene referente explícito, carece de interlocutores válidos. Estamos en el dominio de un logos enfermo, producto de desviaciones en el orden natural. La retórica medieval también

era de dos especies: la que procedía de Aristóteles y... la sofística de las recuestas, como la célebre lid protagonizada, en el canto XXX del *Infierno* (inmediatamente anterior al nuestro) por maestro Adán y Sinón de Troya. El sector en que se encuentran estos pecadores (no en balde son falsarios) presenta una atmósfera cargada de podredumbre, miasmas pestilentes y calor malsano. Todo está en correspondencia directa con su culpa: adulterar algo natural es como atentar contra la divina imagen, ya que la realidad es espejo del más allá.

Hay aquí los que padecen fiebre aguda; los que tienen sarna; los que presentan una imagen desviada a causa de la hidropesía (donde el vientre “no responde a la cara”, está proporcionalmente desfigurado por la humedad retenida). Complejidad patológica: este es el secreto del canto. Naturaleza desviada y humanidad corrupta, enferma, con fisiología alterada. ¿Por qué a tal deformación corresponde, inevitablemente, la riña dialéctica, la contienda en versos? Muy hábilmente conducida, por otra parte, con arte exquisito, con técnicas retóricas apropiadas. Todo está muy bonito, diría yo. Dante opina lo mismo, y en efecto se queda estático contemplando el pintoresco cuadro, hasta que al fin recibe, como sabemos, la solemne reprimenda de Virgilio (generalmente considerado como la alegoría de la razón humana).

¿O sea que Dante reniega aquí de toda la literatura burlesca? ¿Del debate, del arte de replicar, de la retórica como técnica de la persuasión? Recordemos que el propio Dante participó en una de esas *quaestiones* —tan populares en la Edad Media— donde se hacía el mayor alarde de tales recursos. Además, los diálogos seguían siendo muy apreciados. (¿No era esta la técnica socrática, el recurso platónico?)

La respuesta está en la mentalidad —y el objeto— que presidía la situación dialogística. En las “legítimas” primaba

un arte derivado de los *Analíticos* que, con su lógica sana, fijaban las normas del razonamiento formal. Según esta receta, que encuentra un paralelo moderno en las tablas de verdad de la lógica matemática, el razonamiento formalmente irreprochable deriva de ciertos principios —establecidos en forma rigurosa—, debe seguir ciertos cauces. Es decir que la dialéctica sería simplemente el arte de desarrollar un pensamiento, dotado de cierta estructura, hasta las últimas consecuencias. En este sentido hablar quiere decir, y equivale a, pensar, razonar (de *ratio*). Para Platón el mismo pensamiento es un discurso, y viceversa: hay un intercambio perfecto entre los dos términos. Al hablar se recorren las fases de un procedimiento lógico.

Ahora, asumiendo en vez de esto el espíritu de los sofistas (cuya negación de la verdad vuelve imposible el artificio de su formulación objetiva), el habla se corresponde únicamente con la voluntad de persuadir a los demás, atraerlos al punto de vista propio, convencerlos de la tesis de uno. Todo estriba por tanto en la habilidad individual, en la capacidad de confundir, de engañar, de construir los elementos verbales de forma que realicen tu interés. Es el reinado de lo artificial, de lo ficticio. Es el emblema de una lógica distorsionada. Aquí no se trata de inferir reglas innatas, en cuanto propias de la facultad intelectual; no de reproducir una forma lógica, encontrando un sistema de normas aptas para describirla y actualizarla: se trata de *construirse* una forma lógica, de borrar la efigie humana sustituyéndola por algo falso, algo convencional y cambiante. Lo que constituye un crimen de *laesa natura*, un corromper y desconocer la naturaleza dada por Dios, reflejo del mismo.

Está clara entonces la relación que existe entre falsificación y retórica falsa, pleito, lid, rebotes verbales. Meras técnicas

de comedia, recursos plautinos. A una provocación (breve, incisiva) sigue la cómica réplica. La utilizará sapientemente Molière, componiendo altercados donde cada intervención ocupa el espacio de un verso, de una línea (en italiano, *botta e risposta*). No es la buena lógica aristotélica, con sus premisas y la coherencia de las conclusiones. No hay un desarrollo lógico, argumental: lo que encontramos aquí es un jugueteo de simios, un simple echarse la pelota y recibirla y relanzarla, con una dinámica de marionetas. Pensamos entonces, naturalmente, en los bufones medievales, los payasos de corte: réplica y contrarréplica, algo risible y deforme, animal bajo la especie de hombre. El lema de la medicina (*Mens sana in corpore sano*) resume perfectamente la asociación deseada y su aborrecida antítesis.

Aquí se podría hablar, en conclusión, de una dialéctica enferma (corrupción de la lógica verdadera) en el cuerpo de los que han abdicado a la *salus* en favor de la *infirmas*, de los que reproducen en sí mismos la desviación provocada en el mundo.

Dante termina por alejarse, “guarda e passa”. Pero el apéndice del canto siguiente, con lo grotesco y deforme al lado de la perversión risible, con esa unión indisoluble de adulteración culpable e ininteligibilidad del verbo declara bien, y al mismo tiempo remata, el complejo epistemológico subyacente.

5. Cervantes como Hume (su *episteme*)

Hay algo en el episodio de los molinos capaz de atraer nuestra atención: el actor va nombrando su propia realidad, y se enfrenta a ella con valor. Es lo único que vemos, sobre lo cual no puede haber oposición. ¿Quién se atrevería a declararlo

falso? La visión de don Quijote es solo suya, sus percepciones también, y no hay por qué meter mano en ellas, ni declarar vana su lucha o equivocadas las razones que alega a su favor. Sin embargo, clamamos, reímos... Tenemos la ilusión de compartir la misma realidad, reconocer eventuales desviaciones. Todo se debe al principio de causalidad, a un orden que ni autoriza la extensión ni se haría ficticio por insuficiencia. Porque nuestras ideas, enseña Hume, componen un cosmos cuya lógica no se ordena a base de conexiones inevitables, sino fortuitas o —peor aún— establecidas con base empírica. La experiencia es ilusoria, no se comparte; la conciencia es eso, algo eminentemente individual. Aunque muchas conciencias se pongan de acuerdo en sentirse solidarias, incluso amigas...

Quijote va matando gigantes, entre exclamaciones feroces y ante nuestra mirada atónita. Su instinto le guía, no la razón: pero toda creencia en hechos y acontecimientos no es sino un producto de la adaptación, luego asunto pasional. La diferencia entre don Quijote, que se lanza, y nosotros, quedándonos (bajo exhortación virgiliana), procede de nuestro alineamiento, no de su protesta. Nos enseñaron a relacionar dos fenómenos que no poseen, en realidad, algún nexo objetivo. Esta relación es fruto de la costumbre. Pero en el mundo atípico de Quijote los diversos efectos nunca están en relación directa, o sea consuetudinaria, con los respectivos factores de causalidad. La subjetividad del héroe logra establecer entre dos series de sucesos —en sí totalmente desvinculados— un lazo de poderosa singularidad —una red de relaciones no compartidas—. Este es el secreto de su inocencia, y lo es también de nuestra indignación. Porque si don Quijote no está dentro, nosotros quedamos fuera.

Mambrino enseña, con su yelmo reluciente. “¿Qué es lo que ves?”, pregunta el campeón a un escudero más que escéptico.

“Lo que yo veo y columbro”, contesta él, “no es sino un hombre sobre un asno, pardo como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra”. “¡Pues ese es el yelmo de Mambrino!”. Efectivamente, ese puede ser, eso será para don Quijote, capaz de ordenar un conjunto de factores según su propia razón caballeresca. Para quien, en cambio, no posea más que el paradigma definitorio de asociaciones recurrentes, el yelmo vuelve a ser bacía, y quien la lleva, claro está, será barbero. ¡Oh miseria!

Miseria verdaderamente infernal de los instintos, grandeza suprema de la creación: serán objeto del sucesivo capítulo.

6. Lo que parece, no es

¿Qué es lo ocurrido en las profundidades de un infierno poblado de gigantes? Que Dante se percata de su existencia. Lenta, no rápidamente, después de sucesivas rectificaciones, y mediante un proceso fatigoso. Digamos que adapta a su ojo una serie de lentes, primero inapropiadas, óptimas al final. Sus diapositivas son también las nuestras, y la que se queda fija una realidad poco verosímil, pero “certera”. Por admisión del protagonista y consentimiento universal. Eso es todo.

¿Mas qué ocurre en el mundo de don Quijote? Que aparecen gigantes donde solo había molinos. Que la realidad manifestada es la interior quijotesca, mientras que los sentidos la enfocan cual lentes. Como se ve, es solo un asunto de prioridades.

La mente *a priori* del héroe cervantino constituye un hecho, y un hecho que se afianza progresivamente. En la primera etapa de sus aventuras nuestro campeón debe adaptarse constantemente a lo que ella le dicta, y naturaleza no siempre quiere escribir. No duerme, “por acomodarse a cuanto decían”

los libros de caballería. Y así sucesivamente. Mas poco a poco el intelecto va perfeccionando su mecanismo de proyección, hasta volverlo infalible. Cuando los dos planos de la percepción llegan a componer una unión reflexiva, y la materia se torna espiritual por un mecanismo de asimilación creadora —o introspección objetivada—, la obra no puede continuar: se extingue rápidamente.

Con las protestas de Sancho, desde luego, ya acostumbrado a una óptica desusada. Y las nuestras, también divertidos por el cambio de perspectiva. Probemos ahora un poco a regresar en el tiempo las anteriores imágenes dantescas, y a invertir también la entropía causada por Don Quijote. Las que parecen torres lo son en realidad, y la semejanza gigantesca recobra su esencia... molinera. Como las torres no actúan, así los molinos permanecen quietos —con la exclusiva zozobra de las aspas—. Bien, ¿qué harían entonces nuestros héroes? ¿Retransmitir las ondas-partículas, como en un programa televisivo? ¿Comunicarnos con procedimientos de hombre araña sus cuantos terrícolas? No, que pasarían de largo frente a tal cúmulo de energía embrutecida. No la tomarían en cuenta, no habría ninguna primera representación. Espectadores pasivos, los ojos se limitan a reflejar lo que la mente desdeña retener. Entonces, con la realidad hablando el lenguaje de los mudos, el agujero negro de la vergüenza artística quedaría solo reclamando, apostamos a que sí, los derechos de autor.

En fin, ¿de qué sirve? Los gigantes de Dante seguirán reales, así como los molinos de Cervantes serán fantásticos siempre. Y nosotros, boquiabiertos...

REMINISCENCIAS EVANGÉLICAS A LO LARGO DEL QUIJOTE*

0. Introducción

La obra maestra de Cervantes abunda en recuerdos literarios explorados sólo parcialmente. Algunos de estos módulos resienten de una inversión programática apta para instaurar, como en una onda expansiva, los términos de un universo paralelo.³⁵⁸ Otros, objeto de nuestra atención en estas páginas, asumen un camuflaje relativo al referente (con frecuencia excéntrico), o una distribución saussurianamente

* Este ensayo apareció, en forma de nota, en *Revista Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XXXI, 2 (2011), pp. 213-220, con el siguiente resumen: En el presente estudio se analizan tres fórmulas retóricas procedentes del *Nuevo Testamento*. El tratamiento inesperado de la primera (*Quijote* I, I < *Juan*, I, 15;30) volvió prácticamente imperceptible su procedencia. Las otras dos, más transparentes, confían a un referente alterado las modalidades de refacción artística.

358. En el ensayo ya registrado “Entre gigantes” (véase *supra* el texto completo) demuestro la asunción invertida de un pasaje dantesco en la obra maestra cervantina. “Mira que no son torres, son gigantes”, advierte solícito Virgilio a un Dante despavorido en cierto lugar de su *Infierno*. Alterando la semiótica de este cuadro Cervantes logrará instaurar la dinámica de dos mundos contrapuestos.

“individuante” de sus componentes mínimos;³⁵⁹ sólo en contados casos la operación emuladora posee un grado aceptable de transparencia.³⁶⁰

Nuestro análisis registrará objetivamente la asunción de varios contextos problemáticos.

1. El/lo que era antes, y ahora...

Justo al comienzo del *Evangelio según San Juan*³⁶¹ aparece, recalcada dos veces,³⁶² la siguiente fórmula explicativa:

El que ha venido detrás de mí ya está delante de mí,
porque era antes que yo. (I, 15)

Este binomio antagónico, de notable intensidad por su connotación pluridimensional, en el texto de San Marcos se limita a registrar un simple desfase cuantitativo: “Detrás de mí viene uno con más poder que yo.” (I, 7) La reducción del módulo responde a una conclusión simplificada, así como la contextura lógica anterior encerraba intencionalmente la paradoja. Juan logra formularla partiendo de unidades primordiales:

359. Es notable en efecto el poder de refacción mostrado constantemente por los escritores de lengua española: v. el caso de un Guevara emulador de Cicerón, o de Santillana que reconstruye el mundo de Dante sobre otras bases. Notable también la remisión montalvina, con fines absolutamente excéntricos, a los escritos místicos del siglo XVI.

360. O sea cada vez que la dimensión religiosa esté patentemente declarada: v. el ejemplo 3 del presente estudio, entre muchos otros emblemáticos.

361. *La Sagrada Biblia*. Trad. Félix Torres Amat. Buenos Aires, Sopena, 1953.

362. En *Juan* I, 15 y 30, con variaciones mínimas.

1. La oposición temporal detrás/antes, con carácter discriminante en orden a la sucesiva metaforización espacial.
2. Un adelanto de tipo espiritual (con término negativo implícito).

La compleja organización expositiva se basa en la ambigüedad del contraste entre lo posterior histórico (evidentemente rezagado) y una anterioridad de tipo escatológico, figurativamente prioritaria.

Si intentáramos ahora una escansión en tres tiempos, la perífrasis resultante constituiría el mejor indicador semántico del proceso secuencial. He aquí los tres momentos señalados:

- α. Ha venido detrás (término temporal): como en una carrera, ha empezado después y lleva desventaja.
- β. Está delante: lleva la delantera (metáfora espacial, para señalar figurativamente una condición de primacía).
- γ. Porque estaba antes: una ventaja temporal que incluye la espiritual (convergir de las dos dimensiones, término ambivalente que destaca todo el alcance de la ventaja paradójica).

El fragmento evangélico equivale en síntesis a decir: paradójicamente, el que tenía desventaja se ha puesto a la delantera, debido a su esencia prioritaria (un antes bidimensional, con asunción metafórica de coordenadas extratemporales).

Esta clase de doble insistencia aparece también —convertida en bifurcación voluntaria— en un término que la *Vulgata* (*Pról.* I, 15) pone muy oportunamente de relieve:

Hic erat, quem dixi: Qui post me venturus est,
ante me factus est: quia prior me erat. (Juan I, 15)³⁶³

Magnífico factor de convergencia simbólica, el vocablo *prior* posee una valencia no ignorada por Miguel de Cervantes, que la aprovecha ampliamente en su segunda (ya que hay dos, como en el texto bíblico) caracterización del motivo. El texto cervantino relativo al nombre del célebre Rocinante reza así:

[...] le vino a llamar *Rocinante*, nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo. (*Quijote* I, I)³⁶⁴

Lo que aparece chocante aquí es el protagonismo del juego verbal: “[...] cuando fue *Rocín*, antes de lo que ahora era, que era antes y primero [...]”.³⁶⁵ La fórmula bíblica aparece no solo reproducida en sus efectos —o más bien malabares— retóricos, sino sapientemente enfocada en orden a los componentes primarios, cuya asombrosa inmediatez espacial agudiza todo el proceso verbal, amplificando por contracción.

Al aplicar la reducción perifrástica ya utilizada, notamos claramente que en el texto cervantino la oposición primaria se sitúa entre los adverbios temporales *antes* y *después* (=ahora,

363. Así en I 30: “Hic est, de quo dixi: Post me venit vir, qui ante me factus est: quia prior me erat.” *Novum Testamentum graece et latine* (apparatu crítico instructum edidit Augustinus Merk, S.I.). Editio tertia. Romae: Sumptibus Pontificii Instituti Biblici, 1938.

364. Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Gredos, 1987.

365. Debo al Prof. Alessandro Martinengo la aguda anotación sobre la característica contigüidad de los componentes previos a la denominación, en el pasaje examinado. El artificio de la cursiva pone en resalte la naturaleza “malabarista”, por decirlo así, de tal gimnasia retórica.

entonces). Además el término negativo correspondiente a la anterioridad se sobreentiende o coincide con la cualidad neutra del género (simple rocín = soldado raso, por ejemplo). A partir de estos supuestos obtendremos la siguiente fórmula:

- a. El / lo que antes --- venía detrás³⁶⁶
- b. se ha vuelto *luego*³⁶⁷ ---- *antes* y primero.

Está claro en primer lugar que la dimensión temporal interactúa directamente, sin ninguna clase de predicamentos añadidos, con el estado de primacía espiritual. La razón de esto estriba en que los dos planos de la anterioridad/ posterioridad no se refieren, a diferencia del texto evangélico, a personas distintas, sino a dos dimensiones del mismo sujeto. El orden de los vocablos clave también varía, aunque se respeta fundamentalmente la sapiente atracción gravitatoria global hacia el adverbio reflejo (alternativamente³⁶⁸ representado por “ahora” y “entonces”), cuya contigüidad con el simétrico negativo “antes” es de asunción obligatoria, si se quiere componer la figura requerida. Mediante esta rápida sucesión de términos en función, respectivamente, adverbial y prepositivo-adjetival (“antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo”), nuestro autor logra capturar espléndidamente toda la expresividad del circunloquio bíblico.

366. El término *detrás* aparece sólo como atribución indirecta, pero se recaba de la expresión “simple rocín”, un representante común de la especie, en oposición a su término prioritario.

367. También este vocablo se modifica sucesivamente, de acuerdo a la *consecutio* adoptada; así que los dos contextos de referencia muestran “ahora” y “entonces” como equivalentes conceptuales del evangélico “detrás” o “después”.

368. En los dos pasajes señalados: véase nota correspondiente.

Podríamos decir en conclusión que el enunciado de Cervantes establece lo siguiente: supremacía clara de la fase postrera en el desarrollo de Rocinante, con arreglo a un desorden secuencial que presenta, paradójica o a lo menos inusualmente, la primacía espiritual como término subsiguiente a la antelación temporal.³⁶⁹ Es lo que afirmamos comúnmente cuando, en un contexto de mera cotidianidad, protestamos el carácter no inferior de un elemento declarado al final... Solo que en la escritura cervantina todo se nos muestra, como era de esperarse, muy literariamente organizado: es decir, con los caracteres típicos de una figura retórica ejemplar (así como es significativamente arquetípico su término general de referencia).

2. “¿Quién dicen que soy yo?”

San Mateo nos presenta un cuadro muy intenso en el capítulo XVI de su *Evangelio*: es cuando el Maestro pregunta a los discípulos reunidos: “Según el parecer de la gente, ¿quién soy yo? ¿Quién es el hijo del Hombre?”. Y ellos contestan: “Unos dicen que eres Juan el Bautista, otros que eres Elías o Jeremías, o alguno de los profetas.” (XVI,14)

El pasaje está puntualmente retomado en la segunda parte del *Quijote* (capítulo II), mas contrariamente a cuanto ocurría en el ejemplo anterior, con una clara propensión a dilatar los componentes textuales. Estos aparecen así desperdigados y sin la inmediatez de la réplica evangélica. No por ello dejan de

369. En orden al papel protagónico de Rocinante, v. el estudio de Yong-Tae Min: “Don Quijote, Hombre-caballo: El *Quijote* a la luz de Rocinante”. Hiroto Ueda.ed.. *Actas del Tercer Congreso de Hispanistas de Asia*. Tokyo: Comisión editora AAH (Asociación Asiática de Hispanistas), 1993: 699-709. Muy oportuna y extremadamente ingeniosa la acotación de un caballo nacido antes que el dueño (aguda me parece también la caracterización de don Quijote, “hombre caballo”).

suscitar en el lector una suerte de lúcida expectativa, a través de la cual toda la tensión preparatoria acaba por descargar a la postre un golpe no solo reconocible, sino previsto.

Cuando don Quijote interroga así a su único discípulo:

“[...] dime, Sancho amigo: ¿qué es lo que dicen de mí por ese lugar?”,

pueden interponerse varias líneas con carácter de divagación. Pero el contenido de la respuesta, esa enumeración tópica de términos indefinidos y divergentes³⁷⁰, está en el aire, es como un foco de convergencia visual. Lo que sigue, en efecto: “[...] unos dicen: ‘Loco, pero gracioso’; otros, ‘Valiente, pero desgraciado’; otros, ‘Cortés, pero impertinente’”, recicla sin duda el pasaje anterior: la misma discrepancia que en el *Evangelio*, con desviaciones muy comprensibles (en el primer caso las opiniones, aunque distintas, son todas favorables; a Quijote le toca una masa de juicios poco halagüeños o apenas mitigados, con agravantes progresivas).

El final se encuentra inevitablemente muy conforme: así como los apóstoles están invitados a dar su juicio personal, recificador explícito de los rumores colectivos, Sancho se verá implícitamente llamado a dar un acto de fe, que será del todo afectuoso e incondicional.

370. Aquí habría que discutir sobre el porcentaje de herencia literaria acarreado por el motivo en cuestión. Para el examen de casos análogos véase Di Patre: “*Circulus o centrum circuli?* Ruggero Bacone dichiara un passo celebre della *Vita Nuova*”. *Esperienze Letterarie* 26-1 (2011), pp. 37-48.; “L’arte della emulazione nelle *Epistole* dantesche. Tre reperti classico-biblici”. *Studi Danteschi* 62 (1990), pp. 323-34; Di Patre, Patrizia. “I modi dell’intertestualità dantesca. Tradizione classica e biblica in un frammento di prosa (Ep. VI, 12-24)”. *Studi Danteschi* 61 (1989), pp. 289-306.

3. Las sendas estrechas de la religión

Fragmento poco complicado, el que nos aprestamos a analizar (*Quijote*, II, VIII) ofrece un referente de cristalina transparencia asociativa. La documentación de los términos alusivos está por una vez a cargo del autor, dispuesto inclusive a dotar sus conceptos de refuerzos aclaratorios. En este modo operativo la referencia a la frase evangélica “Muchos son los llamados...” (Mt. XX, 16), consignada lapidariamente a palabras muy parecidas: “Muchos son los andantes [...]. Muchos [...], pero pocos los que merecen nombre de caballeros”, saca de las afinidades caballeresco-religiosas el más definitivo remate analógico.³⁷¹

La crítica, que no podía ignorar esta u otras propuestas exegéticas, se explayó sobre el interesante tema de las afinidades bíblicas³⁷². Puede que el filón esté lejos de agotarse, como demuestra el presente restringido análisis.

371. Es de notar que esta frase se conecta idealmente con la evocación explícita y simétrica (ya que finaliza el capítulo VI) de otro importante pasaje evangélico: “[...] la senda de la virtud es muy estrecha, y el camino del vicio, ancho y espacioso.” En Mt. VII, 14: “¡Oh, qué angosta es la puerta y cuán estrecha la senda que conduce a la vida eterna, y qué pocos son los atinan con ella!”. Además habrá que complementar el núcleo citado con las alusiones anteriores al carácter religioso de la caballería. Véase a este respecto una aclaradora observación de Unamuno. Cfr. *Del sentimiento trágico de la vida*. Buenos Aires, Losada, 1964, pp. 192-193: “¿Qué era, en efecto, la caballería que luego depuró y cristianizó Cervantes en Don Quijote, al querer acabar con ella por la risa, sino una verdadera monstruosa religión híbrida de paganismo y cristianismo [...]?”.

372. Especialmente a raíz de un ensayo interesante y, a la sazón, “provocador”, de Miguel Cortacero Velasco. *Cervantes y el Evangelio o el simbolismo del Quijote*. Madrid, Gómez Fuentenebro, 1915. La participación de Cervantes en la corriente universal inspirada por la *Biblia* es un tema que ocupa también la atención de Márquez Villanueva. V. por ejemplo

4. Breve epílogo

Las líneas cervantinas que atañen al bueno —a la “persona”, según Sancho— de Rocinante revelan una filiación que nos parece indudable; descubren también, y muy a las claras, el carácter fuertemente literario y, diría, de chocante intelectualidad, poseído por los fragmentos más estratégicos de la Sagrada Escritura. El proceso de composición cervantina —ya sea, en esta circunstancia, de declarada emulación o inconsciente reverberación intelectual— nace en todo caso de una matriz común, de una conciencia —factual, en cuanto expresada— que podríamos llamar “gitana” por los intercambios de una constante *peregrinatio* cultural, o también, banalmente, universal; o, en última (pero no inferior...) instancia, decididamente “indoeuropea”.

la siguiente anotación, extraída de su inigualable (realmente no hay adjetivos o, diré mejor, superlativos suficientes para ensalzar a estas obras maestras de la crítica hispánica) extenso ensayo sobre las *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid, Gredos, 1973, p. 311: “Es así como el tema de los gigantes cervantinos empieza a tornasolarse y a volverse también sinuoso, pues no es posible olvidar cómo Rabelais traza la frondosa descendencia de Pantagruel (cap. I) incluyendo entre sus 59 antepasados a todos los gigantes bíblicos y repitiendo siempre, además, la fórmula ‘engendró a’, frecuente en el Viejo Testamento y muy propia del capítulo sobre la generación temporal de Cristo con que comienza el Evangelio de San Mateo.”

III SECCIÓN

DE DANTE A GALILEO: RELIGIÓN, CIENCIA, MISTICISMO



“Leva, dunque, lettor [...], meco la vista”: l’itinerario dialogico della *Commedia* *

Quasi tutte le invenzioni dantesche, ma quelle teoriche *in primis*, hanno un curioso congegno di ritrazione proiettiva: si prendono a fondamento in quanto spiegate dai fatti. La poetica di Dante avanza a furia di prospetti illustrativi e illuminazioni a ritroso, con una tattica da “dietrofront” genialmente cumulativo. Prendiamo la seguente definizione, tratta dal saggio sull’eloquio volgare:

La canzone si può assumere in due sensi; in uno, in quanto è costruita dal suo autore, e in tale senso è azione; in un altro in quanto, una volta costruita, venga recitata; e in questo senso è passività. Perché in quel caso è agita, in questo agisce invece su un altro, e così là si rivela come azione fatta (poietés), qui come azione subita da qualcuno³⁷³.

Il testo, apparentemente ingenuo, riconduce a future epistemologie, ma impostandolo sulle loro conseguenze, il principio

* Conferencia de clausura en el congreso “Lectores y lecturas”, Córdoba, Universidad, 2011. El texto del trabajo fue publicado en el volumen homónimo, Norma Ceballos compiladora. Córdoba, Anábasis, 2012, pp. 51-64.

373. *De Vulg. El.* II, viii, 4. Citiamo dall’edizione di Pier Vincenzo Mengaldo, in Dante Alighieri. *Opere minori*. T. II, pp. 3-241. Milano-Napoli, Ricciardi, 1979.

della vitalità artistica. Si accenna all'azione operativa della poesia, segno di una attivazione etimologica; poi l'operazione è scissa nel doppio aspetto di dramma costruttivo ed esterna modificabilità, benché il risultato definitivo alluda a una simbiosi processuale, la reciprocità dello stimolo-risposta. È evidente che Dante ha riflettuto molto sull'interazione dei generatori semantici, e che aveva chiaro per giunta l'importante nodo di una separabilità indotta e funzionale. In un altro luogo del *De Vulgari* enuncia così la differenza fra accompagnamento melodico e recitativo testuale:

Inoltre bisogna discutere se venga chiamata canzone la costruzione di parole armonicamente disposte, o la modulazione melodica in sé. Al che osserviamo che la modulazione non viene mai chiamata canzone, ma “suono” o “tono” o “nota” o “melodia”. In effetti nessun suonatore di strumento a fiato o a tastiera o a corde chiama la sua melodia canzone, se non in quanto è sposata ad una canzone [...]. (*De Vulg. El.* II, viii, 5).

“E per le note di questa comedia, lettor, ti giuro, S'elle non sien di lunga grazia vote, Ch'i' vidi per quell'aire grosso e scuro”³⁷⁴, ecc. Naturalmente: questo vigoroso appello infernale sottende anch'esso l'attenzione ai dati formali dell'opera, richiede l'apprezzamento di una fattura ben concertata, del montaggio verosimile. È tutto un grido all'orchestrazione. “Ponete mente almen com'io son bella!”. Si pavoneggia, è convinta di durar per sempre, come le *Metamorfosi* ovidiane. Ha ragione; ma con questo esclude il materialismo dialettico del viaggio, la possibilità di un esodo anticipato. Una denuncia analoga si scorge nelle protasi invocatorie: alle Muse, ad

374. *Inf.* XVI, 127-30. Testo critico di Giorgio Petrocchi. Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana. Milano, Mondadori, 1966-7.

Apollo, non a Dio né a qualche santo. Segno che la poetica primeggia, rappresenta il dato d'assunzione obbligatoria.

Dunque, costruzione operativa e industria delle forme. Ciò appare chiaro anche dalla definizione di commedia, se non recisamente data nel *De Vulgari*, certamente estraibile per opposizione al carattere tragico della canzone: “[...] una concatenazione in stile tragico di stanze uguali [...] in funzione di un pensiero unitario”; “La canzone è il seno di tutto il pensiero”³⁷⁵. Per questo la commedia non può svolgersi nei modi illustri, perché, come risulta dalla *Poetica* di Aristotele, consiste in “un complesso ordinato di eventi”³⁷⁶. Il principio che l’informa non è dunque, spiega un Dante divenuto *lector*, di tipo speculativo, ma pratico: suo fine l’operare, l’azione nuda, giammai il pensiero. Un dramma insegna senza disquisizioni, recita in definitiva la lezione dantesca; e la mia commedia divina, aggiunge l’Alighieri, è capace di eliminare miserie e condurre alla felicità, solo “manifestando le cose, mostrandole in un viluppo drammatico”.

Molto bene, questa è una parte dell’*Epistola* XIII, assai controversa, diretta a Cangrande della Scala³⁷⁷. Ma se è tanto problematica, perché dovrebbe convalidare l’assunto? Prima questione. E qual è l’importanza di ribadire un fine pratico, contrario alla speculazione?

L’ultimo punto ci riconduce al tema degli appelli, e invito a pazientare un poco prima di vagliarne la funzione; l’altro sarà oggetto di una brevissima digressione.

375. *De Vulg. El.*, rispettivamente II, viii, 8 e II, ix, 2.

376. Cfr. Aristotele, *Poetica*, VII. Trad. e introduzione di Guido Paduano. Bari, Laterza, 1998.

377. Cfr. l’edizione delle *Epistole* a cura di Frugoni-Brugnoli. In Dante Alighieri. *Opere Minori*. T. II. Milano-Napoli, Ricciardi, 1979.

In un lavoro di imminente pubblicazione nella rivista *Deutsches Dante Jahrbuch*³⁷⁸, ho fatto su invito del direttore Rainer Stillers la seguente premessa semidivulgativa:

Forse i problemi relativi al *cursus* nacquero o si evidenziarono in un dominio dantesco condizionato dall'*Epistola* XIII. Le sue regole di autolettura motivarono ben presto ulteriori epistemologie e fratture esegetiche correlate. Qual è il soggetto della *Commedia*? A partire dalla soluzione proposta —rigidamente allegorica— la critica dantesca si mosse sul doppio versante di un'accettazione storica (Witte, Moore, Mazzoni) o un rifiuto variamente motivato (da Scolari, che all'inizio dell'Ottocento mise in dubbio l'autenticità dell'*Epistola*, fino a Nardi, passando per importanti figure quali D'Ovidio e Schneider), nonché diversamente esteso (Mancini salva ad esempio la sola parte nuncupatoria).

Ma il nostro *open problem* era destinato a suscitare un altro, giusto in relazione con... lo strumento pensato per dirimerlo. L'esame del *cursus* poteva considerarsi come l'analisi autoptica dei quadri d'autore, aiutare a scoprire la "pennellata del genio"; con il vantaggio aggiunto di una indubbia oggettività. Grave errore: rivelatosi un'arma a doppio taglio, il *cursus* dantesco moltiplicò i dissensi e raccolse, attorno al primitivo "demone della discordia", tutta una legione di spiriti secondari. Sull'esame dei quali invito il paziente lettore a occuparsi delle pagine seguenti.

378. Vol. LXXXV. Si tratta di uno studio realizzato, su invito di Francesco Mazzoni, nel corso di un soggiorno fiorentino. L'articolo, primo di una nutrita serie, reca il seguente titolo: "Un *cursus* geometrico? L'impalcatura nascosta della prosa ritmica dantesca nelle *Epistole* (I-XIII)". In *Deutsches Dante Jahrbuch*, LXXXV (2010-2011), pp. 281-301.

Il brano è destinato al pubblico dei “non addetti ai lavori”, come diceva simpaticamente Mazzoni, interlocutori non specialisti. Pur nell’ambito di una rivista tanto autorevole e rigorosa, non si desidera perder di vista l’auditorio più vasto degli *aficionados*: tratto molto carino e degno di nota. Gli italiani non siamo così, ed è un peccato.

Dunque, queste linee spiegano lo *status quaestionis*; però e il mio studio? In che consiste? Leggerò il sunto dello stesso articolo:

In questo lavoro si dimostra la presenza di una simmetria rigorosa nella disposizione dantesca delle clausole. La nostra indagine, proveniente dall’analisi esaustiva delle *Epistole*, evidenzia una sequenza fissa generale (vl td; vl pl; td pl) e leggibile circolarmente, punteggiata dal sottordine delle tre clausole principali in fila: successioni periodiche slittate secondo un sistema analogo a quello delle terzine incatenate (abc; bca; cab...). L’esame di tutte le clausole ineccepibili —per posizione— rende necessario, a causa del relativo “appesantimento”, un meccanismo di semplificazione. Limitandosi all’analisi di quelle portanti (alla fine di un periodo o nucleo foneticamente autonomo), si ottiene una specularità esemplare secondo l’andamento esposto.

Dante dispone le clausole ritmiche della sua prosa latina in un ordine rigorosamente simmetrico, dalla I epistola all’ultima! La tredicesima in questo senso è un modello di perfezione speculare. Fenomeno sottile, indubbio, non passibile di copia perché resistente all’osservazione; nessun falsario l’avrebbe mai potuto scorgere, imitare, e addurre infine a riprova di autenticità. Dunque la nostra epistola è dantesca, la lettura che contiene legittima, e quel che più importa in questo momento, io ho diritto a citarla!

Buona difesa: *adelante, pues*. Torniamo al tema.

E diciamo subito che l'*Inferno* come prima parte dell'opera è un tessuto proiettivo rivolto al mondo, alle cose sensibili, agli aspetti visibili della costruzione. Lo rivela il carattere degli appelli, tendenti a stabilire una forte empatia ("Pensa, lettore, se io mi sconcertai Nel suon de le parole maledette"; "Com'io divenni allor gelato e fioco, Nol dimandar, lettore, ch'io non lo scrivo"³⁷⁹). Questa partecipazione deriva in parte dalla perizia delle tecniche interlocutorie: non dimentichiamo che Dante è l'autore di un *Convivio* dove si rivela facendo oltre ogni dire, espertissimo nei procedimenti di stimolo all'ascolto e, insomma, da buon *polilogo*, perfetto spacciator della sua merce (mercante no, si rifiutava).

"Buona formula retorica per attrarre l'attenzione dell'uditore", scrive appunto nell'opera in prosa, "è promettere di dire nuove e grandissime cose"³⁸⁰. Nell'*Inferno* solo ne promette di miserabili, giacché il suo corso è fetido e orribile, destinato quindi a suscitare reazioni analoghe. Il fatto di attrarre l'attenzione del pubblico su stati privatissimi

379. Rispettivamente, *Inf.* VIII, 94-6 e *Inf.* XXXIV, 22-4. In quanto al carattere coinvolgente di questi appelli, sarà bene riferirsi a chi per primo ne teorizzò la natura, con la rilettura del classico Leo Spitzer ("Gli appelli di Dante nella Commedia", in *Studi Italiani*. Milano, Vita e Pensiero, 1976, pp. 213-39). In maniera divergente Erich Auerbach, nel suo studio "Gli appelli di Dante al lettore". In *Studi su Dante*. Trad. Della Terza. Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 309-23, vi scorge il puntello di un atteggiamento squisitamente profetico. Tra le riletture moderne, obbligatoria quella di Silvia De Laude: "Auerbach, Spitzer e gli 'appelli al lettore' nella *Commedia*". In *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia: studi in onore di Guglielmo Gorni*. Vol. I, pp. 327-47. Si veda anche Giuliana Carugati, "Denuncia della menzogna narrativa negli appelli al lettore della Divina Commedia". *Italic Journal of the American Association of Teachers of Italian*. Vol. 66, n.3 (autumn 1989), pp. 293-311.

380. *Conv.* II, vi, 6.

è contrario alle buone maniere, ma induce la garanzia artistica dell'immedesimazione: l'occhio dev'essere quello di Dante, uno sente i suoi sudori, sbianca e patisce con lui. Parallelamente si assiste a una compenetrazione di altro genere, totalmente estetica. L'approvazione viene affidata ora al compiacimento formale, all'apprezzamento del *decorum*: emerge da una degustazione dei costituenti teatrali. Nel *Purgatorio* si rifletterà su questo —ricordiamo la definizione dell'*actio-passio* poetica—, ma qui ci limitiamo a subire, o meglio a riprodurre quali agenti attivi il sentimento assimilato dell'opera.

Naturalmente la percezione del verosimile rinforza il convincimento letterario, attiva dinamiche correlate, in un complesso gioco di trasparenze endogene e reazioni epidermiche: la vitalità dell'organismo è un fatto sistemico, ma si scorge nella pelle. In seguito alla congruenza delle risposte, il congegno poetico sopporta un collaudo strutturale; e tutto torna, o meglio il segno funziona.

Questa "presa d'atto" sul pubblico non si limita, come vedremo meglio nel *Purgatorio*, a un coinvolgimento progressivo. Prevede l'assenso ideologico, in quanto tende a una adesione esistenziale; il tutto denuncia una conformità perfetta con le proposte di Bonaventura. Per lui una filosofia puramente speculativa è manca, difettosa, inefficace. I problemi si presentano sul piano pratico e tendono a una soluzione funzionale. Dante pensa lo stesso, sulla sua scorta, e lo manifesta in varie occasioni: nella *Monarchia*, nel *Convivio*, a corollario del commento epistolare intravisto. Il fine della *Commedia* in particolare è quello di condurre alla felicità; il modo, l'osservazione attiva; ma il viaggio fa da reagente chimico, un vettore d'istruzione escatologica e posizionamento progressivo. Attraverso la discesa alle profondità l'occhio

vettoriale capta la dimensione infima dell'essere, ne coglie la progressiva materializzazione, e concomitante perdita del divino. “Ipsa caligo est summa mentis nostrae illuminatio” (*Itin.* V, 4): l'oscurità somma del sensibile come mezzo attivo di illuminazione. Entrare nel più profondo di te stesso per raggiungere l'ultimo punto di ciò che ti sovrasta. È il primo scalino dell'itinerario stabilito da Bonaventura: sarà anche la prima tappa dantesca. L'occhio sul mondo, dapprima fornito dall'*agens* e poi acquisito per donazione (potenza del coinvolgimento artistico) da tutti noi, pellegrini imitatori (“e se poté il maestro”, avverte nuovamente Dante nella XIII, “anche gli altri potranno”); quest'occhio sensibile contempla Dio per *speculum*, nella creatura. Creatura più o meno permeata di divinità, qui progressivamente spogliata della stessa, fino al grado ultimo della negazione totale.

E quando infine precipita al fondo, e non c'è più nulla da scorgere, allora la visione cambia, l'organo diventa introspettivo. Ma ciò spetterà al *Purgatorio*; per ora occupiamoci dell'operare, di un orrore fabbricato, condiviso, con finalità edificante. Non dimentichiamo che questa attività vorticoso, provocata da una fatturazione mimetica, prevede un obiettivo morale. Ecco infatti l'appello ammonitore di *Inferno* XX: “Se Dio ti lasci, lettor, prender frutto Di tua lezione, or pensa per te stesso Com'io potea tener lo viso asciutto” (vv.19-21). Per te stesso: se prima dicevamo che l'occhio era quello di Dante —sia come *lector*, nell'apprezzamento del prodotto formale, che in qualità di *agens* e per virtù d'immedesimazione—, ora la prospettiva si emancipa progressivamente, fino all'indipendenza totale del *Paradiso*. Un occhio volto all'esterno (ricordiamo il libro-mondo scritto, e qui mi piace dirlo in spagnolo, *por fuera*, di san Bonaventura; un universo che si conquista, al contrario dell'anima-palmito teresiana, uscendo in superficie, scavando ma poi emergendo liberi, puntando alle stelle, attratti

dall'amore). Lo stesso occhio che qui contempla l'uomo non nell'atto della lettura meditativa o dell'azione d'annunziana, ma come soggetto di patimento: lo stato delle anime dopo la morte, "homo prout merendo atque demerendo", ecc. Ed è da notarsi ancora la ricchezza di determinazioni assegnata a codesto *homo humanus*, variamente interprete attivo od oggetto d'osservazione. Molteplicità di funzioni, in uno spirito prettamente dantesco. Ma ciò che emerge sarà pur sempre l'azione fabbricata della discesa, il coinvolgimento operato dalla prassi.

Dunque, per concludere questa parte, e tornando a quell'emanipazione di cui vedemmo già qualche vestigio, siamo ormai in grado di apprezzare nell'*Inferno*, sottolineato da apostrofi periodiche, il concetto di un'azione perfettamente assimilata e dunque supremamente nobile (l'ultima nobiltà della forma stabilita nel *Convivio*), convertita cioè in *passio*. Chi la provoca o ne è trasformato diviene un ibrido, soggetto empatico.

Possiamo anche apprezzare una perfetta oggettività sia in quanto alla forma (imbastitura verosimile, funzionalità del segno), sia in relazione alla efficacia pratica del coinvolgimento. L'esplorazione imparziale dello strumento manifestante la divinità (*Deus per speculum*), l'occhio sul mondo di Bonaventura, ha sortito i suoi effetti. L'azione poetica si obiettiva, separandosi artificialmente dal proprio risvolto complementare, diviene allegoria di sé stessa. È lecito dunque concludere che il presagio analitico-dialettico del *De Vulgari* (*actio* composta, *passio* recitante) ottiene ora una realizzazione postuma, è spiegato dalla sua incarnazione semantica.

2. Purgatorio

“Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero, Che ’l velo è ora ben tanto sottile, Certo che ’l trapassar dentro è leggero”. (*Purg.* VIII, 9-11).

Se nell’*Inferno* il lettore era un soggetto passibile, il *Purgatorio* lo rende riflettente. Là si fabbricava orrore, qui scomponi l’azione. All’occhio sul mondo ne succede uno scrutatore di se stesso, scandaglio cosmico ma con centro umano. Sul piano formale poi non bisogna più rinsaldare la verità artistica, dotandola di credibilità letterale. Il lettore diviene cosciente del “doppio piano”, riflette sullo stesso. Si svincola in certo qual modo dall’autorità del maestro (un maestro un po’ intollerante, secondo il profilo del *Convivio*: dev’ essere creduto e seguito senz’altro), svolge una interpretazione approfondita e finisce per esibire un occhio “indovino”, con retrospezione inquisitiva. È il regno della epistemologia, il secondo stadio bonaventuriano.

“Lettor, tu vedi ben com’io innalzo La mia materia, e però con più arte Non ti maravigliar se la rincalzo” (*Purg.* IX, 70-2). Con la stessa tecnica Dante esclamava un dì: “Parole mie, che per lo mondo siete”, o chiamava i lettori a dirimere un mistero autoproclamato. Mi sia permesso di citarmi ancora, prego, per le note, no, i vocaboli di questa conferenza³⁸¹. Quando Dante nell’operetta giovanile crede di non saper districare la frase geometrica di Amore (“Io sono come il centro del circolo, da cui si discostano in ugual misura i punti periferici”³⁸²), in

381. Il passo che segue è tratto da “Circulus o centrum circuli? Ruggero Bacone dichiara un passo celebre della Vita Nuova”. *Esperienze letterarie*, XXXVI (2011), 1, pp. 37-49.

382. V.N. XII, 4. Sulla *Vita Nuova* e, in parte, il problema esposto si potrebbero consultare anche i miei studi “Cavalcando l’altr’ier per un

realtà sta fingendo; e una volta “assunto il gergo più acconcio, delimitati i termini con esattezza, formulata la definizione con rigore, lo smemorato non la capisce più; ma vi allude con grazia istrionesca, perché spera di suscitare, fra tanti destinatari inconsci, e protetti dall’immunità extrascientifica, l’ammirazione dei pochi intenditori avvisati; e dirigendosi agli uni per la fruizione dello spettacolo, ammicca agli altri affinché ne apprezzino la sceneggiatura, le diverse tecniche dell’allestimento teatrale³⁸³”. È come il *bonus* che ora si mette dopo certi film, oppure a illustrazione di opere ed esecuzioni orchestrali; una sorta di: “Sic fecimus: aestima”. Apprezza dunque, rinalza Dante i suoi lettori insieme alla materia. Notisi che c’è di nuovo una specie di riflesso integratore, un’onda con accumulazione detritica; se l’interlocutore non ricorda bene o non “lo colse nebbia, per la qual vedesse non altrimenti che per pelle talpe”, l’autore è lì per rammentarglielo o farne edotto; ma nel caso accadesse il contrario, allora l’inerte crogiolo causato dal ricordo fisico diverrebbe un reagente poderoso, capace di innescare specifiche sequele neuronali; vedrebbe allora l’abile taumaturgo aprirsi davanti a sé tutto un purgatorio di immagini nuove, un composto così diverso da farlo esclamare: “Codesto non vi misi io”.

L’*actio* pensata, un noi nel cosmo. Definitivamente la seconda cantica unisce i due termini del discorso come lo spazio-tempo allude alla dialettica einsteiniana. A questo punto, si pensa, è inutile proseguire; cessano gli scrupoli legati alla

cammino... Sulle tracce dantesche dei ‘peregrini pensieri’”. In *Tempo e memoria nella letteratura italiana*. Vol. I (*Duecento e Trecento*), pp. 27-36. On line, e “Aspetti esoterici dell’opera dantesca: l’ermeneutica onirica”. In *Mito y religión en la lengua y literatura italianas*. Vol. II (Il brusio degli dei e degli angeli). Mendoza. Ed. de la Fac. de Letras y Filosofía de la Universidad de Cuyo, 2003, pp. 363-82.

383. P. 42 di “Circulus o centrum circuli?”, cit.

decifrazione, qualsiasi invito a cogliere un soprasenso: “A descriver le forme più non spargo rime, lettor”, confessa al “soggetto paziente”, “ch’altra pena mi strigne”. Risulta che ora non ha tempo, la materia urge. “S’io avessi, lettor, più lungo spazio Da scrivere, io pur canterei in parte Lo dolce ber che mai non m’avria sazio; Ma perché piene son tutte le carte Ordite a questa cantica seconda, Non mi lascia più ir lo fren de l’arte”³⁸⁴.

Certo: i pensieri galoppiano se l’azione è congelata. E mi piace citare a questo punto, o meglio ricordo vagamente, un pensiero prodigioso di Virginia Woolf: “Quando la vita s’arresta così, per un attimo, tutto un mondo di possibilità si schiudono alla mente meditativa”. Allora è il caso di riflettere sul dunque, giusto il momento di tornare alle origini, così come il cultore della matematica ne ripensa i fondamenti. Ma lo strano è che questo istante di consapevolezza succede a una confusione radicale: Dante con l’accento al libro finito, ai fogli già interamente scribacchiati non è che alluda alla meccanica di una funzione; piuttosto le confonde tutte. Parla di un testo, quando già spingeva all’andare; va col pellegrino stanco, ma ritorna veloce alla scrittura, si proietta un attimo a tavolino, tracciando i segni di una esperienza artistica maturata sulla consumazione vitale. Parrebbe dire: vedi dunque, lettor, com’io son furbo; ti faccio parte, ma poi raccolgo i frutti. Gli è che a te non spetta mica la gloria delle lettere, sibbene il merito del martirio; perciò “non voglio, lettor, che tu ti smaghi Di buon proponimento, per udire Come Dio vuol ch’l debito paghi”. L’annotazione giunge a proposito: si rischiava di dimenticare l’oggetto, una ascesa per alleggerimento ponderale, l’abbandono dell’individualità attiva o anche solo rivolta su se stessa,

384. Il primo riscontro a *Purg.* XXIX, 97-8; il secondo *ibidem*, XXXIII, 136.41.

autoispettiva, torturata. L'amore libera, trascende. Cessi dunque il pensiero; e l'autore rinuncia a raccomandarlo, dirigervi le potenze uditrici, come quando esortava: "Pensa, lector, s'io mi maravigliava, Quando vedea la cosa in sé star quieta, E ne l'idolo suo si trasmutava" (*Purg.* XXXI, 124-6).

Ritorna lo scritto, emerge il ricordo dell'*agens* e dell'impresa svolta. Tappa conclusa. Intanto però il lettore *faber* si è arricchito d'idee, quello *sentiens* ha prodotto attività: cala il sipario sul meccanismo progressivo, rivolto a una definizione circolare, di interazioni tra forma, risultato, e soggetti teatrali. Tra senso e, fatalmente, sensibilità.

3. Paradiso

"Pensa, lector, se quel che qui s'inizia Non procedesse, come tu avresti Di più sàvere angosciosa carizia" (*Par.* V, 109-11).

È l'ultimo appello alla partecipazione emotiva, il primo del *Paradiso*. Di qui verranno quasi esclusivamente esortazioni all'*imitatio*, un plasmare alla Borges sogni vivi, finzioni autonome. Giunge il contemplatore attivo della salvezza, dopo il riflessivo penitente, risultato di una decostruzione soggettiva. L'essere si snoda attraverso i regni oltremondani secondo un ordine naturale, ma dietro scissione dei costituenti primari. Nei modi stessi che, in Dante, presiedono la metalinguistica di un segno-semantico o realizzano lo spettro verbale della melodia, grazie a continui parallelismi la cui divergenza cerebrale spetta a un montaggio prefabbricato.

Così la costruzione operativa dell'arte è scomposta, allo stesso modo che l'ilemorfismo aristotelico, la dinamica di materia e forma, godrà di una frantumazione momentanea. Ma dobbiamo alla simbiosi bonaventuriana la rilettura itinerante

delle biforcazioni ontologiche, una apparizione teatralmente scaglionata, in estratti da emeroteca, della corporeità attiva, dell'ingegno autoriflessivo, di un annullamento spirituale. Ciò che provoca non solo l'impiego dantesco delle stesse mutilazioni funzionali, ma un programma di invertibilità correlate. Nell'*Inferno* l'azione è sentita, nel *Paradiso* agisce la passione. Con la dinamica purgativa della seconda cantica si stabilisce invece l'unione comprensiva delle facoltà, una reciproca interazione, la forma-atto della coscienza processuale e di una sovrapponibilità intrinseca.

Tuttavia Dante mischia, non stigmatizza mai completamente, a rischio di fossilizzar dinamiche. Ascesi individuale, le alte rote da raggiunger soli; ma non mancano neppure nel *Paradiso* gli appelli alla mimesi di Spitzer: "S'io torni mai, lettore, a quel divoto Triunfo per lo quale io piango spesso Le mie peccata e 'l petto mi percuoto, Tu non avresti in tanto tratto e messo Nel foco il dito, in quant'io vidi 'l segno Che segue al Tauro e fui dentro da esso" (*Par.* XXII, 106-11). Con l'aggravante delle zeppe esplicite, piuttosto rivolte ad aumentare gli indici di ascolto che a stabilire interruzioni prudenziali: "Or ti riman, lettor, sovra 'l tuo banco, Dietro pensando a ciò che si preliba, S'esser vuoi lieto assai prima che stanco" (*Par.* X, 22-4). Anche il *Purgatorio* riusciva ad accogliere, come vedemmo, gli opportunismi tecnici del regno infernale; così come questo ne anticipava l'esortazione affettuosa, il permanente invito a digerire la lezione. Ma qui abbiamo qualcosa di nuovo, naturalmente legato a una cifra peculiare:

"Messo t'ho innanzi: omai per te ti ciba, Ché a sé torce tutta la mia cura Quella materia ond'io son fatto scriba" (*Par.* X, 25-7).

Ormai la materia diverge, drappello di soldati ai comandi del loro scriba; il lettore..., se ne va per suo conto. Che succede

dunque? Perché l'impronta poetica non stabilisce più un rapporto di simultaneità ricettiva?

Riflettiamo: oggetto del presente canto —della cantica terza— è l'ascesa sovrumana alla divinità. Scompare la visione tua del mondo, quella tua di te stesso: l'occhio è ora quello di Dio, che ti contempla in lui, e ti subissa in un pelago di amorosa immensità senza forme, priva d'agenti, oscura di mezzi. L'annullamento prodotto dalla mente ha più efficacia della densità immaginativa, dello sprofondarsi corporeo. Ma si innesta con prepotenza totalitaria su quegli insediamenti relativi, focalizzando il precedente sforzo di autoriduzione penitente, perfino le aspirazioni infernali a una mistica anticipata: "Io non morii e non rimasi vivo", esclama il Dante degl'inferi in un perfetto sfoggio di autoironia profetica. Presentito dunque, ma attivato solo ora, il turbine francescano dell'amore (e la povertà accompagna, spoglia di ogni vestigio umano) inverte l'appassionata topografia di Francesca, le ridona per successive disintegrazioni, al di sopra di ogni velocità ammissibile, il calmo paradosso dell'atemporalità amante, dell'universo amato. Passione, immediatezza, infinità: chi accetta di patire l'amore è degno di annullare l'azione o, per meglio dire, ne sarà inevitabilmente oggetto.

Le cose ultrasensibili, scriveva Dante nel *Convivio*, possono essere in qualche modo considerate ma non comprese, perché la fantasia, non avendo "lo di che", non può aiutare l'intelletto³⁸⁵.

Perciò ebbe a mancare, assai opportunamente si direbbe, ogni possanza all'alta fantasia trinitaria: "A l'alta fantasia qui mancò possa": non esiste più la volontà come segno

385. *Conv.* III, iv, 9. Tutti i passi del *Convivio* sono tolti dall'edizione critica di Maria Simonelli. Bologna, Pàtron, 1966.

di autonomia, né l'immaginazione in quanto barriera impenetrabile al cosmo, o surrogato momentaneo di quello. Ora non sei tu il libro del mondo, un terzo occhio volumetrico ti scruta con facoltà di inclusione comprensiva: “Nel suo profondo vidi che s'interna, Legato con amore in un volume, Ciò che per l'universo si squaderna” (*Par.* XXXIII, 85-7). Chi scrive il libro, al di fuori del libro? Dov'è l'opra dantesca che urge e tira, quest'Alice artefice di scoperte, Sherazade dalle mille definizioni? La risposta è prontissima: Dante e il suo lettore, il libro e la semantica relativa, l'uomo oggetto e la mente inquisitrice, fanno il quadro dentro il quadro, danno vita a una circolazione vorticoso d'immagini immobili, sotto il segno paradossale di una singolarità molteplice. Abbiamo l'uno trinitariamente tutto, l'eternità istantanea. “Qual è il geometra che s'affigge Per misurar lo cerchio, e non ritrova, Pensando, quel principio ond'elli indige, Tal era io a quella vista nova (*ibid.*, 133-6)”.

L'insopportabile paradosso dell'essere: inevitabile meta di ogni percorso mistico, si compie però con esattezza darwiniana. Le proposte dei mistici “sperimentali” (non per nulla ho intitolato un articolo sul tema “Conocimiento y experiencia”³⁸⁶) obbediscono ai principi delle discipline esatte. Compiono le condizioni della validità scientifica, esigono prove empiriche di conferma. “L'utilità pratica della scienza”, scrive Russell in un lavoro sulle “leggi causali”, “dipende dalla sua capacità di predizione”. Avviene lo stesso con gli stati contemplativi (a proposito, Russell scrive anche, probabilmente colpito dalla consonanza, un bellissimo saggio su “Misticismo e logica”: lo raccomando a tutti). L'itinerario mistico prevede effetti secondari, porta a stati verificabili, assegna al determinismo delle sequenze la ripetibilità dello

386. In *Ciencia Tomista*, CXXXVI (2009), 438, pp. 101-21.

sbocco. Il grande ispanista Lapesa diceva a proposito di santa Teresa o Juan de Ávila che “aspiraban a transformar en teoría objetiva una experiencia personal³⁸⁷”. Ben detto: perciò l’illuminazione conseguente non si considera effetto di parossismo, ma canone disciplinare. Anche Dante lo sa, l’ha insegnato bene: “Messo t’ho innanzi”.

Qual è allora il fattore X, l’incognita del problema? È la grazia divina, l’amore illuminante. Per cui la fisicità del prodotto non è garantita, le istruzioni d’uso non funzionano —ecco il bugiardino— in assenza della disposizione corretta. Il prototipo aereo di Leonardo precipita quando manca il soffio ispiratore; e il turbine dell’ascesa può trasformarsi in passione “umana, più che umana”, nel vento devastatore di Francesca. Dov’è il trucco? Che suggerisce Bonaventura?

Gli occhi in alto, alle alte rote: lì si troverà, in perfetto accordo con lo spirito, la via di un materialismo vissuto, oltrepassato: lì l’alfa impetuosa della ricerca ascendente sensibile si calma nella pace dell’omega conciliatore, verrà inclusa nel recipiente d’infinite ontologie. *Deus in speculo*, l’uomo specchiato, obiettivo raggiunto. L’itinerario *ad Deum* può farsi privato, al contrario di quel che enunciava Lapesa, perché non è estrinsecamente intellettuale ma emotivamente caldo, uno stato di amorosa soggettività ai confini del pensiero.

“Leva dunque, lettore, a l’alte rote meco la vista” (Par. X, 7-9). Riempita la lacuna dell’oggetto visuale, può compiersi anche il percorso itinerante. Dante introduce, e poi si ritira; lui stesso scompare. Chi ha seguito fin lì, chi ha provato sentito amato con lui, non può fare a meno di vedere. Ci ritiriamo anche noi, senza tanta grazia, ma con un po’ di stanchezza.

387. Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*. Madrid, Escelicer, 1959, p. 212.

CONOCIMIENTO Y EXPERIENCIA EN LA DIMENSIÓN MÍSTICA: ROGELIO BACON Y TERESA DE ÁVILA *

*“Que tenga letras y bondad...
A la memoria del P. José Ribadeneira.*

0. Observaciones preliminares

El testimonio literario de santa Teresa ha dado lugar a una apreciación crítica generalmente homogénea, con características fuertemente marcadas de unilateralidad. Tal monismo exegético procede sin embargo, si se lo analiza a fondo, de una doble línea sectorial, de tendencias fuertemente contrapuestas.

* Estudio publicado en *Ciencia Tomista*, t. 136, n. 438 (2009), pp. 101-122, con el siguiente resumen:

Hay en la obra de santa Teresa un misterio fundamental, concerniente a su indudable conexión con el espíritu renacentista –y el correspondiente marcado experimentalismo científico–, pese a un pretendido aislamiento de carácter intelectual y estilístico.

El presente trabajo demuestra, con lo infundado de esta creencia, el origen de teorías que elaboradas primeramente por el medieval Bacon, y sucesivamente filtradas por el escritor coevo Luis de Granada, contribuyeron a generar en la santa avilesa complejos teóricos increíblemente acordes con los nuevos tiempos, aunque potentemente recreados por una individualidad prominente.

Por un lado, en efecto, se intenta definir la escritura teresiana como un fenómeno absolutamente espontáneo, sin arraigo en la tradición culta porque de pura marca plebeya, con ligazones ciertas limitadas a un área de influencias inmediatas, cercanas y, naturalmente, extraliterarias³⁸⁸. Por otra parte, el legado de la Santa aparece deformado por el instrumento óptico bifocal de la comparación a ultranza, de la alineación ejemplar como objetivo específico del examen filológico, ya sea en vista de su afirmación triunfal o negación contundente. En este caso, la otra cara de la medalla ha sido representada por los secuaces de la dimensión unívoca e inexplicable del universo teresiano, al que un exceso de originalidad creativa proporcionaría una formación laboriosa, sofisticada e irrepetible, como un brote mágico o una incomprensible mutación en el orden complejo de las posibilidades expresivas humanas; y, desde luego y nuevamente, las referencias esgrimidas son de orden extraliterario³⁸⁹.

388. “Ciertamente que se estudia con algo más de interés la mística”, escribía Dámaso Alonso; “pero es principalmente por razones religiosas, y se la quiere explicar, a ella, cumbre de selección, como un fenómeno de carácter popular” (*Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos, 1970, p. 13). En la actualidad, aunque la percepción de los mecanismos teresianos, sobre todo en su dinámica interna, ha cambiado mucho (cfr. por ejemplo a Alphonse Vermeulen. “*Sainte Thérèse, écrivain sans l'être*”. En *Thérèse d'Avila. Actes du colloque pour le quatrième centenaire de sa mort*. Vermeulen ed., Louvain-la-Neuve, 1982, pp. 7-20), ciertas tendencias se mantienen intactas; y la característica de fuerte aislamiento tradicionalmente atribuida a la Santa tiende aún a percibirse, lastimosamente, como el punto firme de las indagaciones sobre el campo.

389. Es cierto naturalmente, y muy exquisitamente expresado además, el que pueda considerarse la *Vida* de Teresa como “el libro más hondo, más denso y penetrante”, de toda la literatura europea; es evidente también su fortísima, casi abrumadora carga de originalidad artística. Mas no se puede declarar, a nuestro juicio, con absoluta propiedad que la autora “no ha puesto en ese libro sino un poquito de su espíritu” (Ambas citas son de José Martínez Ruiz. *Los clásicos redivivos*. Col. Austral, pp. 40-1. Mi referencia procede por lo demás de la espléndida edición crítica de las *Obras completas de Santa Teresa*, debida a Efrén de la Madre de

El resultado común o el punto donde entroncan las tendencias descritas parece cifrarse en la confirmación de un aislamiento profundo y atroz, en un sentido eminentemente literario, de la mística avilesa: reclusión estilística³⁹⁰ en primer término, aunque no exclusivamente; destierro más o menos necesario, debido a la situación atípica de una individualidad prominente, obligada a forjarse su propio lenguaje. Aquí en efecto todos coinciden: a pesar de tener una procedencia “popular” (o, por lo menos, nada selecta), el medio lingüístico de santa Teresa termina siendo potentemente original. Mas es un acuerdo que procede otra vez de una difracción interpretativa: o por la percepción de un contraste entre su coloquial sencillez y la altura de los conceptos³⁹¹; o por una suerte de catuliano

Dios y Otger Steggink. Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1967: edición que constituye también, constantemente, la fuente de los pasajes teresianos citados en el presente trabajo).

390. Resulta muy interesante examinar, desde la perspectiva idéntica de un estilo declarado precipuo, la multiplicidad de soluciones que ofrecen sus atentos examinadores. Más allá de la célebre hipótesis sugerida por R. Menéndez Pidal (cfr. *El estilo de Santa Teresa*, en *La lengua de Cristóbal Colón y otros estudios sobre el siglo XVI*. Madrid, Espasa-Calpe, 1958), partidario de una elección estratégica por parte de la autora, se pueden citar también las opiniones de A. Castro (*Teresa la santa y otros ensayos*. Madrid, Alianza editorial, 1982) acerca de un desfase calculado entre las verdaderas causas y los pretendidos motivos de la sencillez estilística teresiana. También Alison Weber, en *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*. Princeton, U. Press, 1990, le atribuye a la Santa específicos intentos de una propaganda (excepcionalmente, de índole “feminista”) sutilmente confiada al medio lingüístico.
391. Desde Jerónimo de san José (“Su estilo es llano, sencillo y casero, y juntamente alto, misterioso, divino”: véase la *Historia del Carmen Descalzo*, Madrid 1637, V, 16), pasando por Marcelino Menéndez y Pelayo (cfr. sus *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Ed. Nac., t.VI, pp.259-60) y Ángel Salcedo Ruiz (“[...] Santa Teresa habló de Dios y de los más altos misterios como en plática familiar de hija castellana junto al fuego”. Véase *La literatura española*. Madrid, 1916, t. II., p. 511), es general la tendencia a considerar la prosa de santa Teresa en asombroso contraste con la altura y lo esotérico de los conceptos. Aunque adhiriendo parcialmente a esta opinión, me permito señalar e

esmero, por el artificio latente de una libertad erigida en sistema y regulada, digámoslo así, por el propio canon estético de una fundamental anomalía expresiva³⁹².

Ahora, el considerar a Teresa de Jesús como una floración espontánea en el universo literario, sin antecedentes ni seguidores, exime desde luego del tener que justificar aspectos problemáticos (los problemas surgen siempre, a falta de contradicciones internas, con relación a un medio externo); exime también de evidenciarlos. La obra teresiana no comporta problemas estilísticos, por su desarraigo de la tradición literaria; no conlleva dificultades exegéticas, ni entraña especiales riesgos críticos, a causa de su coherente autonomía ideológico-afectiva, de un perfecto y sistematizado solipsismo semántico.

Hay sin embargo, en la obra teresiana, un problema fundamental, que consiste precisamente en su perfecta consonancia

inclusive, con relación específica al contenido de este estudio, anticipar que el lenguaje teresiano responde por un lado a esquemas normativos de una retórica propia, ya que presenta caracteres fijos susceptibles de configurarse en sistema; y, por otro lado, tiende ocasionalmente a moldearse según las reglas de la prosa científica, en sorprendente armonía con las leyes del correspondiente dominio semántico.

392. Citaría en primer lugar, como testimonio privilegiado de esta línea interpretativa, el del gran R. Menéndez Pidal, el cual tiene a bien declarar que “la austera espontaneidad de la Santa es una espontaneidad hondamente artística; aunque quiere evitar toda gala en el escribir, es una brillante escritora de imágenes” (*El lenguaje del siglo XVI*. Col. Austral, 1942, p. 91). Y de una “elegancia desafiada” hablaba el mismo ilustre editor de santa Teresa, fray Luis de León. Un enfoque más matizado, aunque fundamentalmente en consonancia con el juicio expuesto, se puede evidenciar en las páginas de Vermeylen dedicadas al tema (cfr. *Thérèse d'Avila*, cit., p. 9: “S’il n’y a pas chez Thérèse de conscience esthétique explicite, cela ne veut certainement pas dire qu’il n’y ait pas de travail esthétique réellement accompli par elle. Puisqu’elle écrit bien en effet, c’est évidemment qu’elle recourt en fait à des moyens qui font la bonne écriture”).

con el espíritu de la época, ese experimentalismo exasperado de que se impregna en larga parte la nueva ciencia postmedieval. En el anhelo experimental de Teresa, en la confianza más completa otorgada por ella al conocimiento de tipo empírico (aunque, por supuesto, sobrenaturalmente guiado), podemos identificar el auténtico espíritu renacentista, su adhesión plena a los tiempos de una cronología real, no subjetiva. Radica en eso también la posibilidad de, como sugería espléndidamente Lapesa, “transformar en teoría objetiva una experiencia personal”³⁹³, procediendo a su elaboración mediante un acopio de datos sistemática e inductivamente recabados por el camino de la experimentación científica (de la comprobación objetivamente humana), no aristotélicamente inferidos en virtud de procesos —únicamente— cerebrales. Así que el aspecto teresiano de mayor corrección normativa, el fruto más previsible del humanismo español —una adhesión espontánea a los nuevos tiempos—, se convierte automáticamente en erizo interpretativo al ser asumido en pacífica dependencia de una premisa (el supuesto aislamiento de la Santa), que no es sino un prejuicio histórico.

Existe también en los escritos teresianos, al lado de la tendencia que acabamos de enunciar, y que podríamos llamar general, una más sofisticada y menos predecible dependencia de una línea precursora. Se puede perfilar claramente —como se verá a lo largo del presente estudio—, una extensa y fructuosa participación, en el desenvolvimiento teórico de la santa avilesa, de teorías procedentes —lejana y sorpresivamente— del medieval, pero renacentista *ante litteram*, Rogelio Bacon; teorías filtradas, naturalmente —no podía ser de otro

393. Rafael Lapesa. *Historia de la lengua española*. Madrid, Escelicer, 1959, p. 212.

modo—³⁹⁴, depuradas en el crisol, poderoso e inmediato, de todo lo escrito por ese maestro de piadosa elucubración y guía en la oración mental que fue Luis de Granada.

El conocimiento experimental, la manera de comprobar, mediante la experiencia de los efectos, la verdad de las causas, es algo que procede indudablemente del filósofo medieval; y que a la Santa llega, con un mecanismo de análoga evidencia, por el intermedio de un escritor coevo no solo amado, sino ávidamente compulsado por ella y, en fin, sapientemente imitado³⁹⁵.

I. “Por qué tiembla la tierra..., y el trueno dónde viene” (el anhelo de conocimiento en la época de santa Teresa)

“El agua tiene tres propiedades”, aclara Teresa en el *Camino de perfección* (31, I), “que [...] hacen al caso; que muchas más terná”. Es el comienzo de una larga comparación

394. Es superfluo recordar aquí que las lecturas de la Santa estuvieron bastante limitadas, principalmente por su desconocimiento del latín. Al mismo Agustín, un referente constante para ella y consultor ideal asiduo (y además, se podría añadir, enlace certero entre las personalidades del lejano Rogelio Bacon y el neoplatónico Granada), se le puede atribuir únicamente una influencia mediata, pasada por el “chorro” aclarador del familiar romance castellano.

395. Como hacía observar en un trabajo sobre las relaciones del moderno Juan Montalvo con este escritor español (véase “Cuando la mística” en el presente volumen) “la afinidad espiritual entre él y la Santa aparecería indudable aunque no existiese, en calidad de prueba irrefutable, el testimonio de esta última. Haciendo referencia al *Tratado de oración y meditación*, por entonces atribuido a fray Pedro de Alcántara, Teresa se complace en constatar evidentes analogías con su propio arsenal teológico: “[...] dice lo mismo que yo, aunque no por estas palabras”, queda apuntado acerca del escrito en *Moradas*, IV, III, 4. Por otra parte la ilustre carmelita recomendaba con calidez no solo la lectura asidua, sino también la presencia en sus conventos de los textos compuestos por fray Luis”. La abundancia de la documentación a favor de esta hipótesis quedará aclarada también en las siguientes páginas del presente estudio.

“naturalista” interrumpida, muy al estilo de la Santa, por frecuentes exclamaciones e inflamados “soliloquios”. Uno de ellos es particularmente importante a efectos de la presente disquisición, ya que consigna el pesar constante de no poderlo entender todo, a falta de letras, de un conocimiento filosófico. “¡Qué valiera aquí ser filósofo para saber las propiedades de las cosas y saberme declarar! [...]”³⁹⁶. No es la primera vez que aparece una lamentación de este tipo en los escritos teresianos; anteriormente, se hacía vislumbrar la misma ansia inquieta por la exploración de los misterios universales, junto con la convicción de su inagotable fecundidad: siempre unidos y apremiantes, el sentido terrestre del límite y los alcances de una aspiración religiosamente dilatada provocan en la conciencia de Teresa ese estado de insatisfacción y estupor extático, de maravilla y tensa expectación, que inspiró también a fray Luis de León los célebres versos de la oda X, dirigida a Felipe Ruiz.

En el Renacimiento la indagación de los secretos naturales se impone, y puede aprovechar: “y ansí lo hacen los que lo entienden, aunque creo que en cada cosita que Dios crió hay más de lo que se entiende, aunque sea una hormiguita”³⁹⁷. Excepcional pasaje este de Teresa, involuntario³⁹⁸ eco de otro baconiano destinado a exaltar, en el marco de un espíritu renacentista *ante litteram*, el poder de la exploración científica, cuyo inmenso caudal ni el mismo Aristóteles pudo verosímilmente haber agotado. “Y así”, continúa el medieval,

396. *Ibid.*, 31,1.

397. *Moradas*, IV, 2,1.

398. Involuntario, porque no se puede encontrar -o al menos no pudimos percibir- ningún rastro de su presencia en escritos contemporáneos. Su coincidente aparición en los escritos teresianos se deberá por tanto a una comunidad de sentimientos y creencias, y puede interpretarse como una señal de los tiempos.

“los sabios de nuestra época ignoran muchas verdades que, en el futuro, no desconocerán los más inexpertos novatos”³⁹⁹.

Esta actitud excede por supuesto la de Granada, preocupado ciertamente por descubrir “las obras y maravillas de Dios”⁴⁰⁰ o sus innumerables secretos y, en fin, “todas las cosas”; mas luego de una espera sobrenatural, temporalmente precedida por el cierre obstinado y total de uno mismo ante el dominio de lo humano: “Para mirar las cosas humanas, muy bueno es el ojo de la razón humana. Mas para mirar las divinas, no hay cosa más desproporcionada que él”⁴⁰¹. Solo que las cosas humanas, definidas invariablemente “bajas”⁴⁰² por el autor de estas líneas, no atraen precisamente su interés; el ánimo de Granada no “descansa en el conocimiento de la verdad relativa al proceso de combustión”, como gustaba Bacon de proclamar con énfasis; su espíritu no se deleita con los entes humanos (a pesar de sus ocasionales descripciones⁴⁰³), ni se

399. *Opus Maius*, II, 13. En Teresa hay más réplicas del mismo motivo: cfr. *Moradas quintas*, 2,2 y IV, 2, 5.

400. Luis de Granada, *Libro de la oración y meditación*. En: Fray Luis de Granada. *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Castro, 1997, II, p. 13. Es de advertir que esta obra será nuestra edición de referencia para las citas del padre Granada.

401. *Libro de la oración y meditación*, II, IV, VII (p.415). Podemos observar que este pasaje, aunque en la línea de la teología ortodoxa, se encuentra excepcionalmente en antítesis a la de Rogelio Bacon, inclinado a una experiencia cognitiva pasible de entenderse, con el favor de la gracia divina, “en un sentido amplio: internamente, como paso a la mística, externamente como método de conocimiento de la realidad natural” (J. Ferrater Mora. *Diccionario de filosofía*. Barcelona, Ariel, 1999, p. 303).

402. Cfr. por ejemplo el siguiente pasaje: “Entre los cuales [dones], los cuatro pertenecen al entendimiento, que son el don de sabiduría, para darnos conocimiento de las cosas más altas; el de las ciencias, para las más bajas [...]”. (*Segunda guía de pecadores*, II, XIV).

403. Véase emblemáticamente la espléndida de *Segunda guía*, I, IX, II, que empieza por las palabras: “Tiende los ojos por todo este mundo visible y mira cuántas y cuán hermosas cosas hay en él”. Pero se trata de una pintura claramente tópica, sin ningún rastro de individualidad.

detiene en ellos, aunque esperando verlos, lo más pronto posible, en calidad de reflejos divinos (la teoría y la imagen del omnipresente *speculum* llega de hecho a Teresa, una vez más, por intermedio de Granada⁴⁰⁴): “¿[...] qué cosa puede ser más miserable que adquirir con tanto trabajo lo que tan poco se ha de gozar? [...] Y si te ejercitares en el amor de Dios, presto lo irás a ver, y en él verás todas las cosas”⁴⁰⁵. Así que “si mucho deseas el saber, espera un poco, no te des prisa, porque todo lo que puedes saber aquí es nada”⁴⁰⁶.

Preeminencia de lo sobrenatural, espera de una virtud iluminadora que vuelve por completo superflua una contemplación dotada de parcial placer y relativamente escaso potencial cognoscitivo. No así Teresa, quien necesita campos y fuentes para inspirarse, sin despreciar la misteriosa hormiguita ni dejar de pensar en las consecuencias de una “reacción química” comparativamente provocada por ella, y tomada por otra parte del mismo Granada⁴⁰⁷.

404. Véanse, entre tantos lugares paradigmáticos, los siguientes: “Y demás desto, si es verdad que la gracia aposenta a Dios en el ánima del justo [...], y Dios [...] es lumbré que alumbra a todo hombre, claro está que mientras más limpia la hallare, más resplandecerán en ella los rayos de la divina luz, como lo hacen los del sol en un espejo muy acicalado y limpio” (*Segunda guía*, II, XIV, p.684). “De manera que la oración es una pascua del ánima, unos deleites y abrazos con Dios [...], una casa de solaz [...]. Ella es un espejo limpio en que se ve Dios y se ve el hombre y se ven todas las cosas” (*Libro de la oración*, I, I). Cfr. también *Variantes*, III, *Tratado* I, II (p.600): “¿Pues, qué será mirar en aquel espejo sin mancilla de la majestad de Dios?”.

405. *Libro de la oración y meditación*, II, IV, VII.

406. *Ibid.*, en el lugar señalado *supra*.

407. El ejemplo del agua y del fuego, juntándose con las relativas propiedades y ofreciendo la imagen del fervor celestial divino y de la natural frialdad, se puede encontrar en *Libro de la oración. Variantes*, III. *Sermón tercero*, II (p.508). Pero en Teresa hay toda una elucubración de tipo naturalista (con “complicaciones” de tipo experimental y el consiguiente asombro especulativo): véase *Camino de perfección*, 31, I-3.

Teresa necesita explicarse biológicamente los fenómenos: la retórica no sirve, si el misterio natural apremia. Como prueba de sus facultades naturalistas, dará en un pasaje muy leído y, al parecer, de nuevo monóticamente interpretado, la siguiente joya de intuición científica, de genial anticipación intelectual:

Es una luz tan diferente de la de acá, que parece una cosa tan dislustrada la claridad del sol que vemos, en comparación de aquella claridad y luz que se representa a la vista, que no se querrían abrir los ojos después. Es como ver un agua muy clara que corre sobre cristal y reverbera en ello el sol, a una muy turbia y con gran nublado y corre por encima de la tierra. No porque se representa sol, ni la luz es como la del sol; parece, en fin, luz natural, y estotra cosa artificial [...].⁴⁰⁸

¿De dónde pudo venirle a la Santa la conciencia de un doble dominio, la idea de una recreación artificial? ¿Cómo imaginar una diferencia procedente, no de un incremento cuantitativo, sino de una cualidad esencial, entre términos que remiten a la misma noción y responden a un nombre idéntico? ¿Será que la luz artificial era susceptible de imaginarse en un dominio aristotélicamente configurado?

408. *Libro de la Vida*, 28, 5. Una interpretación de tipo artístico (luz pintada, *ficta*) no parece admisible aquí. C. Medwick, en su encantador volumen *Teresa de Jesús: una mujer extraordinaria* (México, Océano, 2003), destaca convenientemente la extraordinaria connotación de una luz natural que no es tal (cfr. p.91), pero sin atribuirle ningún potencial científico. Interesantes las líneas centrales del pasaje citado (“Es como ver un agua muy clara que corre sobre cristal y reverbera en ella el sol”), especialmente para los estudiosos de Dante: parecería vislumbrar de veras una impronta dantesca en esos renglones, que semejan a versos. Como curiosidad notable, diré que el capítulo XXXII de la *Vida*, justamente famoso por el vigor plástico de sus imágenes, recuerda muy de cerca el canto X del *Infierno*, con los cubículos de los herejes. Y, en efecto, a la descripción de esa estrechez infernal sigue también en Teresa un amplio comentario sobre las herejías.

Son misterios destinados a permanecer como tales. Pero la mentalidad que los preside, la cual no tiene de fantástico más que su extrapolación del referente histórico real, reside en una capacidad observadora hiperdesarrollada, en esa atención específica hacia los fenómenos físicos capaz de llevar, tras una prolongada antesala recopiladora de datos, luego de una espera inductivamente cargada y llena de fichas presenciales, a la aclaradora solución hipotética de una teoría marcada al fin por la certidumbre del ascenso sistemático.

Si Teresa no hubiese sido santa, habría podido ser al menos una excelente científica.

II.1. Conocimiento por experiencia

El más alto grado del camino místico (ejercicio interno de acercamiento a la verdad) es, para Rogelio Bacon, el conocimiento extático. En esta noción, aparentemente tan sencilla, convergen principios teóricos increíblemente complejos, aunque potencialmente reductibles al común denominador de la palabra latina *intuitus* (visión directa de la verdad). De modo que el experimentalismo baconiano acaba por desembocar en el misticismo. “Cualquiera que se haya diligentemente ejercitado”, apunta el filósofo, “en estas experiencias o en la mayor parte de ellas, puede no solo adquirir certidumbre, sino también transmitirla a los demás, sobre el conjunto de las ciencias espirituales y humanas”⁴⁰⁹.

La intuición de quien “está engolfado en Dios”, al decir de santa Teresa, del que “se encuentra unido a Él”, como puntualizó Granada en innumerables lugares, consta —también etimológicamente— de dos componentes fundamentales:

409. *Opus maius*, II, 170 ss.

a.- la visión (intueri = hincar la vista, fijar los ojos en algo), con el relativo complejo imaginativo y cortejo léxico correspondiente a las ideas de iluminación y brillo, reverberación calorífica y reflejos intelectuales (de hecho el progenitor del moderno término “intuición” define el ente reflejado, una imagen especular);

b.- la instantaneidad o atemporalidad visual (carácter típico de la intuición, considerada como un relámpago intelectual o chispa de la fantasía).

Estos atributos peculiares, referidos todos a la experiencia mística sin tiempo de una resolución intelectual, convergen en la noción universal de “sabiduría instantánea”, adquirida por iluminación directa, y situada en el último grado de un proceso interior generalmente escalonado en siete⁴¹⁰. Analicemos el primer componente, de Bacon a Teresa, pasando por el puente providencialmente tendido por Granada.

Hay dos clases de experiencia”, sostiene Rogelio en un lugar célebre de su *Opus maius*; “la una se tiene por los sentidos exteriores [...]; y esta es la humana o filosófica, en cuanto puede tenerla el hombre asistido por la gracia que le ha sido concedida. Pero esa experiencia no le basta al hombre [...]. Luego el entendimiento humano debe obtener otra ayuda, y por eso los santos patriarcas y profetas, que son los que primero transmitieron las ciencias al mundo, recibieron iluminaciones interiores [...]. En efecto, la gracia de la fe irradia mucha luz, y también las inspiraciones divinas [...]. Como dice

410. Efectivamente, siete son los grados del proceso interior o “experiencia interna” consignados por Bacon; y siete son también, no se olvide, las moradas o estancias del alma figurativamente representadas por santa Teresa.

Tolomeo en el *Centiloquio*, que hay dos caminos para llegar al conocimiento de las cosas: uno, por la experiencia filosófica; otro, por la divina inspiración, que es con mucho el mejor [...].⁴¹¹

El bagaje técnico de los términos relativos a la divina inspiración (asimilada por los místicos a una reverberación intensa) no podía faltar en estos pasajes baconianos. También Granada insiste mucho sobre ello:

Allí [es decir, en la contemplación extática de la oración perfecta] es donde se alumbra el entendimiento con los rayos del verdadero sol de justicia[...]. Pues esta tan maravillosa mudanza se hace [...] cuando el ánima devota se convierte al mediodía [...]. ¿Qué es convertirse al mediodía, sino levantar el espíritu a la consideración de aquella luz eterna y a los rayos encendidos del verdadero sol de justicia?⁴¹²

Por lo cual dice un doctor que así como los rayos del sol es necesario que estén siempre unidos con él si han de permanecer y conservarse en aquella luz y resplandor que tienen, así conviene que nuestra ánima esté siempre unida con Dios [...], para que así viva y se conserve en aquella maravillosa luz y resplandor, y en aquel divino calor y devoción actual que recibe de él.⁴¹³

Pues eso mismo aclara maravillosamente, y con idénticas imágenes, santa Teresa en sus *Moradas sextas* (5,9):

411. *Opus. Maius*, VI, I. Citamos la paráfrasis textual (ya que el texto latino no nos serviría de nada, consideradas las modalidades de recepción baconiana por parte de Teresa), de la selección ofrecida en: *Los filósofos Medievales* – Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1980.

412. *Libro de la oración y meditación*, I, I, II.

413. *Libro de la oración*, III, III, II.

Muchas veces he pensado, si como el sol estándose en el cielo, que sus rayos tienen tanta fuerza que, no mudándose él de allí, de presto llegan acá, si el alma y el espíritu, que son una misma cosa, como lo es el sol y sus rayos, puede, quedándose ella en su puesto, con la fuerza del calor que le viene del verdadero Sol de Justicia, alguna parte superior salir sobre sí misma. En fin, yo no sé lo que digo; lo que es verdad es que con la presteza que sale la pelota de un arcabuz, cuando le ponen el fuego, se levanta en lo interior un vuelo [...], y muy fuera de sí misma, a todo lo que puede entender, se le muestran grandes cosas.

La iluminación interior, en este como en otros incontables pasajes de la caracterización teresiana, queda cifrada y como resumida simbólicamente en el reducido conjunto de metáforas que se establece, en consonancia con sus maestros ideales y por una suerte de analogía química sugerida por ellos, a raíz de un descubrimiento común y de la relativa aclaración formal: entidades “candentes” y figuras espectrales se sujetan al dominio de un electromagnetismo figurado (hasta el impulso súbito, y la inflamada corriente responsable de la unión extática remiten a ello). Es un acrecentamiento de la *perspicientia* o *visio* intelectuales, la misma *fons lucis* (definida así por Teresa: “Párecele [al alma] que toda junta ha estado en otra región muy diferente de en esta que vivimos, adonde se le muestra otra luz tan diferente de la de acá, que si toda su vida ella la estuviera fabricando junto con otras cosas, fuera imposible alcanzarlas [...]). Esto no es visión intelectual, sino imaginaria, que se ve con los ojos del alma muy mejor que acá vemos con los del cuerpo, y sin palabras se le da a entender algunas cosas”. *Moradas*, VI, 5,7). Se trata, en fin, de la verdadera luz, no artificial.

Del relampagueo cognitivo que acabamos de analizar, con la relativa sabiduría instantánea y universal (cuando el intelecto

“está en el centro de su perfección”, dice Bacon, y “descansa con la evidencia de la verdad”⁴¹⁴), se sigue un efecto muy importante, al que podríamos considerar como la verdadera señal de una contemplación perfecta y de origen divino: la quietud y paz, sosiego e infinita consolación de un alma allegada al fin al objeto de su solaz, al término último de su más profunda esencia e inquieto devenir.

Granada se refiere a tal estado cuando proclama que los justos “conocen por experiencia ser verdad lo que dijiste: ‘Mi gozo será cumplido en ellos’, el cual, como un río de paz, se extiende por las potencias del ánima esclareciendo el entendimiento [...]”⁴¹⁵; o, al hablar de los que conocen los secretos del recogimiento: “Y no solamente les enseña [Dios], sino también obra en ellos aquel sosiego de espíritu y aquella paz interior que el mundo no puede dar”⁴¹⁶. Teresa también observa, y analiza sin cesar, el hecho de que “está un alma en toda la tribulación y alboroto interior que queda dicho y escuridad del entendimiento y sequedad; con una palabra de éstas, que diga solamente ‘no tengas pena’, queda sosegada y sin nenguna, y con gran luz [...]”; hasta que se encuentra el alma en “una gran quietud y recogimiento devoto y pacífico” (*Moradas*, VI, 3, 5-6), “con grandísima paz y quietud y suavidad de lo muy interior [...]” (*ibid.*, IV, 2,4).

El efecto en cuestión es luego, sin lugar a dudas (Teresa es precisamente la que lo considera así, y lo pone entre los que declaran la veracidad de una intervención divina en el

414. Respectivamente, en 2912 y 2916 de la Selección presente el texto señalado *supra* (véase nota 20).

415. *Segunda guía de pecadores*, I, XV, I.

416. *Libro de la oración. Variantes*. III, III, IV.

alma⁴¹⁷), una de las señales que certifican la buena y santa contemplación, indicio de gracia. Es una “certidumbre” que da quietud, y que posee y por ende verifica varias propiedades: en primer lugar, no puede venir sino del mismo Dios (cfr. *Moradas*, V, 1, 10), el cual “pone lo que quiere que el alma entienda, en lo muy interior del alma, y allí lo representa sin imagen ni forma de palabras, sino a manera de esta visión que queda dicha” (*Vida*, 27, 6); secundariamente otorga, aunque “por una manera secreta”, que “ni se sabe dónde ni cómo”, la conciencia de la propia sabiduría, adquirida “en un punto” o “en un credo”⁴¹⁸ (*Vida*, 12, 5): “se ve el alma en un punto sabia” (*Vida*, 27, 9), tanto que “en ninguna manera puede dudar que estuvo en Dios y Dios en ella”⁴¹⁹, exactamente “como uno que sin deprender ni haver trabajado nada para saber leer, ni tampoco hubiese estudiado nada, hallase toda la ciencia sabida ya en sí” (*ibid.*, 27, 8); ciertamente, “por los sentidos y potencias en ninguna manera podía entender en mil años lo que aquí entiende en brevísimo tiempo” (*Moradas*, V, 4,4).

“¡Oh, si supieses [...] cuánto es lo que Dios puede enseñar, y en cuán poco tiempo; y cuán poco es todo lo que puede alcanzar el ingenio humano, y cuán a la larga!”, apunta Granada con perfecto paralelismo. Estas palabras (cfr. *Libro de la oración*, II, IV, VII), podrían antojársenos como un mero eco, o un presagio certero, de célebres exclamaciones teresianas; el conocimiento se da también “en un punto”: “¿No está claro que vale más un punto de lo que Dios enseña, que todo lo

417. Pues afirma al propósito que “quien no quedare con esta certidumbre, no diría yo que es unión de toda el alma con Dios” (*Moradas*, V, 1, 11). Véase también *Camino de perfección*, 53, I; 5-6.

418. Por supuesto estamos entrando aquí, con las determinaciones relativas a la instantaneidad del proceso místico en su más alto grado, en el ámbito del segundo componente, previamente enunciado.

419. *Moradas*, V, 1, 9.

que pueden enseñar todos los sabios del mundo?” (*ibid.*, II, IV, VII). El secreto de ello reside en el levantamiento espiritual, la unión con Dios por “actual meditación o contemplación”: “Pues a los que de esta manera se convierten a la oración, que es el secreto del recogimiento, enseña Dios su doctrina” (*Variantes*, III, III, IV). “Hágase como niño pequeñuelo, porque a los tales enseña Dios sus secretos [...]. Cierre el ojo de la razón humana, y abra sólo el de la fe, porque éste es el instrumento con que se han de tantear las cosas divinas” (*Libro de la oración*, II, IV, III). Tal cuadro remite naturalmente, y de inmediato, a innumerables pasajes baconianos, portadores de una distinción muy importante entre la filosófica “ratio” y la sobrenatural inspiración, entre la experiencia que se tiene por sentidos exteriores, y que lleva al conocimiento del mundo, y la que (sin duda muy superior), procede por las recónditas vías anímicas, acabando por generar la más instantánea autoconciencia de un inconcebible dominio espiritual⁴²⁰.

En Teresa la oposición existe, naturalmente; y se resuelve en la alternancia celeberrima entre libros-cultura filosófica, y la fatídica experiencia. Se pueden ver innumerables lugares al respecto (cfr. por ejemplo *Vida*, 22, 3: “[...] y después entendí que si el Señor no me mostrara yo pudiera poco con los libros deprender, porque no era nada lo que entendía hasta que Su Majestad por espiriencia me lo dava a entender”); pero el más bonito y emblemático me parece el histórico de la misma *Vida*, donde la añoranza de unos libros muy piadosos, aptos para inspirar especial devoción, se ve súbitamente reemplazada por la promesa divina de recibir “libro vivo” (26, 6). Lo que resulta más sorprendente es el hecho de hallar trazas de la oposición baconiana descrita en una formulación más explícita (*id*

420. Cfr., en la ed. de referencia, particularmente 2919; 20.

est, formalmente expresada) del principio concomitante; un pasaje de la *Vida*, excepcionalmente dominado por la teología, la declara en la siguiente manera: “No digo que quien no tuviere espíritu, si es letrado, no gobierne a quien le tiene, mas entiéndese en lo exterior y interior que va conforme a vía natural por obra del entendimiento; y en lo sobrenatural, que vaya conforme a la Sagrada Escritura” (34, 12). “Luego, el intelecto humano debe tener otra ayuda”, diría ahora Rogelio Bacon para confirmación del extraordinario aserto; porque a la experiencia filosófica, que es “por vía natural”, tendrá que añadir la comprensión de tipo sobrenatural (la iluminación mística), sin la cual los fenómenos espirituales le estarán vedados...

Al raciocinio sigue necesariamente la experiencia⁴²¹ (si se quiere el conocimiento “de la razón y la causa”⁴²²); a la experiencia filosófica o humana, la extática o divina. ¿Queremos ver una sucesión idéntica de motivos, enunciada sintéticamente por Granada? “Mas porque nuestro entendimiento es de tal cualidad que no se quieta con saber las cosas⁴²³ si no sabe las razones y causas dellas, por eso será cosa conveniente en este sermón que probemos esta verdad, no sólo por razones claras y evidentes, sino también por manifiestas experiencias de cada día” (*Variantes, Tercera parte, Sermón primero*). Fray Luis insistirá más adelante sobre el valor de “prueba argumental” reconocible en la perfecta oración; por ahora se conforma con agregar, a la bondad del procedimiento abstracto, la promesa de una aclaración documental. La perfección procedente de una

421. Cfr. principalmente 2916 en la *Selección* cit.

422. Cfr. *ibid.*, 2918.

423. Y cfr. análogas expresiones en R. Bacon, particularmente 2916 (en nuestro referente textual).

práctica “académica”⁴²⁴ esotérica (ejercicio espiritual, como la llaman en consonancia admirable los tres místicos señalados), comprueba la verdad cognoscitiva y ofrece al mismo tiempo las condiciones de verificabilidad, con la sucesiva comunicabilidad *a posteriori*, del experimento efectuado por obra de la divina gracia. Parece luego conveniente, y se impone de hecho, un estudio detenido (véase el siguiente apartado del presente estudio) sobre el carácter definitorio de estas propiedades. Mas habrá quedado preliminarmente claro, por lo dicho hasta aquí, que en la búsqueda religiosa del Renacimiento el mundo agustiniano de la experiencia mística complementa y define, merced también a la aportación medieval baconiana, el mero horizonte humano del conocimiento empírico.

II.2. “¿Cómo se puede entender que entiende ese secreto?”. Verificación y comunicabilidad del proceso ascético

“La utilidad práctica de la ciencia”, escribe B. Russell en *El conocimiento humano (Leyes causales*, p. 317)⁴²⁵, “depende de su capacidad para predecir el futuro”: eso es, para anticipar, conjeturalmente y por cálculos, lo que la experimentación es capaz de comprobar factualmente. El “futuro comportamiento” de un complejo físico-químico (o de cualquier entidad sujeta a observación) queda resuelto y como inscrito en los efectos que proceden de acuerdo a las leyes de causalidad. Al potencial de predicción de tales efectos, junto con su dependencia

424. Granada es quien recurre más decididamente al lenguaje técnico del aprendizaje formal, y llama “estudiantes” a los que recorren las sendas espirituales: cfr. *Variantes*, III,III,IV, y una “cátedra espiritual” la oración (*ibid.*, p. 588).

425. Título original de la obra: *Human knowledge – its scope and limits*. La citamos en la traducción de N. Míguez. Barcelona, Orbis, 1983.

automática de las causas, se debe precisamente el carácter inmediato, y una denominación acorde, de “consecuencias”. En la obra de Rogelio Bacon encontramos una aplicación correcta de este principio bajo la siguiente enunciación: “Esta ciencia [*id est*, la experimental] tiene sus prerrogativas respecto de las demás ciencias. Una es que investiga por experiencia todas las conclusiones principales de todas ellas” (*Op. Maius*, VI, II). Pero el conocimiento exhaustivo de las consecuencias otorga un saber cumplido acerca de las causas. Es por eso que “no se debe poner el hombre inexperto a buscar la razón [...], pues tal razón nunca la alcanzará si antes no tiene la experiencia [...]; por eso, al principio, debe creer a los que lo han experimentado, o a los que han retenido con fidelidad el testimonio de éstos, y no debe rechazar una verdad porque la ignora o porque no tiene razones con qué probarlo [...]”⁴²⁶. En otras palabras: en el dominio experimental hay que dar crédito a los que saben (a “los muy experimentados”), por haberlo comprobado (“por experiencia”); los inexpertos no son considerados fidedignos, en cuanto no poseen ninguna autoridad en materia.

Ahora, en la obra teresiana la sucinta aseveración que acabamos de reportar encuentra una definición ejemplar; véase por ejemplo el siguiente fragmento de la *Vida* (XIII, 12):

He lástima a los que comienzan con sólo libros, que es cosa extraña cuán diferentemente se entiende de lo que después de espirimentado se ve.

426. En nuestro texto de referencia, 2923. Nótese la asombrosa analogía de este pasaje con respecto a los de Granada y Teresa sobre el tema, referidos seguidamente. Hasta el lenguaje coincide, en lo posible, como muestra la muy acertada traducción de la ed. cit.

Todos los pasajes teresianos relativos a la experiencia mística (algunos de los cuales señalados en el anterior apartado) insisten en la misma noción capital: el que tiene experiencia posee la clave de la verdad (“Su Majestad por experiencia me lo dava a entender”: *Vida*, 22, 3), y se autoentiende (“porque entonces no me sabía entender como ahora”, *ibid.*, 30, 4); mientras que el profano y “no ejercitado”, atrevido buscador de verdades místicas, “no es nada” lo que entiende (cfr. *Vida*, 22, 3)⁴²⁷.

De ahí el desfile terminológico asociado con la semántica de la verdad, claridad, perceptibilidad inmediata, en una señalización evidente de un dominio autoinclusivo (o sea dotado de una perfecta autonomía lógica)⁴²⁸: la certidumbre acerca de lo conocido deviene no solo posible indicio, sino garantía suficiente, de un formalismo cognitivo intachable.

Está claro entonces que el solo camino para alcanzar “la verdadera sabiduría”⁴²⁹, una visión perfecta y su capacidad lógica de

427. La persona en cuestión “ganará poco”, según la misma Teresa, puesto que “no alcanza a entender que no lo entiende”; y si estos tales “hubieren visto la verdadera visión, entenderían muy sin quedarles duda el engaño” (*Moradas*, VI, 9, 9).

428. Cfr. *Vida*, 27, 11: “que yo sé por experiencia que es verdad lo que digo”. Esto que podría parecer una petición de principio, resulta muy justificado en el dominio extralógico de la mística (y resultaría tal inclusive en ciertos sectores de la física y matemática modernas, donde la lógica aristotélica no encuentra ninguna aplicación).

429. Véanse *Moradas sextas*, 9, 10. Recuérdese que, en la notación teresiana, este concepto —con la relativa expresión— representa el equivalente exacto de la baconiana perfección (también llamada verdadera sabiduría, como en los místicos modernos); su opuesto, o sea la “imperfección”, es propia del vulgo, que anda “vagando por las periferias”. Es interesante observar cómo Granada, que tiene por supuesto la noción correspondiente en su arsenal teológico, prosigue también con lo relativo al “vulgo” (cfr. *Segunda guía*, II, II, XV,VIII); santa Teresa en cambio, con su acostumbrada dulzura y modestia intelectual, carece de lo último.

autodefinición, consiste en la práctica disciplinada (seguida sucesivamente de la generosa intervención divina), según criterios correctos —baconianos— y con vistas a un objetivo claramente delineado. Y podría uno preguntarse por qué ha de ser así. La respuesta es sencilla: el estado de suspensión o arrobamiento, conseguido a costa de mucho esfuerzo, ofrece la posibilidad de una contemplación divina llevada al extremo de la más pura unión. A través del mecanismo descrito, los conocimientos o secretos teológicos es como si se vieran “en el mismo Dios” (*Moradas*, VI; 10, 3)⁴³⁰.

La formalización de Granada al respecto es inmejorable:

Si quieres, pues, en pocas palabras entender la necesidad que tiene el varón perfecto de andar en la presencia de Dios y de traer los ojos puestos en él, que es lo aquí llamamos continua oración, mira la proporción y dependencia que la luna tiene con el sol, y la necesidad que tiene de estar siempre delante de él [...]. Hallarás, pues, primeramente, que así como la luna ninguna claridad tiene de suyo, sino del sol, así nuestra ánima ninguna claridad, ni virtud, ni gracia, ni habilidad para merecer, tiene de sí misma, sino sola aquella que recibe del verdadero sol de justicia, que es Cristo nuestro salvador. Lo segundo hallarás que, así como la luna recibe esta claridad del sol según el aspecto con que lo mira, porque, cuando lo mira de lleno en lleno, toda ella está llena de claridad; mas cuando lo mira imperfectamente y a soslayo, así recibe más o menos su claridad, de esta manera ten por cierto que, según la disposición en que nuestra ánima mira a Dios en la oración y la contemplación, así regularmente recibe la claridad y las influencias de su gracia y de su luz [...] (*Variantes*, III, I, III, IV).

430. Véanse también, a este respecto, los emblemáticos pasajes de *Moradas séptimas*, 1,1 ss. y 2, 5-6.

[...] así también estotro mundo invisible y corpóreo se gobierna por Dios. Y, por esto, es también necesario que esté unido con él, para que mediante esta unión reciba los rayos y las influencias de su luz (*ibid.*, III,I,III, III).

Teresa recurre a otras imágenes, no menos poderosas, para referirse al “desposorio espiritual” y al hecho de “juntarse dos cosas en una” (*Moradas séptimas*, 2, 5). Pero, en fin, el resultado común se cifra en una forma de comunicación directa, con mirada frontal, que naturalmente favorece el traspaso fulminante de la información.

Si esta es la condición para adquirir la verdadera sabiduría (por una suerte de contigüidad inmediata y participación “osmótica”), el camino que enseña cómo alcanzarla se aprende... andando. “Y es el engaño, que nos parece por los años hemos de entender lo que de ninguna manera se puede alcanzar sin espiriencia, y ansí yerran muchos, come he dicho, en querer conocer espíritus sin tenerle” (*Vida*, 34, 12). Al igual que todas las artes y ciencias, también las teológicas requieren de una práctica cuya adquisición se subordina a un severo ejercicio:

“¿Cómo podrá ser uno virtuoso si no tiene sus tiempos señalados para el estudio y ejercicio de la virtud? Porque dime: si un hombre quisiese aprender un arte o ciencia, y preguntase a todos los maestros del mundo [...], ¿qué le podían decir, sino que tomase cada día dos o tres horas de tiempo, y más si más pudiese, y estudiase en aquella arte [...]? Éste es el más común y ordinario medio que tenemos para adquirir una ciencia. Pues, siendo esto así, ¿cómo se ha de alcanzar la virtud, que es arte de las artes y ciencia de las ciencias, sin el estudio y ejercicio de ella?” (*Variantes*, III, I, III, IV).

Es muy de notar que el término final del proceso místico, en el que “enseña Dios su doctrina”, no es sino para “los destetados de la leche y los apartados de los pechos” (*Libro de la oración*, II, IV, I, VI), para los que “aprenden los secretos del recogimiento”, los perfectos en suma (cfr. el *incipit* de *Variantes* III, I, III, IV). Estos son los “muy experimentados” o “ejercitados” de Teresa, los sabios poseedores de la “verdadera sabiduría”, cuyos arcanos solo a ellos se han revelado, por estar “en el centro de su perfección” (Bacon, 2912), o, como dice la Santa, en el centro mismo de su alma, que es Dios. A ellos alumbrará el Señor el entendimiento, como recompensa y, al mismo tiempo, resultado tangible de todo “el amor, el estudio, la luz y sabiduría que alcanzan los que en esta divina lección se ejercitan” (*Prólogo galeato*, I, p.10). Éste es el argumento que prueba el aserto (*Variantes*, III, *Sermón* I), lo único que justifica la “práctica del ejercicio”; porque todo se remite en definitiva “al uso y experiencia del que en ella se ejercitare” (*ibid.*, III,I,III,V).

Ahora, la bondad de los medios —objeto del anterior examen— debe alcanzar, con la certidumbre de la excelencia que otorga, el nacimiento de efectos apropiados. El razonamiento baconiano al respecto resulta científicamente muy válido: la verdad de las causas se establece mediante una adecuada comprobación de los efectos (o conclusiones). Al analizar las opiniones de Granada y Teresa sobre el particular, es inevitable la admisión de una concordancia absoluta: para ambos, la auténtica clave de legitimidad, el criterio más claro para el reconocimiento de la verdad experimental reside en el mismo proceso inquisitivo sobre la pertinencia de los efectos. Las pruebas documentales en auxilio de esta tesis son extraordinariamente abundantes. Escuchemos primero a Granada:

Por esta causa dice un doctor que devoción propiamente no es ternura de corazón ni consolación espiritual, sino una prontitud y aliento para bien obrar y para el cumplimiento de los mandamientos de Dios y de las cosas de su servicio. [Ahora], devoción llamamos aquello que acompaña siempre a la buena y santa oración. Y lo que siempre la acompaña es esta prontitud y esfuerzo para todo lo bueno [...] (*Libro de la oración*, II,I,I).

Cierto es que una de las cosas que más se requieren para vivir vida espirituales actual devoción. Porque no es otra cosa devoción, según que arriba declaramos, sino una prontitud y presteza para todo lo bueno (*Variantes*, III,I,III, II).

Añadiré a estas experiencias otras de san Buenaventura, que es el gran fruto y provecho que sacan de este santo ejercicio las personas que devotamente se den a él [...]. Ésta es una gran prueba y argumento de este negocio. Porque por eso juzgamos una medicina por muy provechosa, porque por la mayor parte suele aprovechar a todos los que usan de ella. Pues, ¿quién podrá explicar ahora el fruto que han sacado de este santo ejercicio los que se han entregado a él? (*Variantes*, III, *Sermón primero*, p. 575).

Teresa dice lo mismo (aunque “por otras palabras”): lo que se define como contemplación perfecta es la conformidad con la voluntad divina (*Camino*, 55, 3). Por otra parte es mucho lo que se podría decir sobre la semiótica teresiana de los efectos. Se establecen “grados”, como en la obra de fray Luis, y se procede analíticamente para llegar al fin a la exactitud del prontuario, de una guía sapientemente estructurada por etapas. Si en la *Vida* (cfr. cap. 38) no se discurre todavía con la suficiente claridad y formalismo sobre el aprovechamiento y efectos de la oración, más adelante asistimos a una ejemplar organización de datos: particularmente en las *Sextas moradas* (III) quedan declaradas, al parecer en orden de importancia, las “señales distintivas” de la manifestación divina; mientras que

el tercer capítulo de las *Séptimas* presenta un listado completo de los “grandes” y buenos efectos causados, admirablemente, por la oración ideal. Su propiedad discriminante es notable, y procede de una evaluación comparativa efectuada con vistas a la apreciación de una menos “subida”, inferior a la otra en grado y género. El poder de estos signos queda por lo demás certificado en toda frase teresiana, por más incidental que sea: una vez en *Vida*, 34, 11 se dice, acerca de las gracias concedidas a una persona, que “bien parecieron ser de Dios por la operación que le hicieron”; aunque la certeza y, sobre todo, la percepción de esta garantía, viviente y operante en el alma, se adquiriera solo paulatinamente. Lo cierto es que, junto con la certidumbre procedente de la observación experimental, sucesivamente descrita por el cuadro sinóptico de una etiología invariable y objetiva, se alcanza también la capacidad de transmitirla a los demás: “cuando es de Dios, sábelo después decir” (*Moradas*, VI,4,5)⁴³¹.

La ciencia de la comunicación divina finaliza, se detiene al fin, cuando la facultad transmisora alcanza su máxima expresión. Más allá de eso, solo se puede hallar la percepción de lo desconocido subjetivo: primordial e inefable, porque “hay cosas tan delicadas que ver y que entender, que el entendimiento no es capaz para poder dar traza como se diga siquiera algo que venga tan al justo, que no quede bien oscuro para los que no tienen experiencia, que quien la tiene muy bien la entenderá,

431. Recuérdese en este punto al mismo R. Bacon: “Quien se haya diligentemente ejercitado en estas experiencias extáticas o en la mayor parte de ellas, *puede no solo adquirir un conocimiento certero de las disciplinas sobrenaturales y humanas, sino también transmitirlas a los demás*” (*Opus Maius*, II, 170 ss.). La cursiva, por supuesto, es nuestra, y sirve para subrayar la analogía con las teorías místicas de los renacentistas españoles y, desde luego, la excepcional importancia de este fragmento para la presente disquisición.

en especial si es mucha” (*Moradas*, IV,1,2). Tan dulces son estos “goces subidos”, que es imposible dar a entender su suavidad, sino probándolos: “che `ntender no lo può chi no la prova”⁴³². Se trata empero de un dominio restringido; porque el proceso preparatorio del éxtasis, gracias a las operaciones preliminares de la observación y acopio, escrutinio y atenta verificación de los datos, se vuelve asequible para cualquiera, y se puede repetir y hasta declarar a voluntad, como guía de pecadores, tratados de oración, planos de viviendas interiores, o providenciales caminos para llegar a la perfección. La ciencia está dada: en lo sucesivo, afirma Teresa, “no hay más que hacer de gozar” o, como observa al unísono Granada, “rumiar lo que se comiere”, puesto que “todo lo encuentra un alma guisado y comido”. Y esto pertenece a la consideración: simplemente equivale, como en cualquier otra disciplina científica, a una rutinaria práctica de laboratorio.

III. Fray Luis de Granada y Teresa de Jesús: concordancias y estilo

La afinidad entre el padre Granada y la santa de Ávila —creo poderse afirmar con fundamento— va mucho más allá de lo que ya fue señalado en el pasado, con gran autoridad e inmejorable pericia filológica⁴³³: se extiende hasta incluir dominios como

432. Cfr. a Granada: “Qué tan grandes sean estos deleites, y cuán dulce este maná, no lo puede conocer sino quien lo ha probado” (*Variantes*, III parte, *Prólogo*, p. 604 en la edición de referencia). Teresa recurre a expresiones parecidas, en incontables lugares de su obra.

433. Se vean, entre los estudios centrados en el tema o en sectores limítrofes, el ejemplar de A. Rico Seco: “Fray Luis de Granada, maestro predilecto de Santa Teresa”, en *Ciencia Tomista*, vol. 113 (1986), n° 1, pp. 85-107, y la interesante connotación “figurativa” de Pedro José Pradillo y Esteban, en “El libro de la oración de fray Luis de Granada y los judíos de Mondéjar”. *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española*.

el expresivo-léxico, a pesar de insalvables distancias⁴³⁴, tanto en el estilo como, por así decirlo, en el alma poética de los dos. Granada, ya se sabe de antiguo, es ampuloso, magnilocuente, refinado retórico; Teresa, sencilla, sin el menor atisbo de afectación literaria o convencionalismos oratorios, no es nada burguesa en sus manifestaciones literarias: se aleja, tal vez a sabiendas, de todo camino trillado, de las sendas universalmente recorridas. Y, sin embargo... Hay en todo momento, ya se hable de un “huerto espiritual” —con sus símbolos vegetales en flor—, o de advertencias menudas y afectuosas, dirigidas al mismo receptor en sucesivas epifanías parciales, una impresión constante de uniformidad relativa, o persistente intersección. Sin afrontar la cuestión espinosa de la transmisión “por imágenes” y del relativo lenguaje documental, sería oportuno declarar aquí la identidad de consistencia “plástica” obtenida gracias a constantes figurativas: los términos, no solo simbólicamente retóricos,

Cuadernos de arte e iconografía, nº 15. L. J. Hutton (“De la cristología de la literatura mística”. *Actas de AIH*, IV-1971, pp. 781-91), define a mi juicio puntos importantes de la personalidad teresiana; cfr. por ejemplo el siguiente fragmento del estudio citado: “Es curioso que a pesar de su actitud artística y negativa respecto del mundo, santa Teresa se fije tan cuidadosamente en todo lo que se encuentre en él, sin idealizarlo espiritualmente como lo habían hecho otros” (p. 788). Es lo que decíamos en el primer apartado del presente trabajo, al considerar la actitud físico-experimental de Teresa, esa innata (y/o potentemente estimulada por el medio renacentista) curiosidad de índole científica. También Medwick se refiere una vez, de pasada y como al descuido, a su “pasión científica por la exactitud” (*op. cit.*, p. 299).

Para una referencia general al tema de las interferencias teresianas con el ambiente cultural coevo, véase el insustituible volumen: *Fray Luis de Granada. Su obra y su tiempo. Actas del Congreso Internacional-Granada*, 27-30. IX. 1988. García del Moral, Antonio y Alonso del Campo, Urbano eds. Granada. 2 vols. Universidad de Granada, 1993.

434. Sobre el ciceronianismo estilístico de Granada, que por supuesto lo aleja radicalmente de la oratoria teresiana, véase el —todavía— insustituible ensayo de R. Switzer: *The Ciceronian style in fray Luis de Granada*, Nueva York, Instituto de las Españas, 1927.

sino también conceptuales, de “la sequedad” anímica, o de “la prontitud y aliento para el bien”, que se llama devoción, las eternas simbiosis entre el fuego y el agua, la cera, la unión dual sol-luna, la humildad y desprecio del mundo (con los correspondientes avisos para quien desee persistir en la oración, sin descorazonarse de buenas a primeras), el no buscar “gustos” sino virtud (lo que constituye la verdadera esencia y la causa prima de la contemplación más pura), los espejos o diamantes puros, donde se refleja genuinamente el alma, la exhortación a “hacer cesar el entendimiento”, si uno quiere llegar a unión perfecta, todos sin excepción (o más bien con añadidos importantes, dado el enorme número de convergencias), tienen su correlativo explícito en el doble literario. La superposición es total y franca, y no deja lugar a dudas sobre el carácter de inmediata simpatía en que se basa. Luis de Granada y Teresa de Jesús son almas gemelas que piensan al unísono: es muy comprensible el que el uno dijera “lo mismo” que la otra, si bien “por otras palabras”⁴³⁵.

435. Aunque a veces se encuentran interferencias de estilo. Considérese el siguiente pasaje de Granada: “Pues si, al tiempo que Dios actualmente así me está enseñando, le vuelvo las espaldas y le dejo con la palabra en la boca por acudir a los maestros de la tierra, ¿no hago grandísima injuria al del Cielo?” (*Libro de la oración*, II, IV, VII). Es evidente que tiene un parecido muy grande (por lo menos tonal) con este otro de Teresa: “Pues ¿qué sería, hijas, si a las que ya están libres de estos tropiezos, como nosotras [...], si por nuestras culpas tornásemos a salir a estas baraúndas [...]?” (*Moradas*, I,2,15). Y en lo que sigue, análogo hasta en lo que atañe al sentido, se completa la similitud: “Pues, ¿rostro es el vuestro, Señor, para no mirarle estando tan cerca de nosotros? [...] ¿Y cerramos los ojos para no mirar que nos miráis vos?” (*Camino*, 50, 1). “Si esto havéis de pedir a una imagen de Cristo delante de quien estáis, ¿no veis que es bovería dejar en aquel tiempo la imagen viva y la misma persona por mirar al dibujo? ¿No lo sería, si tuviésedes un retrato de una persona que quisiésedes mucho y la misma persona os viniese a ver, dejar de hablar con ella y tener toda la conversación con el retrato?” (*Camino*, 61,8).

Pero la diferencia fundamental estriba precisamente en ese espejo reflector de todo, en la auténticamente *res* formal que es el sistema organizado de signos. Las palabras hacen la diferencia. Y el verbo teresiano es, de hecho, potente; muy varonil, como “para espantar a los hombres”; tiene una estructuración personal, pero no menos sólida y hierática que la de otros referentes literarios. Leamos, a manera de ejemplo, la siguiente frase en el *Camino de perfección* (12, 3):

Mas la hermana que para su consolación huviere menester deudos y no se cansare a la sigunda vez [...] téngase por imperfecta; crea no está desasida, no está sana, no terná libertad de espíritu, no terná entera paz: menester ha médico.

No es difícil reconocer aquí el molde —repetido n veces— de una “moradita” sintáctica peculiar, una estancia decorada con estilo teresiano. Particularmente esa conclusión tajante, en función de suelda, que sirve de acabado al conjunto en cuanto remata con decisión la lógica de las partes, suena bastante familiar a un lector de Teresa: no puede ser sino de ella. Asimismo en el capítulo 69 del *Camino* (y los ejemplos podrían multiplicarse), tenemos un broche retórico de subidos quilates: “Siempre es el amor mucho, y ansí se da a entender mucho y de muchas maneras. Es el fuego grande, forzado ha de dar gran resplandor”. Ineluctabilidad de la construcción, implacabilidad del progreso: como en todo buen edificio científico. La lógica de Teresa es contundente; sus conclusiones, severas y firmes. Siendo tal el magma del discurso, la superficie no se ha de mostrar refractaria: por fuerza irradiará su luz, necesariamente ha de comunicar calor.

La *elocutionis ratio* de la prosa teresiana se encuentra en lo más secreto —y misteriosamente cálido— de una estratificación anímica sin precedentes; los destellos, sin embargo, son los que deslumbran⁴³⁶.

436. De los “destellos” formales nos ocuparemos, Dios mediante, en un sucesivo artículo sobre Teresa de Jesús. Es bueno precisar, mientras tanto —o adelantar tal vez—, que la evolución del período sintáctico en la prosa de la Autora es más cercana al tipo euclidiano que a la retórica de su tiempo (dejando a un lado, por supuesto, la afectividad prominente).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

1.- EDICIONES

Bacon, Rogelio. *Opus Maius* (Selección). De: Los Filósofos Medievales. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1980. *Atrium* – Edad Media (Home Page).

Granada, Luis de -. *Fray Luis de Granada. Obras Completas*. Cuevas ed. Madrid, Biblioteca Castro, 1997.

Teresa de Jesús, Santa. *Obras completas de S.T.* Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink eds. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1967.

2.- ESTUDIOS

Alonso, Dámaso. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos, 1970.

Castro, Américo. *Teresa la santa y otros ensayos*. Madrid, Alianza editorial, 1982.

Di Patre, Patrizia. “Un antecedente literario español de Juan Montalvo, *Catilinarias*, I”. En proceso de publicación.

Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*. Barcelona, Ariel, 1999.

- García del Moral, Antonio y Alonso del Campo, Urbano eds. *Fray Luis de Granada. Su obra y su tiempo. Actas del Congreso Internacional* – Granada, 27-30. IX.1988. 2 vols. Granada, Universidad de Granada, 1993.
- Hutton, L.J. “De la cristología de la literatura mística”. *Actas de AIH*, IV (1971), pp. 781-91.
- Jerónimo de san José. *Historia del Carmen Descalzo*. Madrid, 1937.
- Lapesa, Rafael. *Historia de la lengua española*. Madrid, Escelicer, 1959.
- Martínez Ruiz, José. *Los clásicos redivivos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
- Medwick, Cathleen. *Teresa de Jesús: una mujer extraordinaria*. México, Océano, 2003.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Ed. Nacional, t. II. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942.
- Menéndez Pidal, Ramón. *El lenguaje del siglo XVI*. Madrid, Espasa-Calpe, 1942.
- . *El estilo de Santa Teresa*. En *La lengua de Cristóbal Colón y otros estudios sobre el siglo XVI*. Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
- Pradillo y Esteban, Pedro José. “El *Libro de la oración* de fray Luis de Granada y los judíos de Mondéjar”. *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española. Cuadernos de arte e iconografía*. N° 15.

- Rico Seco, Atilano. "Fray Luis de Granada, maestro predilecto de Santa Teresa". *Ciencia Tomista*, vol. 113 (1986), I, pp. 85-107.
- Russell, Bertrand. *El conocimiento humano*. N. Míguez trad. Barcelona, Orbis, 1983.
- Salcedo Ruiz, Ángel. *La literatura española*. Madrid, Casa Editorial Calleja, 1917.
- Switzer, R. *The Ciceronian style in fray Luis de Granada*. Nueva York, Instituto de las Españas, 1927.
- Vermeulen, Alphonse. "Sainte Thérèse, écrivain sans l'être". En: *Thérèse d'Avila. Actes du colloque pour le quatrième centenaire de sa mort*. Vermeulen ed. Louvain-la-Neuve, 1982, pp. 7-20.
- Weber, Alison. *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*. Princeton, University Press, 1990.

EL ARTE DE LA COORDINACIÓN: FUNCIONALIDAD Y ESTILO EN LA PROSA TERESIANA*

0. Introducción

Teresa de Ávila no responde en sus obras a ninguna connotación estilística. Su escritura no puede enmarcarse de ninguna forma porque cada frase construye ascendencias autónomas; o, mejor dicho, el conjunto de sus rasgos define estructuras divergentes. Será mejor entonces, al margen de cualquier interpretación global⁴³⁷, dirigirse a desentrañar mecanismos específicos, valiéndose como recurso de la correspondiente susceptibilidad a clasificaciones representativas. En las

* Este ensayo fue publicado en la revista LEMIR: *Literatura Española de la Edad Media y Renacimiento*, 21 (2017), pp. 443-456, con el siguiente resumen:

En el presente estudio puede verse cómo el bloque lingüístico aprontado por Teresa de Ávila se deja estructurar en términos de alto rendimiento funcional: un módulo conclusivo con características de cierre “euclidiano”; la explotación máxima de un léxico restringido; la coordinación sintáctica debida a la naturalidad procesual —es decir científica, sin esfuerzos añadidos— de toda alocución teresiana Cfr. http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista21/20_Di_Patre_Patrizia.pdf

437. Innumerables, como se sabe, los aportes al tema. Confiamos al listado bibliográfico una muestra representativa de las distintas tendencias.

páginas siguientes procederemos a reseñar elementos dotados de la misma modularidad.

I. Sucesiones supra-acotadas

En la prosa de la autobiografía teresiana impacta un mecanismo de cierre muy peculiar, como de procedimiento científico. A una frase compuesta de elementos⁴³⁸ breves, acuciantes, nerviosos, se le agrega en función de broche un corolario asertivo donde todo confluye, antecedentes y sobreentendidos, sin ningún nexo aparente.

Veamos un primer ejemplo en el capítulo I de la *Vida*:

Era de gran verdad. Jamás nadie le vio jurar ni murmurar.
Muy honesto en gran manera (I, 1).

Notamos cómo los dos miembros iniciales presentan características equivalentes, pero de menor valor que la última, precisamente como en matemática las sucesiones acotadas superiormente. La constatación final resume de esta forma, al mismo tiempo que remata con algo no pasible de incremento, cuanto se había ido afirmando por saltos, en forma discontinua. Se podría hasta decir que la oración conclusiva conjuga, insiemísticamente, las clases representadas por las primeras. Se trata de una operación cuyos signos se sobreentienden por la ineluctabilidad del decurso: no hay necesidad de nexos argumentales, basta una mecánica que será, necesariamente, asindética.

Ejemplar en este contexto la agrupación de tres términos:

438. Se trata naturalmente de sintagmas.

Muy apacible y de harto entendimiento. Fueron grandes los trabajos que pasaron el tiempo que vivió. Murió muy cristianamente (I,2).

[...] creo jamás va solo al cielo; siempre lleva mucha gente tras sí. Como a buen capitán, le da Dios quien vaya en su compañía (XI, 4).

Crean que es falta. Yo lo he probado y visto. Crean que es imperfección y no andar con libertad de espíritu [...] (XI, 14).

No lleva camino; errado, errado va el camino. Nunca llegaremos allá (XXVII, 13).

[...] que no se maten; siervos sin provecho somos, ¿qué pensamos poder? (XXII, 11).

Gran cosa es un enfermo hallar otro herido de aquel mal. Mucho se consuela de ver que no es solo. Mucho se ayudan a padecer y aun a merecer (XXXIV, 16).

Esporádicamente el orden en cuestión parece mantenerse con independencia de un progreso temático real: “Eran grandísimos los trabajos que pasaba de muchas maneras. Todos los pasaba con grandísima conformidad. Iba muchas veces a verme [...]”. Tras el almacén no tarda en despuntar sin embargo el elemento empinado, revelador: “que se consolaba en tratar cosas de Dios” (VII, 10). Notable también el gradiente de exclamaciones:

¡Qué inquietud! ¡Qué poco contento! ¡Qué trabajar en vano! (XX, 28).

Quiere a quien le quiere. Y ¡qué bien querido! Y ¡qué buen amigo! (XXII, 17).

El mismo efecto puede producirse con enunciados llanos:

[...] mas es vuelo deleitoso, es vuelo suave, vuelo sin ruido
(XX, 24);

o inclusive con un ritmo mixto, “sincopado”:

Quédase sola con Él, ¿qué ha de hacer sino amarle? Ni ve ni oye, si no fuese a fuerza de brazos: poco hay que la agradecer
(XIX, 2).

Retornando al fragmento (I,1), podemos ver claramente el paralelismo de las anotaciones iniciales (“de gran verdad”; “nadie le vio jurar”), que se encuentran en un plano de igualdad semántica; la sinceridad del referente, unida a su aversión por juramentos y murmuraciones, convergen hacia el resultante de la honestidad. Del mismo modo en el fragmento sucesivo elpreciado entendimiento y los trabajos sostenidos reciben, como coronación y en forma de remate, el sello último de la muerte cristiana.

Veamos también el siguiente trozo ejemplar:

[...] no hace efecto ninguno, acábase presto, deja sequedad
(XV, 10),

donde la ausencia de efectos y la brevedad del cuadro encuentran su natural cumplimiento en la aberrante —porque contraria a todo movimiento místico— “sequedad”. Otros núcleos pueden presentar leves variaciones:

En querer ésta vanamente tenía extremo. Los medios que eran menester para guardarla, no ponía ninguno. Sólo para no perderme del todo tenía gran miramiento (II,4).

Notamos aquí una muy clara progresión argumental: se quiere algo bueno con imperfección, o sea “vanamente”; no se

adoptan los medios necesarios para conservarlo; todo cuidado estriba en no descuidarse del todo. Este esfuerzo condicionado contempla una escalada en negativo; tanto más emerge el término concluyente, global, de una condición al límite.

Hay series de dos términos que limitan en un espacio reducido:

[...] gánase aquí mucha humildad; tornan de nuevo a crecer las flores (XIV, 9).

No es aceptador de personas: a todos ama (XXVII, 12).

Es esta centella una señal u prenda [...]; es gran don, mucho más de lo que yo podría decir (XV, 5).

[...] solo da unos gemidos no grandes, porque no puede más; sonlo en el sentimiento (XXIX, 12).

Porque la fruta que da de buen ejemplo no es nada sana; poco durará (XXXI, 21).

Paralelamente tenemos series largas, de cinco o más elementos:

[...] tiempo vendrá que se lo pague por junto, No haya miedo que se pierda el trabajo. A buen amo sirve. Mirándole está. No haga caso de malos pensamientos (XI, 10).

[...] paréceme que ella entre sí se consume y hace ceniza y se deshace en lágrimas y se quema; y es harto tormento, aunque es sabroso (XXX, 20).

Hasta llegar al elemento único, funcionalmente autónomo:

[...] perlesía recia y otras enfermedades (VII, 11).

Trae consigo grandes bienes (XXVII, 3).

Y esto es entera verdad (XL, 22).

Hácese con facilidad (XXXVIII, 6).

Lejos está el despeñadero (XXXV, 14).

Su Majestad sabe la causa (XXXIV, 11).

Muy largo es el listado de tales elementos:

No hacía sino llorar (XXVIII, 14).

Él a reñirme (XXVIII, 17).

Tomó grande amor conmigo (XXXIV, 3).

Jamás se descuida de mí (XL, 19).

Ya se comienza esto a entender (XXXIV, 14).

Es éste su oficio, el trabajar (XXXIV, 14).

Muy en breve da a entender quién es (XXVIII, 10).

Parecíame nuestra Señora muy niña (XXXIII, 15).

Dejóme consoladísima y con mucha paz (XXXIII, 15).

Díjeselo debajo de confesión (XXXIV, 7).

De otros le ha de venir la autoridad (XXXVII, 6).

Es grande la diferencia que hay de unos a otros (XXXVIII, 32).

Parecíame esta batalla contra los herejes (XL, 14).

Sé entender que es una gran cosa (X, 3).

Con regalos grandes castigabais mis grandes delitos (VII, 19).

De estas simplicidades tenía muchas (IX, 4).

Aun cuando la autora precisa sucesivamente, como en el caso de la luz sobrenatural (XXVIII, 5), al final pone un broche de este tipo:

Esto tengo yo ben experimentado.

Considerando la totalidad de los componentes en la taxonomía descrita, veremos cómo se inscriben indefectiblemente en las categorías preestablecidas. Por ejemplo:

Por un punto de aumento en la fe [...] perdería mil reinos, y con razón. Otro ganar es. Un reino que no se acaba (XXI, 1).

Muy muchas veces lo he visto por experiencia. Hámelo dicho el Señor. He visto claro que por esta puerta hemos de entrar [...] (XXII, 6).

Es evidente la modalidad trinomía, convergente al final, de estos módulos.

La serie puede terminarse por una exclamación o plegaria, en forma de invocación o alabanza:

Hízome gran confusión. Llevóme por medios que parecía del todo me tornaba otra. ¡Qué gran cosa es entender un alma! (XXIII, 15).

Plega a su Majestad no me torne yo a perder (VIII, 4).

Él, que puede, lo remedie (XXXIX, 6).

[...] que no soy yo para más. Todo lo recibe el Señor. Sea bendito por siempre (XXXI, 23).

[...] que ya tengo visto adónde he de ir a parar. No lo permita el Señor, por quien Su Majestad es, amén (XXXII, 7).

Ponedme Vos el valor, ya que tanto me amáis (XXXIX, 13).

Con todo, el módulo dominante será siempre el condensado conceptual posteriormente imitado, y no en balde, incluso por escritores místicos como P. Pío —en códigos, evidentemente, diversos—. Se confronte el siguiente lapidario aserto,

desprovisto del soporte verbal (al igual que en cierto lenguaje periodístico definitivamente cercano al de S. Teresa):

Una risoluzione fermissima di non offendere Iddio, neanche venialmente (P. Pio 423),

declaración recopilativa a la cual seguirán tres efectos en paralelo:

Tali celesti favori hanno prodotto in me, oltre gli effetti propri di ciascun favore, questi tre effetti principali: una ammirabile conoscenza di Dio e della sua incomprensibile grandezza; una grande conoscenza di me stesso e un profondo sentimento di umiltà [...]; ed un gran disprezzo per le cose tutte della terra ed un grande amore a Dio ed alla virtù.

“Las virtudes muy mejoradas”, solía decir en este punto santa Teresa. Notemos el desmenuzamiento simétrico y progresivo de los componentes considerados, en el mejor estilo teresiano⁴³⁹. El santo de Pietrelcina se encuentra describiendo a los superiores (en esta ocasión al provincial P. Benedetto) justo los efectos místicos más exquisitamente “teresianos”; y aunque su lenguaje será estupendamente personal, y más cercano a un D’Annunzio o, increíblemente, a un Lawrence que a la tradición ascética⁴⁴⁰, el arsenal argumentativo se saca sin lugar a dudas de este patrimonio avilés. Así será en el caso del “pastorcito” curioso (P. Pio, 1973: 462) —calco notable de la visita al gabinete de la duquesa—, o en otros episodios

439. Notemos también: “È l’alta notte per l’anima”, *ibid.* p. 469; “[...] mi vado aggravando sempre più; il mio stato va addivenendo insostenibile; mi reggo in vita per puro miracolo”, etc.: todos en cierre de oración, y a manera de broche.

440. Como me propongo demostrar próximamente, en un trabajo sobre las metáforas amorosas de P. Pio. Las referencias serán a sectores muy avanzados de su *Epistolario*.

de igual importancia. El hecho de que permanezca algo tan peculiar es señal de un carácter a la vez tópico: ejemplaridad conferida por la repetición. Podemos apreciar por el listado ofrecido anteriormente cuán representativo debió de volverse el estilema considerado.

II. Cláusulas de transición

Los elementos de cierre van desapareciendo paulatinamente en la obra teresiana. Pero mientras que a lo largo del *Camino* aparecen sembrados con cuidado, en función más bien enfatizante, sería vano buscar ni uno solo en la prosa de las *Moradas*. Dejando a un lado por el momento una adecuada interpretación del fenómeno —cuya exacta ubicación seguirá al relieve de otros factores concomitantes—, nos limitaremos a señalar los módulos del *Camino* alineados a la tipología descrita.

a.- VIII, 3 [...] téngase por imperfecta; crea no está desasida, no está sana, no tendrá libertad de espíritu, no tendrá entera paz; menester ha médico”[progresión implacable, de varios miembros, englobados en el recopilativo final].

b.- XIV, 1 [...] y adonde hay mucho número de monjas, podráse tolerar; y en tan pocas, no se podrá sufrir [muy calculado, con antítesis refinadamente “guevariana”].

c.- XLI, 1 [...] si gran interés se le ofreciese, no harán de advertencia un pecado venial. Los mortales temen como al fuego [limitante en dos términos].

d.- II, 5 Ello es un bien que todos los bienes del mundo encierra en sí. Es un señorío grande [Confluente único].

e.- XIV, 4 [...] y así suplico a Dios que siempre os dé en ello luz”; Prólogo, 4 El Señor lo ponga por su mano, come le he

suplicado [...]. Amén. XXXVI, 3 [...] qué al revés anda el mundo! Bendito sea el Señor, que nos sacó de él [Conclusiones exclamativas o augurales].

Obviamente el fenómeno no se muestra aquí tan explícito como en la anterior biografía. Los bloques conclusivos, a más de reducirse sensiblemente, están lejos de tener esa contundencia inicial. Hasta registrar su completa desaparición a partir de las *Moradas*. Bajo un escrutinio exhaustivo dicha ausencia aparecerá en su total extensión: el estilo propio de esta obra —muy discursivo, nada epidíctico, alargado en espirales de progreso racional— no admite con toda evidencia el segmento periódicamente terminal.

Queda por determinar la constancia del empleo léxico en las diferentes manifestaciones de la semántica teresiana.

III. Apuntes lexicográficos⁴⁴¹

Empezaremos por examinar primero la pretendida familiaridad del lenguaje teresiano. Ya en los módulos reseñados pudimos constatar la atención previa al proceso escritural, la meditada organización de todos los elementos. Podríamos añadir ahora que, dentro de la mecánica privilegiada en cada caso, se instauran subórdenes expresivos con una funcionalidad no exenta de refinamiento. Tomemos por ejemplo el primer elemento del cuadro:

Era de gran verdad. Jamás nadie le vio jurar ni murmurar.
Muy honesto en gran manera.

441. Con vistas al aprontamiento de un *thesaurus* representativo del léxico teresiano.

La magnitud virtuosa del sujeto, manifestada símilmente en los enunciados laterales, confía su punto de conexión a la apócope adjetival, mas suturada adverbialmente; mientras que el núcleo mediano subraya por exclusión taxativa la universalidad cualitativamente declarada. Una simetría tal, insistente en sus variantes bien ponderadas, no puede producirse fortuitamente. Como prueba de ello, consideremos el enunciado inmediatamente sucesivo:

Muy apacible y de harto entendimiento. Fueron grandes los trabajos que pasaron el tiempo que vivió. Murió muy cristianamente (I,2).

Adverbio prolusivo puntualmente replicado al final, variación adjetival en el centro, ulterior arreglo atributivo del “entendimiento” (definido “harto” para evitar la repetición). Y así en todos los núcleos: “Qué inquietud! ¡Qué poco contento! ¡Qué trabajar en vano!”; frase que nos remite a una anáfora sapientemente empleada: “Quiere a quien le quiere. Y ¡qué bien querido! Y ¡qué buen amigo!”, en unión con la estudiada *adnominatio*. Podríamos pensar en mil contextos: “Mas es vuelo deleitoso, es vuelo suave: vuelo sin ruido”. No creo que nadie hable así: espontáneamente, quiero decir, y en toda ocasión.

Retornando ahora al empleo lexical, es de una individualidad impresionante. Veamos de qué podría derivar.

Intentaremos cribar los vocablos en función de su recurrencia. Constante signica = popularidad. Entre “transparencia” y “nitidez” escogeremos obviamente, bajo este criterio, el primero de los términos.

Vayamos a un ejemplo famoso: el agua extraída con esfuerzo, o fácilmente, sin ninguna fatiga. Examinemos el vocabulario de elección.

Paréceme a mí que se puede regar de cuatro maneras:

o con sacar agua de un pozo, que es a nuestro gran trabajo;

o con noria y arcaduces, que se saca con un torno; yo lo he sacado algunas veces: es a menos trabajo que estotro y sácase más agua;

o de un río o arroyo: esto se riega muy mejor, que queda más harta la tierra de agua y no se ha menester regar tan a menudo y es a menos trabajo mucho del hortelano;

o con llover mucho, que lo riega el Señor sin trabajo ninguno nuestro, y es muy sin comparación mejor que todo lo que queda dicho (XI, 7).

Notamos la insistencia en los mismos vocablos: a más de los instrumentos reales, nombrados sin ambages como le corresponde al caso en cuestión (una tarea manual, puntualmente reproducida), las palabras clave serán aquí: regar, trabajo, sacar, y entre los sustantivos los nombres primordialmente franciscanos del “agua”, el río, etc. Veremos cómo en el referente comparativo, o sea los cuatro modos de oración, no cambia para nada la serie terminológica escogida. Hasta la progresión cualitativa es consignada a idénticas manifestaciones adverbiales: el “magis”, lo incomparablemente “mayor” o máximo. Se intensifican los términos, en vez de reemplazarse por otros más selectos, algo que haga entender lo inexpresable del concepto.

Esto nos lleva a la siguiente consideración: si el término más elevado necesita de un intermedio inferior, el último será declarado fielmente, sin complicar con ulteriores perfrasis o adornos. Es en definitiva una ley básica de realización poética, la misma que el Alighieri declaró en múltiples ocasiones, y aquí en forma contundente:

[...] però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento (*Vita Nuova*, XXV).

El parangón o la alegoría, quiere decir Dante, deben tener vida autónoma: ambos sentidos separables, y el material expresado de tal forma que aun teniendo una exposición propia, sin añadidos semánticos, conserve su integridad receptiva. Quien adorna o escoge mal su trámite metafórico, en vez de aclarar el concepto le quita poder de transferencia, lo sustrae a toda relación mediática. Teresa no solo guarda el precepto de la inmediatez expresiva, sino que logra traspasarlo al objeto de la inducción estilística, respetando en su metamorfosis lo que se impone por linealidad. Cuando el referente primario será expuesto fielmente, o sea con arreglo a la primitiva identidad, la autora no necesitará cambiar nada: retornan los términos de antes en una aplicación contextualmente aberrante, como la que sigue:

De los que comienzan a tener oración podemos decir son los que sacan el agua del pozo, que es muy a su trabajo, como tengo dicho, que han de cansarse en recoger los sentidos, que, como están acostumbrados a andar derramados, es harto trabajo (XI, 9).

Etcétera. Sintaxis aparte —de la que nos ocuparemos más adelante—, es difícil no ver que la escritora ha logrado solucionar, por el trámite de la comparación instaurada, el problema impuesto por una buena aproximación temática: bajar el tono a medida que se complica la materia. En otras palabras, la habilidad no consiste tanto en acomodar el lenguaje a la naturaleza del tema, sino en invertir las proporciones de adaptabilidad: cuanto más elevada la semántica, menos sofisticado será el medio. Es de aquí de donde

proviene la famosa “asequibilidad” teresiana en materias de altísimo rendimiento conceptual; y también la pretensión de que la Santa hable como escriba, no se esfuerce para nada en adaptar al objeto su expresividad. El cotejo con unos versos del *Paraíso* dantesco valdría a aclarar el concepto en cuestión: mientras que Dante logra imponer a la lengua el esfuerzo de transmitir pensamientos inusitados —y esto con rimas preciosísimas, palabras raras o completamente inventadas, hápax de increíble elaboración—, volviéndola más refinada a consecuencia involuntaria de la adecuación, Teresa efectúa un esfuerzo contrario: domesticar la nueva temática con un proceso de asimilación verbal. Es la materia la que debe adaptarse: entrar en las mallas rígidas de un medio previamente confeccionado, no extensible, fijo. Se asiste así a operaciones como la siguiente, trasbordo de una masa oceánica a un espacio comparativamente irrisorio:

Acaece venir este levantamiento de espíritu o juntamiento con el amor celestial: que, a mi entender, es diferente la unión del levantamiento en esta misma unión. A quien no lo hubiere probado lo postrero, parecerle ha que no; y a mi parecer, que con ser todo uno, obra el Señor de diferente manera; y en el crecimiento del desasir de las criaturas, más mucho en el vuelo del espíritu. Yo he visto claro ser particular merced, aunque, como digo, sea todo uno o lo parezca; mas un fuego pequeño también es fuego como un grande, ya se ve la diferencia que hay de lo uno a lo otro: en un fuego pequeño, primero que un hierro pequeño e hace ascua, pasa mucho espacio; mas si el fuego es grande, aunque sea mayor el hierro, en muy poquito pierde del todo su ser, al parecer. Así me parece es en estas dos maneras de mercedes del Señor, y sé que quien hubiere llegado a arrobamientos lo entenderá bien. Si no lo ha probado, parecerle ha desatino, y ya puede ser; porque querer una como yo hablar en una cosa tal y dar a entender algo de lo que parece imposible aun haber palabras con que lo comenzar, no es mucho que desatine (XVIII, 7).

Interesantísimo el políptoton, reiteradamente usado con la misma función:

El entendimiento, si entiende, no se entiende cómo entiende; al menos no puede comprender nada de lo que entiende. A mí no me parece que entiende, porque —como digo— no se entiende. ¡Yo no acabo de entender esto! (XVIII, 14).

La autora no se inventa nada aquí —hablando en términos lingüísticos—: no busca palabras “raras” apuntando a lo inexpresable; no intenta siquiera colmar la brecha con adquisiciones recientes; procura solo ocupar todo el espacio disponible, extendiendo la pierna, como suele decirse, hasta donde alcance la manta. Pero de esta manera hay que recortar muy bien el área escogida. Los recursos son variados, y el políptoton, entre ellos, ayuda a multiplicar indefinidamente el potencial de funcionalidad anejo a los elementos: es como una deformación por espejos múltiples, que proyectan distintas imágenes aun restando uno el sujeto.

Veamos en otro ejemplo parecido si, por ventura, tiende a crecer el caudal de los términos empleados:

Verdad es que a los principios pasa en tan breve tiempo —al menos a mí así me acaecía— que en estas señales exteriores ni en la falta de los sentidos no se da tanto a entender cuando pasa con brevedad. Mas bien se entiende en la sobra de las mercedes que ha sido grande la claridad del sol que ha estado allí, pues así la ha derretido. Y nótese esto, que a mi parecer por largo que sea el espacio de estar el alma en esta suspensión de todas las potencias, es bien breve: cuando estuviese media hora, es muy mucho; yo nunca, a mi parecer, estuve tanto. Verdad es que se puede mal sentir lo que se está, pues no se siente; mas digo que de una vez es muy poco espacio sin tornar alguna potencia en sí. La voluntad es la que mantiene la tela, mas las otras

dos potencias tornan presto a importunar. Como la voluntad está queda, tórnalas a suspender y están otro poco y tornan a vivir. En esto se puede pasar algunas horas de oración y se pasan. Porque, comenzadas las dos potencias a emborrachar y gustar de aquel vino divino, con facilidad se tornan a perder de sí para estar muy más ganadas, y acompañan a la voluntad y se gozan todas tres. Mas este estar perdidas del todo y sin ninguna imaginación en nada —que a mi entender también se pierde del todo—, digo que es breve espacio; aunque no tan del todo tornan en sí que no pueden estar algunas horas como desatinadas, tornando de poco en poco a cogerlas Dios consigo (XVIII, 12-13).

En este dispositivo tan elemental las figuras se instalan de pronto: la “claridad del sol, que así la ha derretido”; las potencias empiezan “a emborrachar y gustar de ese vino divino”; “y se gozan todas tres”. La metáfora aparece desarrollada con coherencia extrema: “La voluntad es la que mantiene la tela”: cohesión y suspensión (o derretimiento) llevan sus equivalentes o, mejor dicho, soportes verbales en términos de una mecánica embrionaria, que consiente la transferencia en cuanto opera una coexistencia endógena. Así es muy natural que el desliz semántico supuesto por la metáfora ceda a la franca alternancia de una comparación no solo directa, sino súbita: el ánima tan pronto se convierte en “mariposilla” como en ave, con una agilidad imposible de obtener sin preparación. En este contexto construido con pocas palabras, pero grávidas de mil significados, la modalidad trópica se instaure principalmente gracias a la afinidad; aliteraciones, paronomasia y, como ya hemos visto, políptoton en primer plano. El arsenal no se agota nunca por el minucioso bordado en cada pieza; mas también por una vestibilidad universal.

Podría preguntarse ahora si con un mecanismo de este tipo la temática gana en preciosidad receptiva; si,

independientemente de la carencia léxica continuamente acusada, el material que se quiere transmitir evoluciona en función del esfuerzo lingüístico, y en qué medida. La cuestión no presenta una solución fácil, dada la simbiosis obtenida como respuesta autorial al problema amplio suscitado por la interacción de estos términos. Una manera de proceder en tal sentido podría ser tal vez la de considerar el mismo contexto en sus variantes voluntarias e involuntarias, buscando porcentajes de representatividad a lo largo del tiempo, pero en la doble dirección señalada.

Retornando al tema que nos ocupa, queda por determinar la elección léxica concerniente a lugares más abstractos, con fuerte connotación racionadora. Veamos por ejemplo el siguiente:

Una vez estaba yo considerando por qué razón era nuestro Señor tan amigo de esta virtud de la humildad, y púsoseme delante— a mi parecer sin considerarlo, sino de presto —esto: que es porque Dios es suma Verdad, y la humildad es andar en verdad, que lo es muy grande no tener cosa buena de nosotros, sino la miseria y ser nada; y quien esto no entiende, anda en mentira (*Moradas*, X, 7).

¿Qué es de notar aquí? La parquedad de los términos, en cruce de silogística estrategia. Como el final debe retomar victoriosamente una premisa planeada con mucho cuidado, la evolución interna seguirá una línea de perfecta consecuen- cialidad: la humildad es tan importante porque Dios es suma verdad, y nuestra verdad es la de ser nada, por cuyo reconoci- miento alcanzamos la verdadera esencia divina. Se puede ver aquí qué sentido tendría o cómo podría ayudar la alteración de vocablos con una funcionalidad estrictamente consignada a su constancia.

Examinaremos ahora en paralelo el empleo de la sintaxis teresiana.

IV. ¿Hipotaxis o para-?

En el aprovechamiento que vieren en sí entenderán que no es demonio; que, aunque tornen a caer, queda una señal de que estuvo allí el Señor, que es levantarse presto, y éstas que ahora diré:

- Cuando es espíritu de Dios, no es menester andar rastreando cosas para sacar humildad y confusión, porque el mismo Señor la da de manera bien diferente de la que nosotros podemos ganar con nuestras consideracioncillas [...];
- Pone un gran deseo de ir adelante en la oración y de no la dejar por ninguna cosa de trabajo que le pudiese suceder;
- A todo se ofrece;
- Una seguridad, con humildad y temor, de que ha de salvarse;
- Echa luego el temor servil del alma y pónale el fiel temor mucho más crecido;
- Ve que se le comienza un amor con Dios muy sin interés suyo;
- Desea ratos de soledad para gozar más de aquel bien” (*Vida* XV,14)

Esta costumbre de la enumeración, muy propia de la prosa científica, se alinea y corresponde con el desmenuzamiento progresivo de fenómenos, ideas, y naturalmente procesos. Es el método analítico de tipo cartesiano, hecho a propósito para reducir las dificultades macizas a un conjunto de aspectos menores fácilmente abordables; sirve para la identificación progresiva, descendente y escalonada, siempre por olas de igual tamaño. Veamos un ejemplo entre los que abundan en todas las obras teresianas:

Esto no era manera de visión; creo lo llaman mística teología. Suspende el alma de suerte, que toda parecía estar fuera de sí: ama la voluntad, la memoria me parece está casi perdida, el entendimiento no discurre, a mi parecer, mas no se pierde; mas, como digo, no obra, sino está como espantado de lo mucho que entiende [...] (X,1).

Varios aspectos en enfoque sucesivo; todos de igual valor, estructuralmente autónomos, reincorporados al organismo primario mediante el mismo truco de acotación sumaria: ese cierre que recapitulaba los términos seriales, compuesto de un morfema único, ahora funciona a las mil maravillas como broche sintáctico autoimpuesto: “En fin, por no me cansar, es un principio de todos los bienes”, termina por concluir el fragmento declarado *supra* (XV, 15).

Un *modus operandi* perfectamente reflejado por el medio lingüístico; recorrido en cámara lenta, con equivalencias oracionales de gran evidencia: parataxis proclamada. Más que obedecer a tendencias espontáneas, a un código exento de preocupaciones, este estilo simplemente posibilita la introspección inquisitiva teresiana; no inserta en un bloque, sino que amplía por etapas. Confrontémoslo con el siguiente fragmento granadino:

Y asimesmo entienda que este misterio ha de ser creído y adorado, y no escudriñado, considerando en esto, por una parte, la majestad de aquella altísima substancia, que es inefable y incomprensible; y por otra, la cortedad y bajeza de su entendimiento, el cual, para entender la alteza de las cosa divinas, es —según dicen los filósofos— como los ojos de la lechuza para ver la claridad del sol (*Pról. Gal.*, III).

Se nota la convergencia en el vértice de las subordinadas conceptuales; la mirada del revisor que contempla, desde lo

alto, todas las especificaciones no solo inclusas, sino cerebralmente acomodadas bajo un criterio de ordenación jerárquica. La diferencia con Teresa estriba en esto: que mientras sus especificidades se recomponen solas en una conclusión aglutinante, las otras están previstas desde el comienzo por una suerte de contenedor universal, factor primo de consecuencialidad operante. Es como decir que mientras Granada ordena en línea recta —deduce silogizando—, Teresa lo recoge todo al fondo, se instauro observando. En estas condiciones es muy fácil que lo escrito vaya bien, aun sin haberlo releído:

Ya tenía olvidado lo que trataba [...]; y, como tengo poca memoria, irá todo desconcertado, por no poder tornarlo a leer, y aun quizás es todo desconcierto lo que digo (*Mor.* II, 4, 1).

Verdad es que no podía retocar; dudoso el que no saliera bien, cuando pudo observar en una ocasión: “¡Qué bien dicho está esto en el libro de la Vida que está en la Inquisición! (Gracián 149-50). También es cierto que, en un par de ocasiones, se le perdiera la principal a S. Teresa; y parece más una coquetería deliberada que un vicio sin control. Porque generalmente todo está tan vigilado y en orden como en la siguiente muestra:

Pues para lo que he tanto contado esto es, come ya he dicho, para que se vea la misericordia de Dios y mi ingratitud; lo otro, para que se entienda el gran bien que hace Dios a un alma que la dispone a tener oración con voluntad, aunque no esté tan dispuesta como es menester, y cómo si en ella persevera, por pecados y tentaciones y caídas de mil maneras que ponga el demonio, en fin tengo por cierto la saca el Señor a puerto de salvación, como —a lo que ahora me parece— me ha sacado a mí. Plega a Su Majestad no me torne yo a perder.

Simetrías (“Para lo que he tanto contado esto...; lo otro...”), variaciones atentas (“para que se entienda el gran bien...

y cómo...), incisos varios y hasta, increíblemente, las repeticiones bien calculadas contribuyen a un efecto de gran rigor estilístico. Nótese entre otras cosas las prolepsis, bien efectuadas; si es que hay anacolutos en la prosa teresiana, ciertamente se minimizan en relación con estas anticipaciones oratorias, sí, pero no coloquiales. Cuando Teresa convence, lo hace muy literariamente; es decir que nunca descuida el efecto rítmico en homenaje a la claridad argumental. Desde esta perspectiva se aprecian bien las variaciones observadas *supra*, una ausencia casi total de fallas repetitivas en los puntos de mayor impacto. Santa Teresa cree en la presentación. Su prosa no puede considerarse enteramente científica, ni estudiadamente literaria. Es poética en virtud de la precisión objetiva, es precisa gracias a la claridad poética.

V. Epílogo

Hablábamos al principio de estructuras “divergentes” en el interior de la escritura teresiana, a la altura de sus distintas manifestaciones léxicas, sintácticas y trópicas. Pero solo a un primer impacto: ante un análisis detenido se ve que todo converge. La multiplicación de los lexemas, debida a figuras dominantes como el políptoton, aumenta recortando cuidadosamente un área de alto rendimiento: posible prólogo al barroco, el espacio se condensa a medida que lo achicamos idealmente, en una experiencia de macroscopía analítica. El efecto estudiado de las enumeraciones, más la ampliación a ultranza de los factores sintácticos —todos en el mismo plano de sincronía coordinante—, contribuyen a la modalidad del análisis progresivo; mediante el empleo de otros elementos constructivistas, como los cierres euclidianos, se logra finalmente el remate lógico de la inducción. La impresión final es de una gran eficiencia, debida a la extraordinaria economía de medios.

Así como los módulos conclusivos reaparecen puntualmente en la literatura mística —ya vimos el caso del epistolario “piano”—⁴⁴², también el predominio del políptoton/annominatio, entre otros casos, será regularmente imitado en este filón literario:

Io veggo che tutte sono spine che vado procurandogli e che gli ho procurate, e questo non sembrarmi un sembrarmi, la realtà rifugge in tutta la sua chiarezza, mi adopero ad uscire da questo sí luttuoso stato, ma mi trovo vinto, senza conoscerlo e senza volerlo, da quel male che pur non vorrei fare (P. Pio, 1973: 1064).

No es posible negar la contundencia personalísima, innovadora, cohesiva del estilo teresiano. Deberá concluirse que la santa de Ávila crea o renueva en términos modernos la sintaxis de la experiencia mística. Su dominio es legible solo en posesión de un código precipuo, tanto más eficaz cuanto menor la elasticidad transmitida. Se comprende con esto el afán teresiano de inventarse recursos topográficos, aventuras de exploración autónoma: para fabricarse un mapa una vez efectuado el recorrido.

Indispensable es ahora la tarea crítica de organizar los elementos sueltos —o sea las distintas coordenadas— en un corpus descifrable por completo, bajo todo criterio de estructuración lingüística.

442 Cfr. las notas a la primera sección.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDICIONES

Alighieri, Dante (1984). Vita Nuova. En D. De Robertis (ed.), *Opere Minori*, I (pp. 1-247). Milano-Napoli: Ricciardi.

Gracián, J. En Astigarraga (ed) (1982). *Escolias a la Vida de S. Teresa compuesta por el P. Ribera*. Roma: Instituto Histórico Teresiano.

Granada, Luis de (1986): José María Balcells (ed.) *Guía de Pecadores*. Barcelona: Planeta.

Pio de Pietrelcina, Santo (1973²): M. de Pobladora e A. de Ripabottoni (eds.). *Epistolario*. S. Giovanni Rotondo: ed. P. Pio da Pietrelcina, 4 vols.

Teresa de Ávila, Santa (2006): T. Álvarez (ed.), *Obras Completas*. Burgos: Monte Carmelo.

OBRA CRÍTICA

Ariño, P. (2000). *Un estilo que rompe límites*. Madrid: Esín.

Fernández Delgado, J. J. (2015). “Santa Teresa y la tarea de escribir”. En Luis Alberto Hernando Cuadrado (coord.), Jesús Sánchez Lobato (ed. lit), *Lengua y discurso* (pp. 81-102). Madrid: Visor Libros.

- García de la Concha, V. (1982). “Teresa de Jesús: la creación de un nuevo estilo literario”. *El libro español: revista mensual del Instituto Nacional del Libro Español*, 293-4, 202-205.
- García-Macho, M. L. (1997): “¿Es vulgar la lengua de Santa Teresa?”. En María Jesús Mancho Duque (coord.), *La espiritualidad española del siglo XVI: aspectos literarios y lingüísticos* (pp. 193-198). Salamanca: U.
- Mancho Duque, M. J. (2014): “Claves de la escritura teresiana”. *Salamanca: revista de estudios*, 59, 103-122.
- Mancho Duque, M. J. (2015): “Claves orales del lenguaje teresiano”. En Jesús García Rojo (coord.), *Teresa de Jesús. V centenario de su nacimiento: historia, literatura y pensamiento. Actas del Congreso Internacional Teresiano* (pp. 211-221). Salamanca: U.P.S.
- Menéndez Pidal, R. (1978): *La lengua de Cristóbal Colón, el estilo de Santa Teresa y otros estudios sobre el siglo XVI*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Octavio de Toledo y Huerta, A. S. (2011): “Santa Teresa y la mano visible. Sobre las variantes sintácticas del *Camino de Perfección*”. En Mónica Castillo Lluch y Lola Pons Rodríguez (coords.), *Así se van las lenguas variando. Nuevas tendencias en la investigación del cambio lingüístico en español* (pp. 241-304). Bern: Peter Lang.
- Orozco Díaz, E. (1987): *Expresión, comunicación y estilo en las obras de santa Teresa*. Granada: Diputación Provincial.
- Peñas Ibáñez, M.A. (1999): “Semántica cognitiva y análisis del discurso de la prosa de Santa Teresa”. *Revista de Investigación Lingüística*, 1 (II), 59-84.

- Sánchez-Castañer, F. (1988): “Santa Teresa de Jesús. Su estilo en la vida y en las obras”. *Dicenda*, 7 , 153-62.
- Trillia, R. (2016): “A Case Study of Eloquence. Teresa of Avila’s *Libro de la Vida*”. *Lemir*, 20, 153-65.
- Vega García-Luengos, G. (1982): “La dimensión literaria de Santa Teresa”. *Revista de Espiritualidad*, 162-(3), 29-62.

“EPPUR SI MUOVE” GALILEO ENTRE CIENCIA Y ARTE*

A Galileo empezaron a objetarle que el nuevo modelo astronómico suponía algo inmenso, una vastedad inaudita y de imposible comprensión. Pero él replicó: “¿Y será lógico limitar las infinitas posibilidades divinas a la estrechez de nuestro entendimiento inmediato?”. Gigantesco es en efecto el libro del mundo, lleno de toda la verdad posible, de alcances insospechados e ingresos sin fin; por eso no coincide con la Sagrada Escritura. Allí el espíritu de Dios escribe para los humanos en su propio lenguaje: lo que compone es un opúsculo divulgativo. El otro en cambio hay que descifrarlo, porque Dios se vuelca enteramente y, podría decirse, con pasión en él. El cosmos natural está repleto del espíritu de Dios, misterioso y matemático: sus caracteres son “figuras geométricas, triángulos, círculos y cuadrados, cuyas propiedades es necesario conocer si se quiere descifrar su naturaleza. De lo contrario, nadie acertará a comprender ni una sola palabra del código divino, tan fascinante en su hermetismo”.

* Trabajo realizado en coautoría con Marco Calahorrano, quien impartió una conferencia sobre el tema. Fue publicado en la revista FISMAT, 18, 5 (2009), pp. 1-8.

Tenemos aquí, fuertemente delineados, dos pilares del pensamiento galileano: el lenguaje y la transcripción. La comprensión plena de estas directrices, que confío al desarrollo de esta charla y a la paciencia de ustedes, nos lleva de pronto a un mundo modernamente concebido, al corazón de sus conquistas metodológicas. ¿Por qué?

Todo depende del planteamiento adoptado. Las proposiciones galileanas nos muestran con crudeza la entera extensión del sacrificio científico, con sus penurias y abandonos, con una decidida renuncia a la inmediatez sensorial. Tomemos cualquier fenómeno natural, de esos que nos llenan los ojos y el alma, y satisfacen por consiguiente nuestra capacidad receptiva. Su conocimiento científico equivale a un despojo: se trata de sustituir la corteza perceptiva, sensible y fina, por un núcleo de pura abstracción, y reducir la variedad de lo real a lo invariable de relaciones numéricas. La idea misma de cantidad —una de las grandes conquistas de Galileo— es algo definitivamente brutal, pero al mismo tiempo muy eficaz; una consideración de tipo cuantitativo puede reducirlo todo a la dimensión objetiva de los fenómenos, mas lo coloca también al alcance perfecto de nuestra mente geométrica.

Dicho en otra forma: si logramos entender el cosmos es solo porque entramos en consonancia con él; el principio básico del conocimiento reside en las relaciones aritméticas con que el arquitecto universal impulsa nuestros comportamientos y los del mundo. Someterse a la constancia de las leyes universales es por tanto señal de sabiduría productiva; la aspiración a un papel directivo conduce solo, por el contrario, a una ilusoria ignorancia.

Un principio bastante desconsolador para los contemporáneos de Galileo, que no lograban penetrar su esencia religiosa. Resulta casi paradójico, pensaban: gracias a una ordenación

previa, divinamente concertada, tanto el acto cognoscitivo como el objeto de observación entran en una relación de pura analogía, se comprenden por la afinidad de sus operaciones elementales. Pero eso es vergonzoso, no es así como deben producirse las conquistas de la humanidad pensante.

Desde el punto de vista psicológico, ellos tenían razón: el intelecto es ávido y quiere apropiarse de los fenómenos, reducirlos a su sensibilidad, hacer que lo contenten, consuelen y alaben; desearía que la verdad se adaptase a su capacidad de razonamiento, llenándolo así de una grata certidumbre. Galileo le enseña a obedecer al mundo; en vez de constreñir la razón, prefiere ensanchar el pensamiento. Y descubre lo que la Biblia no se cuida de enseñar...

Descubre en primer lugar que el equilibrio aristotélico no coincide con el de Dios. En el anterior universo todos los movimientos tendían a equilibrarse, en un juego elegante de impulsos contrarrestados. Las mismas esferas cristalinas, tan fijas como diáfanas, se encargaban de limitar los excesos mediante la sana acción de un impedimento físico. Con la Tierra en el centro ideal y el resto también bajo control, nada soñaría siquiera en desbordarse. Galileo introduce una decidida tendencia a romper los límites. Todo se proyecta hacia fuera en su modelo cosmológico, con una gimnasia incontrolable e intrínseca. Es como si los cuerpos se catapultaran hacia el espacio infinito, no a instancias de alguna fuerza externa, sino por obra de una autonomía prevaricadora. La impresión general es la de un caos sin remedio, de una rebeldía titánica.

Y ahora pensemos en los espacios bien organizados de Platón y Aristóteles, en su higiénica simetría universal. Los cuerpos se disponen en progresión piramidal, distanciados del vértice según la medida de sus méritos y la gráfica de un escalafón

biológico. Conforme a la lógica decretada por la astronomía, también el cuerpo humano tenía su canon de proporciones ideales; el equilibrio perfecto de los humores garantizaba una salud que trascendía lo físico; y desde su posición elevada la cabeza, gobernándolo todo, constituía la atracción única de un microcosmo maravilloso.

Con Galileo esta lindura se viene abajo, y uno no pisa ya terreno firme. Asistimos a un movimiento perpetuo y, sobre todo, no jerárquico; en lugar de bandas finamente orquestadas, este teatro acoge un sinfín de gentes que, tomando la batuta, se improvisan directores. Todo un espacio lleno de innumerables direcciones, líneas hacia afuera, excentricidades sin rumbo claro, periferias sin centro. Y lo más grave: ¿para qué?

Aristóteles explicaba el movimiento como un “tender hacia algo”. Teológicamente, eso supone el dirigirse, por un impulso de atracción irresistible, hacia alguna entidad superior; cuando ya no quede nada por desear, todo será quietud y paz, inmovilidad y estatismo. Se acabaron las carreras. Con razón hablaba Dante del “amor che muove il sole e l’altre stelle”: lindo verso, recordado por Ratzinger hace muy poco: “le muove”, o sea, las dirige, atrayéndolas a sí como un imán. Con arreglo a este principio, la Tierra tenía derecho a una atracción relativamente alta: movida por el amor, debe mover al Sol. La gran culpa de Galileo, hablando en términos escolásticos, consistió en haber roto el sistema en cuestión predicando un movimiento autónomo, un impulso motor que se originaría en todo cuerpo por igual. ¿Todos los cuerpos borrachos, tambaleándose perpetuamente en un vértigo sin causa? Esta evidente falta de reglas es justo la antítesis del orden predicado por Aristóteles, asumido como la esencia del gobierno divino, y hasta supuestamente copiado por toda criatura en sus más ínfimos detalles.

Es un orden, por lo demás, muy artístico. Del equilibrio descrito nacía la noción de una estética con puntos fijos, llana y gratamente universal. Ahora en cambio empieza a perfilarse algo que llegará a perfecta maduración solo en tiempos modernos, con la revolución einsteniana de la relatividad. Por primera vez se asiste a la intención clara de romper esquemas; domina una voluntad que podría ser interpretada como el caos de los sentidos, o la apreciación de cualquier desorden sensorial como estético. La principal objeción movida a los nuevos sistemas consistía en efecto en su falta de regulación artística, o de una inversión en los parámetros que la definen. Asumir como ideal de suprema belleza —cual se conviene a un orden establecido por Dios— la mayor confusión posible, la más grande falta de equilibrio, la peor fealdad imaginable, significa no solo contrariar ese espíritu renacentista que se expresa en el orden maniático de la perspectiva: significa oponerle la quema de todos los cánones, incluyendo al que representaba la encarnación y como la apoteosis del viejo mundo, fijo en la imagen bien proporcionada de un Policeto con aspiraciones geográficas.

Además de artístico, el orden ptolemaico es capaz de acunar al hombre, acariciando una voluntad siempre dominadora, encauzando en la perfección aspiraciones de tipo religioso: es sorprendente que Galileo lo rechace. Lo repudia en nombre de la experiencia, de la observación experimental. Otro gran concepto de la ciencia moderna, pero también aspiración eterna, no se olvide, del espíritu humano. Propia inclusive de los griegos, de Aristóteles, que no desdeñaba los experimentos. El principio de búsqueda experimental es exquisitamente aristotélico, y Galileo acabará oponiéndolo a los propios seguidores de Aristóteles. ¿Y porque fallaba entonces? Porque no disponía del telescopio...

Sabias palabras de Brecht, que interpreta con genialidad la vida y el temperamento de Galileo. Sabias también las palabras de éste al describir un “mundo de papel”, de vanas autoridades establecidas por el hombre, que en vez de indagar se limita a charlar, peor, a repetir vocablos. El aludido mundo de papel no es sino el dominio dialogístico de los hombres-loros. También la Sagrada Escritura acude ocasionalmente a su mundo, cuando quiere hacerse comprender sin alardear: y usa parábolas. “La Escritura”, le confía Galileo a una gran duquesa, “tiene que acomodarse al entendimiento común”. Entonces baja al nivel de un periodismo mal entendido, y llega al punto de montar un espectáculo, de ¡mandarle al sol no moverse de su sitio! Falsea las palabras, si estas no deben traducirse en actos. Pero cuando va en serio, cuando, en vez de predicar, despliega todo su ser, entonces “es inexorable e inmutable; no se preocupa vanamente de si su secreta razón y sus modos de operación excedan o no la capacidad de comprensión de los hombres. Jamás viola sus propias leyes. Por tanto los efectos naturales que la experiencia nos pone ante los ojos, o los que inferimos por demostración adecuada, en modo alguno pueden revocarse, para ajustarlos a pasajes de la Escritura”. Esta deforma por necesidad; a la otra, en cambio, le es imposible desviarse.

Magnífico imperio de la razón demostrativa, de una razón que gobierna al mismo Dios, por el hecho de ser gobernada por Él; e irrepetible caricatura de la estupidez autorizada... Rogelio Bacon, este medieval precursor de la ciencia moderna, fue el primero en decir que el vulgo se distingue de los sabios por acogerse a la opinión de la mayoría. Así que mientras el sabio interroga las leyes de Dios, el ignorante interroga a los demás...

“El mismo Dios”, continúa Galileo sobre el tema, “que nos dio el intelecto, los sentidos etc., no quiere que prescindamos de ellos en las cosas que podemos comprender por nosotros mismos. Y por consiguiente no debemos suprimir su testimonio cuando choca con alguna declaración de la Escritura Sagrada ¡Si ella no menciona siquiera el nombre de los planetas! Eso quiere decir que no fue en absoluto su intención la de enseñar astronomía a la gente”.

Muy divertido ante la idea de echar mano a un identikit bíblico, cuando se puede disponer del retratado en persona, Galileo prorrumpe en exclamaciones vivaces, gritos de indignación y, al final, súplicas animadas por un sentimiento de férvida, elocuente desesperación. “¿Quién puede poner límites a la inteligencia del hombre?”, clama con el coraje de la verdad intimidada, ofendida. “¿Quién se atreverá a asegurar que conoce ya todo lo que en el universo es cognoscible?”.

Esa búsqueda copernicana de la verdad, que Sócrates emparejaba al sentimiento de la propia ignorancia, no era ajena al espíritu de esos tiempos. Baste considerar las pinturas de los holandeses, de Vermeer. En una de ellas un geógrafo, compás en la mano, escruta ávidamente los mapas en búsqueda de una inspiración que tarda en llegar. Lo mira todo, observa, hace acopio de datos que se convertirán en hipótesis, o sea en cuadros mentales sujetos a análisis. Esta figura ficticia está interpretando emblemáticamente el método empleado por Galileo. Representa en su actuación la necesidad, como dice Ferrater Mora, de “superar la apariencia sensible con un método a la vez inductivo y deductivo, compositivo y resolutivo. El primero reduce a una forma legal (es decir, a formulaciones matemáticas) los diversos hechos observados; el segundo deduce de la ley general los mismos hechos contenidos en ella. Ambos métodos se complementan”.

Y ¿por qué superar la realidad sensible? Porque no es susceptible de una interpretación objetiva, de una exactitud matemática. De ahí la insistencia galileana, precursora de la moderna, sobre el carácter inferior —léase inutilizable— de las cualidades sensibles o secundarias frente a la objetividad de las relaciones matemáticas. En este sentido hay que tomar la exigencia galileana de la experimentación, su sentido profundo de una observación empírica. La importancia del método no consiste en la recopilación de datos, sino en su ordenación por obra de las razones matemáticas, de las proporciones que los envuelven confiriéndoles un aspecto legible, eso es, dimensiones mensurables.

Volvemos a lo de antes, a la pura exactitud numeral, el despojo de todo lo rico e bueno, de los colores y olores, de la infinita variedad que compone el mundo. Pero también la música se despoja de todo lo que no sean sonidos, y la poesía no podrá nunca conversar en números. Tampoco Galileo que, dicho sea de paso, no despreciaba en modo alguno los gustos y belleza de la vida, pretendía operar una reducción de lo real: pero una cosa es estudiarlo, y otra muy distinta cantarlo en versos. La Biblia lo describe; los poetas pueden ensalzarlo; el científico lo descuartiza. No le quita humanidad: le confiere la cualidad divina del milagro en acto. Descubre su verdadera grandeza al develar sus partes, y magnifica el misterio en cuanto es capaz de resolverlo.

La grandeza de Galileo no reside en sus, por importantes que sean, descubrimientos científicos: consiste en la novedad del método, y sobre todo en la teorización de esta novedad. Nótese que todos los puntos de la filosofía galileana: eso es, el sentido de la cantidad, el privilegiar una forma objetiva, la misma excentricidad de la Tierra, han sido superados en la época actual. Esto es muy propio de la ciencia, que en cuanto

progresiva y antiestática engulle rápidamente sus productos. El carácter clásico de los productos literarios y artísticos deriva, paradójicamente, de cualidades opuestas al progreso. Lo que crece en un sentido acumulativo deja progresivamente atrás sus mejores componentes; lo que construye paralelamente, como es el caso de la literatura o las artes, alinea sin cesar estos productos, los valora a través de los tiempos.

El tiempo ha valorado en sumo grado la actitud galileana; ha superado sus productos históricos. Veamos de cerca su concepción de la cantidad pura, la medición exacta de los fenómenos: hoy se impone más bien —confíen en mí— un análisis de tipo cualitativo; y no solo en ramas como la lógica, donde permanecen insolutos graves problemas de legitimación ontológica, de interna subsistencia. Sin mencionar la matemática probabilista de Heisenberg, donde un mismo objeto puede, en rigor, ocupar simultáneamente dos lugares distintos, y un individuo puede encontrarse al mismo tiempo sentado, o de pie.

En cuanto al movimiento novedosamente atribuido a la Tierra, los invito a escuchar el siguiente pasaje literario, extraído de Thomas Mann.

- “ [...] la degradación comenzó por la nueva astronomía, la cual ha hecho del centro del universo, del escenario ilustre en el que Dios y Satán se disputaron a las criaturas, un pequeño planeta cualquiera y que provisionalmente ha puesto fin a la grandiosa situación cósmica del hombre, sobre la cual se fundaba la astrología.
- ¿Provisionalmente?
- Sin duda. Para algunos cientos de años. Si los signos no son engañosos, la escolástica será también rehabilitada,

el proceso está en camino. Copérnico será derrotado por Ptolomeo. La tesis heliocentrista encuentra cada vez mayor resistencia en el espíritu. Es probable que la ciencia se vea obligada por la filosofía a devolver a la Tierra toda la majestad que le atribuía el dogma religioso.

- ¿Cómo? ¿Qué dice? ¿Resistencia del espíritu, obligada por la filosofía? ¿Qué clase de voluntarismo expresan sus palabras? ¿Y la ciencia incondicional? ¿Y el conocimiento puro? ¿La verdad, señor, que se halla tan íntimamente ligada con la libertad y sus mártires, que usted quiere convertir en insultadores de la Tierra, la verdad permanecerá como el eterno ornamento de este astro!”.

Quienes disputan aquí son, respectivamente, el representante de un positivismo social y un jesuita partidario de leyes medievales. Su creador los hace hablar confusamente, invirtiendo posiciones y mezclando argumentos, mas con indudable sutileza dialéctica. Veamos qué sostiene el representante de la nueva “escolástica”: evidentemente, que la Tierra fue desplazada solo en forma provisional del centro del universo. El otro, naturalmente, en su calidad de filósofo moderno y pensador con mentalidad científica, se opone con indignación a teorías tan retrógradas y en apariencia absurdas: protesta en nombre de la “nueva ciencia”. Pero ¿qué es lo que decreta la nueva ciencia einsteniana? Partiendo de su concepción relativista, ¿será lícito asumir un centro absoluto, o podrá fijarse el punto céntrico que nos parezca conveniente, dependiendo del marco asumido? ¿Podrá hablarse de verdad, o deberá considerársela como algo puramente convencional? ¿Cuál será el planeta y cuál la estrella “fija”, en un mundo donde no hay una sola posición que no se defina a base de otras, y donde los propios términos de “reposo” o “movimiento” son únicamente susceptibles de una definición recíproca?

El espacio relativista de Einstein vuelve, a fin de cuentas, “normal” y sostenible la posición del extraño y anacrónico personaje creado por Mann.

¿Qué queda entonces de la matemática galileana? Es la misma fascinación que emana de sus sistemas planetarios, la pérdida de una ilusoria estabilidad —con el relativo sentido de seguridad primordial— y, en un balance suficientemente compensador, la aspiración a todo lo inimaginable, la confianza plena en la inteligencia, el anhelo constante a una conquista progresiva.

IV SECCIÓN

ARQUETIPOS Y SOCIEDAD



LA MUJER EN LA HISTORIA LITERARIA. EURÍPIDES, DANTE, LOS ROMÁNTICOS*

Resulta extremadamente difícil, me parece, forjar unos “simulacros críticos” o dar un equivalente verbal de la obra eurípidea; no por su complejidad, sino al contrario por una deslumbrante sencillez⁴⁴³. A fuerza de ser —o antojársenos—

* Texto de una conferencia presentada en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador; fue publicado en la revista de la Universidad, n. 81, pp. 7-28.

443. Sobre la aparente sencillez (fruto, en realidad, de un cuidadoso estudio) propia de las tragedias eurípideas ha hablado una multitud de críticos autorizados: entre ellos W. Jaeger (cfr. *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. Trad. esp. Méjico, 1968², *passim*), G. Murray (*Eurípides y su tiempo*, trad. esp. México 1949¹, p.10); V. Di Benedetto (sobre todo con relación al impacto social: véase en especial el ensayo: *Eurípide: teatro e società*. Torino, 1971, etc. El rasgo señalado debió de influir por supuesto en la enorme e inmediata popularidad que adquirió el Trágico a despecho, podría decirse, de las reservas “oficiales” manifestadas en su época (recordemos que raramente Eurípides ganó el primer premio en un agón poético); hasta el punto de que la tradición (cfr. Plutarco, *Nicias*, 39, 3) refiere al respecto un episodio muy significativo: en cierta ocasión algunos atenienses lograron librarse de la esclavitud, simplemente acudiendo a la recitación de versos eurípedeos, ante la multitud de enemigos ávidos de escucharlos.

Si el lector amable quiere ulteriores pruebas de la enorme influencia ejercida por Eurípides hasta la época contemporánea, le será suficiente recordar la significativa remisión de Borges (*Arte poética. Seis conferencias. I. El enigma de la poesía*. Barcelona, 2001, p.30) a los siguientes versos de

esenciales, las tragedias de Eurípides terminan cobrando un matiz de inevitabilidad poética, y se reducen a sí mismas. Se advierte en ellas una recreación profunda del universo humano, del mundo factual.

Pongamos que el poeta quiera describir el carácter refinado, sutilmente imbuido de una voluptuosa aspiración al conocimiento, de la sociedad ateniense en el V siglo a.C. En la *Medea* lo dirá a su manera:

Es la nuestra una antigua y venturosa tierra, jamás sometida por extraño enemigo; sus hijos andan graciosamente al aire libre bajo las caricias del sol, y el pan de que se alimentan es la Sabiduría. Un río la cruza de parte a parte; y la leyenda nos dice que Cipris, la diosa de los amores, ha navegado sus aguas y ha hundido la mano en su corriente; y ahora, cuando por las noches sopla el viento fluvial, viene como cargado de añoranzas.

El ardiente afecto del que se habla aquí no es, en realidad, sino “una Pasión, un inmenso deseo de todas las cosas y empresas divinas, un Amor que comparte el trono de la Sabiduría... ¡Lástima que sus hombres sean fatuos!”⁴⁴⁴.

Podríamos recordar en este punto un sinnúmero de históricas figuraciones: a los sofistas en primer lugar (la palabra deriva de “sofía”, sapiencia), con sus definiciones ultramodernas

Browning (aquí citados en la ejemplar traducción ofrecida por el texto): “Y precisamente cuando nos sentimos más seguros, llega una puesta de sol, / el encanto de una corola, alguna muerte, / el final de un coro de Eurípides”.

444. *Medea*, vv. 627 ss. Este pequeño fragmento del célebre estásimo tercero está tomado del texto de Murrey, cit., en su versión española (México, 1949¹, pp. 71-2).

(sólo es verdadero lo que parece tal; existe únicamente lo que imaginas)⁴⁴⁵; es posible que pensemos en Sócrates y en su perpetua búsqueda de un horizonte conceptual, o en el discípulo Platón, capaz de convertir a un esclavo inculto en el descubridor de importantes teoremas, o también en el, aunque posterior, círculo peripatético de Aristóteles, donde se discutía caminando, en el que se aprendía conversando. No sería inapropiado tampoco referirnos a las pasiones guerreras, y mencionar el furor de las armas, los sacrificios bélicos. Todo esto está bien y cuadra a la perfección, podríamos decir; pero el soplo alado del frenesí amoroso, y las sutiles añoranzas y delicadas efusiones, no son otra cosa que una estupenda invención poética. Admitimos que Atenas está bien pintada; pero la espectacularidad de los tonos se debe al pincel del retratista.

Ahora bien: es precisamente en la aceptación de este incremento cualitativo respecto del mundo, en el reconocimiento crítico de un desfase supuesto por la necesidad del cotejo, donde radica la posibilidad del referente documental⁴⁴⁶. El organismo poético eurípideo nos parece dotado de una fuerte singularidad, sólo en cuanto contrasta con un término claramente vislumbrado. Quiero decir que la creación eurípidea es lo que debe ser: un magma de significados originales, o tal vez un sin-sentido irrepetible; pero su correlato objetivo, el término de referencia real, el mundo vivo y cambiante del v siglo antes de Cristo, en la Grecia clásica, emerge en virtud

445. Tales definiciones, de un sabor casi futurista para la época de pertenencia, se atribuyen al filósofo Protágoras, en cuya obra gustó inspirarse, por admisión unánime, el mismo Eurípides. La tradición quiere además que Protágoras fuera sin más el maestro del poeta trágico.

446. Sabemos que Eurípides se complacía en reproducir, a más del habla coloquial, también rasgos costumbristas y otras notas peculiares de la civilización ateniense coeva.

de un contraste patente, “provocado”. Gracias a eso podemos atribuir a Eurípides la imagen de una mujer socialmente identificable (pese a sus múltiples manifestaciones poéticas en la obra), o hablar de categorías ideológicas profundamente alteradas con respecto a sus antecesores trágicos (Esquilo y Sófocles), al margen de toda posible caracterización dramática o de una consideración estética de tales entidades.

Y empezaremos diciendo que, en el teatro anterior, la mujer no existía en cuanto tal, o sea provista del complejo característico que define la clase y despierta la conciencia de la misma. Nos atrevemos a afirmar inclusive que no había una figura femenina, y los personajes no eran más que “un haz, o pulsos de significados”⁴⁴⁷, como quería en efecto el estructuralismo, y carecían, por así decirlo, de sexo. Portadores de grandes destinos, instrumentos para suscitar un juego de fuerzas en insoportable tensión, no son personas sino acumulaciones de sentidos extrasensoriales y, naturalmente, suprasociales.

A propósito de las fuerzas en tensión: nos gusta aceptar la vieja y buena definición goethiana⁴⁴⁸ del nudo trágico como de “un contraste que no admite solución”, algo imposible de resolver, no susceptible de una salida, de un desemboque

447. O sea, según las definiciones ejemplares contenidas en los análisis “morfológicos” de Propp (Leningrad, 1928), la acumulación de sentidos que definen la función de un personaje en la economía del relato. “Es corriente la presentación de los personajes como soportes que permiten agrupar y conectar entre sí diversos motivos”, explica M. Corrales Pascual en su *Iniciación a la narratología*, Quito, 1999, p.184. Para una profundización en el tema, véanse R. Bourneuf- R. Ouellet: *L'univers du roman*. Paris, 1972, y G. Genette (en particular *Figures* III. Paris, 1972).

448. Aunque hemos de advertir que tal definición (cfr. Eckermann, 28 de marzo de 1827) se considera, hoy en día, del todo insuficiente con miras a una descripción satisfactoria de la tragedia clásica. Las demás tentativas de clasificación, como la celeberrima de Wilamowitz (cfr. *Einleitung in die gr. Tragödie*, Berlín, 1910), no gozaron por otra parte de mejor fortuna.

cualquiera. Así era, en efecto, en los grandes trágicos que precedieron a Eurípides; así fue en la mayoría de los casos, y no hay para qué ponerse a contestar un hecho de tal evidencia. Cuando, por ejemplo, el protagonista de la Orestíada recibe la orden divina de matar a la madre, por expiación y venganza del homicidio paterno perpetrado por ella, su creador poético lo pone en un auténtico dilema (y mis lectores saben muy bien que el dilema es en la vida lo que la paradoja en lógica: un contraste insoluble). El dilema es el siguiente: Orestes está en la obligación de vengar al padre, asesinado por su propia madre: así lo exige el honor, lo quiere la costumbre; por otra parte, Orestes no puede matar a su propia madre. Aquí se ejerce evidentemente sobre el protagonista una presión simultánea de fuerzas equivalentes, en puro equilibrio opositivo: el respeto hacia el padre, requiere la venganza; el amor hacia la madre, exige el perdón. ¿Qué decide la justicia?

La tragedia debe, en conclusión, terminar mal. ¿Por qué? Porque es un equivalente del clásico juego de la soga, pero con contrincantes de igual valor; fuerzas que se enfrentan, sin posibilidad de un predominio, de una parte u otra, y todo se mantiene en una tensión que ni podría prolongarse ni cede a la solución de un término final. Un partido sin ganadores ni vencidos. Los contrincantes son las pasiones que se enfrentan.

Tenemos otro ejemplo clásico, sacado esta vez de la obra sofoclea. La heroína trágica Antígona (la cual bien podría figurar aquí como ejemplo de caracterización femenina en el teatro de Sófocles: pero, a mi juicio, no es lícito asumir esta perspectiva); Antígona se encuentra a su vez metida en un lío gordo: quiere sepultar a sus hermanos, se siente en la obligación de hacerlo, aunque haya un entredicho del padrastro Creonte, rey de la ciudad, que se lo impide. El conflicto ha sido considerado por largo tiempo como un debate entre el poder constitucional (la

fuerza de las leyes: politikós logos) y la piedad natural (filía), o más bien entre la ley natural (la moral eterna del espíritu) y las normativas de tipo social. La joven Antígona no puede menos de optar, al igual que Orestes, por una de las alternativas trágicas, aun sabiendo que cada una de ellas entraña una parte de culpa y otra de valor, y ambas llevan a la perdición.

Pero lo verdaderamente importante de todo esto es que los personajes mencionados son como llevados por su propia historia trágica, arrastrados por ella. Básicamente, no tienen elección; la “Ananje”, o necesidad, destino, juega aquí un papel particularmente importante; el protagonista no puede escapar a su hado. La verdadera tragedia se libra entre conceptos abstractos, como la venganza y el derecho, la naturaleza o la ley, la misericordia y el castigo. Grandes temas, que se ciernen amenazadores sobre el individuo.

En Eurípides, en cambio, y lo veremos en seguida, encontramos más bien grandes individuos, capaces de suscitar vastas problemáticas.

En primer lugar, la elección del protagonista ahora se vuelve determinante, verdaderamente crucial; el sujeto ya tiene alternativas reales, no simulacros de fuga. El conocido refrán que tan exactamente describe las condiciones de la tragedia clásica: “Palo si bogas, palo si no bogas”, no funciona de igual modo en el teatro de Eurípides. Mas no quiero detenerme en este punto, aunque claramente susceptible de demostración y constante objeto de apasionadas controversias⁴⁴⁹. El argumento que

449. Todo lo concerniente a la personalidad de Eurípides y al carácter de sus tragedias es, por lo demás, controversial. Baste pensar en los antitéticos juicios expresados en la labor exegética de, pongamos, A.W. Verrall (*Euripides the rationalist*, Cambridge, 1913²) y E.R. Dodds (“Euripides the irrationalist”, *Classical Review*, XLIII, 1929, pp. 97-104), para darse clara cuenta de la amplitud crítica inherente al tema.

debe atraer nuestra atención es ahora el siguiente: la figura de la mujer eurípidea, su eventual perfil y la consideración de las respectivas cualidades por parte del trágico de Salamina (ya que E. nació en la isla de Salamina; isleño, evidentemente, al igual que la autora de estas modestas y aburridas líneas).

Decíamos que las criaturas trágicas anteriores carecían de sexo. En Eurípides, en cambio, hay verdaderamente una tragedia femenina y una masculina, la expresamente ligada al horizonte de sucesos femeninos, por decirlo de alguna forma, y la relacionada con el estado varonil del amante, del hijo, del esposo, etc, o en general, como diríamos ahora, con la causa masculina. Se trata de una caracterización burguesa⁴⁵⁰ —y no lo digo en sentido peyorativo, ni mucho menos—, pasible de una distribución en roles sociales, cuya lógica escapa completamente a la mentalidad fatalista, universal o suprasocial en suma, de la tragedia griega anterior a Eurípides. Una tragedia de la sociedad, el auténtico drama de la socialización humana es lo que considera Eurípides en sus obras. Veamos entonces cuáles son los mecanismos y las directrices de tal temática.

En la nueva tragedia de Eurípides —parece esta una conjetura muy probable— nace por primera vez la conciencia del rol femenino: una contraposición neta de una parte a otra, en la distribución de papeles propia de la sociedad. El fenómeno se hace evidente en las frecuentes diatribas verbales sobre el

⁴⁵⁰. Suficientemente reconocida a partir de Jaeger (*Paideia...*, cit.), el cual evidenciaba tres datos clave para un buen entendimiento de la obra eurípidea, a saber: realismo burgués, preocupación por la retórica (acerca de lo cual véase infra, notas 9;11) y presencia constante de la filosofía.

argumento⁴⁵¹. Cuando, en la *Medea*, la protagonista increpa al receptor de la obra —pese a que se dirige simuladamente al coro— con unas palabras de carácter feminista, se podrá ciertamente hablar de antipoesía, y acudir al criterio de la coherencia dramática (como lo hicieron de hecho acreditados comentaristas⁴⁵²); mas no puede negarse la carga de encendida polémica que anima el discurso. Y si en el *Hipólito* hallamos, en compensación, un discurso antitético, pronunciado por un hombre en contra de toda la “raza” mujeril, será bueno recordar los discursos “antiloguikói” de los sofistas⁴⁵³, y sus modelos de elástica moral. Es evidente que el autor de estas tragedias se complace en la confrontación dialéctica y en el estudio caracterial, “desde dentro”, de todo personaje importante. Mas apuesto a que acude también a nuestra memoria, inevitablemente, otro significativo rasgo sofístico, no suficientemente aclarado aún con relación a las temáticas eurípideas. Pensamos en la división en grupos o categorías de la masa social: hay aquí la idea —y cito de un pasaje particularmente significativo del insigne filólogo López Férez: “[...] la idea de que los humanos pueden ser

451. Por ejemplo, la famosa apología de la mujer en *Medea*, estratégicamente colocada antes del crucial enfrentamiento entre los protagonistas de la obra (vv.446-626), y la terrible invectiva de Hipólito en la obra homónima (vv. 616-68).

452. Desafortunadamente, y en contraste con la seriedad de obras (como la de V. Di Benedetto, *Eurípide. Teatro...*, cit.), donde se intentan captar, con recursos de tipo rigurosamente filológico, los secretos de un arte poético permeado de “imágenes espléndidas, grandiosas, que pretenden sólo expresar la belleza misma” (J. A. López-Férez. *Historia de la literatura griega*. Eurípides. Madrid, 2000, p. 392).

453. Este aspecto ha sido brillantemente agotado, sobre todo con referencia a las utilidades de Protágoras, por (me apresto a escribir un nombre que despierta en mí profundas reminiscencias, al igual que el de mi profesor de Literatura Griega en Pisa, Vincenzo Di Benedetto) A. Lesky. Véase de este último *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Gotinga, 1957.

encuadrados en determinados tipos que actúan y reaccionan de modo característico: viejos-jóvenes, atenienses-espartanos [...]”⁴⁵⁴, etc. Nosotros podríamos añadir: mujeres-hombres. El tópico del discurso, ya sea laudatorio o vituperioso, sobre un determinado tipo o figura se originó probablemente a partir de ese artificio retórico⁴⁵⁵.

Quisiera aventurarme ahora, si el lector me lo consiente, a presentar una pequeña hipótesis histórico-filológica, lo que se dice una tesis. El hecho es que todos los discursos mencionados, invectivas o apologías, aparecen en forma impresionante en un historiador y pensador extraordinario, ligado, él también, a los sofistas. Me refiero naturalmente al gran Tucídides, cuya obra es presumiblemente posterior a la de nuestro escritor trágico.

Tucídides se preocupó por poner en evidencia, al lado de la esplendidez democrática ateniense, también sus vicios y defectos: la opresión de los colonos, de los esclavos; la debilidad atávica de ciertas categorías fatalmente desprotegidas, etc. Al igual que Tucídides, también Eurípides tiene su tragedia de indignación política, la que escribió luego de una famosa

454. López-Férez, *Historia...*, cit., p. 552.

455. A propósito de los tópicos, o lugares comunes de la tradición literaria: su estudio es de capital importancia, osaríamos afirmar, para innumerables cuestiones clave de la filología y la crítica. Para el empleo, ya sea en función ortodoxa o con miras innovadoras, del patrimonio retórico tradicional en dos cumbres de la literatura románica, cfr.: P. Di Patre. “L’arte dell’emulazione nelle *Epistole* dantesche. Tre reperti classico-biblici”. *Studi danteschi*, LXII (1990), pp. 323-34.

Id. “I modi dell’intertestualità dantesca. Tradizione classica e biblica in un frammento di prosa (*Ep.* VI, 12-24)”. *Studi danteschi*, LXI (1989), pp. 289-306.

Id. “P y NO P. El lenguaje retórico de *La Celestina*”. *Celestinesca*, XXIX (2005), pp. 255-69.

masacre⁴⁵⁶. Lo hizo para tutelar los derechos de los débiles, con el fin de defender su causa, podríamos decir. Compuso *Las Troyanas* con este preciso objeto.

Esto nos da una pista para establecer un nexo entre los dos sumos escritores: el interés común por una sociología incipiente, una especial sensibilidad hacia los problemas de la esfera social. Como la causa de la mujer, desde luego. Una mujer evidentemente víctima, en Eurípides, una figura martirizada aun en sus diferentes personificaciones escénicas.

Porque sería un disparate imaginarse, o tratar de encontrar, un prototipo femenino en el caleidoscopio de imágenes femeninas presentado por Eurípides. Hay tantas mujeres cuantas son las tragedias eurípideas. Y sin embargo, la mujer eurípidea existe; existe en cuanto no adhiere a un modelo fijo, a un prototipo universal. Precisamente porque no hay un único tipo femenino, sino una serie de retratos muy diferentes entre sí (pensemos en Medea e Ifigenia, por ejemplo), y porque a esta galería multiforme corresponde el acervo también variado de los hombres, resulta legítimo plantearse la cuestión de *la mujer como paradigma social*, de un conjunto-función.

El modelo planteado no será, con toda evidencia, de tipo real o existencial, sino eminentemente social. Puede surgir por fin, está surgiendo en el ámbito de la literatura griega la noción de una mujer en la sociedad, función de ella, fuerza activa en el equilibrio total de acciones comunitarias. Pero se trata de un equilibrio en negativo, un equilibrio que no contempla la intervención de la mujer, y acaba de preferencia aplastándola.

456. La de Melos, en el año 416, triste resultado de la política imperialista ateniense. Debemos recordar que los habitantes de esta isla fueron despiadadamente aniquilados.

Tenemos que considerar lo siguiente: la mujer no desempeña nunca un papel indigno en la economía del cuadro trágico eurípideo; y esto a pesar de los excesos y declaraciones de debilidad: infaliblemente víctima de las circunstancias, sucumbe ante el peso de fuerzas negativas. La heroína de Eurípides, completamente humanizada pero noble, se muestra invariablemente ajena a un mundo donde el equilibrio (situación estática temporáneamente no sujeta a acciones “equilibradoras”), este equilibrio no es sino fruto de la perversidad y el egoísmo. La mujer, presa de la maldad que se configura en hechos reales, *no soporta la estabilidad consecuente y la rompe*. Ello supone que el mundo real no cuenta aún con la intervención de la mujer, con la posibilidad de tal intervención; o que la red de recíprocos actos —por decirlo con una metáfora— en los que se cifra el equilibrio/orden social excluye en principio unas mallas consideradas heterogéneas: el tejido debe ensancharse por una inserción póstuma y forzada, y se rompe en varios puntos. La trama es débil porque no toma en cuenta por adelantado la complejidad de la urdimbre. En conclusión, el complejo social está en crisis porque, gobernado por hombres y colocado por consiguiente en una óptica masculina, no logra incluir armónicamente todas las tendencias complementarias.

¿Y no hay ningún escape, una alternativa victoriosa? Tal vez en la última y más madura tragedia eurípidea, las *Bacantes*⁴⁵⁷: allí el grupo de mujeres protagonistas represente posiblemente el ideal antagónico del tipo femenino, que se impone ante el macho y lo derrota. Es la revancha ideal de la mujer, por fin incluida en el juego de fuerzas colectivas —aunque salvajes, primigenias—, a raíz de su perpetuo anhelo a un reconocimiento factual.

457. Llevada a la escena en el 406.

En Dante la cuestión es muy distinta. (Dante es siempre, de una manera u otra, diferente). La mujer dantesca es un verdadero prototipo, el modelo —no se ría— del ángel: una criatura sublimada. Aparece siempre en circunstancias extraordinarias, provoca un alborozo de todas las potencias (dejando sin habla a los que se atreven a mirarla), posee la facultad de ahuyentar todo mal pensamiento, toda actitud negativa, y se va en un suspiro, dejando la añoranza de sí y el deseo del Cielo.

Es un ser sobrenatural. Para describirla, nació todo un estilo, denominado por supuesto “dulce”, el Dulce Estilo por antonomasia, una nueva manera de poetizar⁴⁵⁸. Veámoslo en un soneto que se considera como el manifiesto de tal poética. Me gustaría mucho presentárselo en italiano y luego, lamentablemente, en una traducción mía. He pretendido conservar en ella la métrica del original, la música de los versos, y naturalmente he perdido lo esencial, que es el sentimiento poético de la aparición femenina.

Empieza así:

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand’ella altrui saluta,
ch’ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi no l’ardiscon di guardare.

458. Sobre el Dulce Estilo, su “impersonalidad” y los motivos dantescos relacionados con esta poética, será suficiente consultar: G. Contini. *Introduzione a Dante Alighieri, Rime*. Torino, 1959 (especialmente pp. 14–8). Acerca del soneto que se presenta en inmediata contigüidad textual, véase del mismo autor: *Esercizio sopra un sonetto di Dante. In Varianti e altra linguistica*. Torino, 1970. Para la incomunicabilidad de la experiencia, descrita en el v.11 de dicho soneto, cfr. *ibidem*, p. 165.

Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per li occhi una dolcezza al core,
che 'ntender no la può chi no la prova;

e par che de la sua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo a l'anima: Sospira.

(*V.N.*, XXVI, 4)⁴⁵⁹

Tan suave y gentil ella se muestra
cuando, en derredor, envía saludos,
que la lengua en el habla ya no es diestra,
y no se atreven a mirar los ojos.

Ella camina, recogiendo elogios,
cubierta de humildad benignamente;
y bajada parece de los cielos
como nuevo milagro verazmente.

Tan grata a quien la está mirando muéstrase
que el corazón recibe, con su seña,
un dulzor que extravía el entendimiento;

459. Citamos de la edición de M. Barbi, fielmente reproducida en la de D. De Robertis, Milano-Napoli, 1980 (donde se podrá encontrar toda la bibliografía importante relativa a la obra juvenil de Dante, hasta la fecha de publicación indicada *supra*).

y de sus labios mueve un sentimiento
lleno de suavidad, con que domeña
de cada uno el ánima, y suspírase.

Ahora, este milagro se produce en determinadas condiciones ideales, como en un experimento científico. El amor, potencialmente asentado en el corazón del ser “noble” (y la nobleza no proviene del linaje, sino únicamente de las dotes individuales⁴⁶⁰), es como si despertara ante la aparición femenina; se vuelve actual, y desea ascender hasta llegar a la cúspide del bien, al origen mismo de toda perfección. (¿Es muy difícil creerlo?).

Ya se ve cómo este amor no es para nada de índole pasional, sino más bien de tipo platónico. Platón en realidad no quería representar el tipo del amor imposible, como creen algunos; el amor platónico consiste en una contemplación muda y satisfecha de la belleza falta de materialidad, o sea de las ideas que la encarnan (como los entes matemáticos, tiemblen todos). Pero Dante inserta en este tronco platónico, a través de santo Tomás y la escolástica, el concepto aristotélico de la “analogía entis”⁴⁶¹: y la mujer se convierte, a despecho de la tradición, en un análogo de la suprema beatitud (en cuanto se refleja en ella la divina majestad), en puro instrumento salutífero: un vehículo para llegar al Cielo. En la *Divina Comedia*, le bastará

460. Cfr. Dante Alighieri. *Conv.*, IV, XVIII-XXII. Las definiciones dantescas de la nobleza espiritual tendrán una resonancia profunda en las obras de Santillana, como lo demuestra un estudio mío (“Dante ‘minore nella Spagna del Quattrocento. Il discepolo di Santillana si rimira nello ‘specchio di nobiltà’”), publicado en *Actas del I Congreso de Estudios Dantescos* (Quito, 6-8 de octubre de 2003).

461. Una excelente y exhaustiva caracterización de este concepto en un volumen de mi maestro F. Mazzoni: (Dante Alighieri, *Vita Nuova. Nota introduttiva* di Francesco Mazzoni. Per i tipi di Tallone, Alpignano, 1965, p. XX).

a Dante contemplar los ojos bellos de su mujer, cuando a su vez la criatura beata está mirando a Dios, para ver en ellos la proyección refleja de la deidad.

La funcionalidad del fenómeno descrito queda evidentemente garantizada por el carácter universal de su esencia. Lo absoluto del mecanismo estilnovista permite una objetiva “intercambiabilidad” de los agentes. La inspiración subjetiva, peculiarmente romántica, no es propia del Dulce Estilo, ya que la experiencia amorosa no se refiere al individuo empírico, sino a un ideal trascendente de hombre, a la encarnación de una categoría inmaterial.

Paralelamente, y por consecuencia lógica, la mujer pierde cualquier atributo histórico, y es “Madonna” por antonomasia (no la cantante), Mujer Ángel, la figura que despierta Amor (en la superior atribución señalada).

¿Y Dante, qué? Dante innova tremendamente, dentro de esta temática⁴⁶². Dante va más allá de cualquier atrevimiento poético, sosteniendo con descaro que la función “beatífica” de la mujer no se limita en realidad al “saludo, que da salud” (según la etimología del vocablo). Porque cuando, por circunstancias que sería difícil aclarar aquí, la cruel de Beatriz le niega el saludo a su amante (amante platónico, ¡aquí sí!), este no se da

462. Para un análisis de estas directrices, véanse mis ensayos sobre la dantesca *Vita Nuova*: “Aspetti esoterici dell’opera dantesca: l’ermeneutica onirica”. En: *Mito y religión en la lengua y literatura italianas. Actas del XVIII Congreso de Lengua y Literatura italianas* (Mendoza, Universidad de Cuyo), 2002, pp. 363-72.

- “ ‘Cavalcando l’altr’ier per un cammino’... Sulle tracce dantesche dei “peregrini pensieri”. En *Atti del III Congresso Internazionale AIPI*: trabajo citado y reproducido en este volumen. (Ascoli Piceno, agosto de 2006).

por vencido; al contrario, afirma ante el “coro” de las mujeres sarcásticas que ahora es más feliz que nunca: posee la dicha de escribir sobre ella, puede transferir y concentrar su alegría en las rimas que constituyen su elogio. A partir de este momento, el amor de Dante se vuelve totalmente gratuito; gratuito y autosuficiente, ya que nadie puede arrebatarse su posesión y el gozo de los correspondientes efectos.

Una felicidad consistente en la mera alabanza del objeto amado, la pasión cuyo disfrute se reduzca a la pura carga emotiva de una contemplación desinteresada, representa el más cumplido modelo del amor cristiano. Dante no bromea, con sus parámetros analógicos; puede que corra el riesgo de quemarse, como Paolo y Francesca en el V canto del *Infierno*, pero no abandona aún su postura. Finalmente, decide “escribir sobre ella lo que nunca jamás fue dicho de alguna”: y compone la *Comedia*, enteramente dedicada a Beatriz, pero con vistas a un objetivo trascendente, el peregrinaje de la mente religiosa, la aspiración del ser humano a una conquista diuturna, imperecedera.

Esto era algo, quiero advertir, tremendamente revolucionario desde el punto de vista poético: haciendo de sus fantasmas artísticos el reflejo técnico de una aventura humana, Dante muestra y opera una auténtica transferencia de superficies dramáticas, opta por una expresividad polivalente: es decir que pasa de la vivencia al dato poético, y viceversa, hasta llegar a una mutua reconversión, a un intercambio constante. El hecho vital se vuelve instrumento de la praxis poética: el instrumental técnico-artístico se torna episodio anímico y sugiere una práctica existencial. La dantesca *Comedia* no es

sino la apoteosis de una mujer, como emblema y cifra de la aventura humana⁴⁶³. (¿Es mucho pedir, tal vez?)

///

Y ahora, a lo mejor del cuento: los escritores románticos.

El romántico, dirá alguno de mis amables interlocutores, ya se sabe lo que es: un sentimental; violines y rosas. Naturalmente, bromeo. El romanticismo contempla, con respecto a la figura femenil, unas soluciones de harto interés, como diría esa sublime escritora que es Teresa de Ávila.

Porque el Romanticismo sigue de cerca al Iluminismo: ¡Qué descubrimiento!

El hecho es que sí importa, y mucho. Los iluministas (y entre ellos pongo a Mozart, ya se verá por qué) creían en una colectividad racionalmente organizada; eran los teóricos del orden, de lo finamente modelado, de algo en suma que el espíritu humano pudiera crear, establecer y, por supuesto, dominar. Si dijéramos que el movimiento iluminista es como la ecuación del espíritu humano, o la humanidad en fórmulas, no estaríamos muy alejados de la verdad. Mientras que en el romanticismo se aspira esencialmente al desorden, al caos genialmente informe de lo ilimitado. Hay un aforismo de Leonardo da Vinci, escritor singularmente “tempestuoso”, que ilustra bien esta antítesis entre razón ordenada e ímpetu irracional, y reza así:

463 Los mismos conceptos en mi artículo: “Le grandi figure della letteratura italiana: Dante Alighieri”, en *L'Italia d'Oggi*. Mensile di attualità e cultura per gli italiani in Ecuador. N° 1 (2002), p. 2.

“Lo que no tiene límites, no tiene forma”⁴⁶⁴.

Es casi un epigrama, de alucinante fuerza dramática; porque en esta única línea se condensan conceptos altísimos —casi indefinibles— en flagrante discordancia armónica, podríamos decir, y desde una perspectiva absolutamente nueva. Cuando uno se cree ya seguro, y está descansando suavemente en la apacibilidad de ese colchón ilimitado, en el dominio puro de la eventualidad, que es infinita, llega de repente la crudeza del impiedoso epílogo, y dan ganas de llorar. Lo infinito no puede ser informe, lo bueno no ha de ser malo...

Pero es así: o se es un dominador, mas de un reino limitado; o no se aceptan sino las ataduras del infinito, cuya exploración se parece a un extravío.

Los románticos quieren perderse (“e il naufragar m'è dolce in questo mare”⁴⁶⁵, decía Leopardi, poeta romántico por excelencia: el naufragio en el gran mar del ser, que es dulce...); los iluministas, por el contrario, quieren pisar terreno firme, quieren simetría y orden racional, tanto en sus escritos como en la vida cotidiana. Se lo puede observar hasta en las primeras obras de Mozart: el menuet, a la derecha y a la izquierda, pasito para adelante y para atrás, todo ordenadito, todo concluido y simétrico, limpiamente dispuesto. Pero en sus últimas obras se advierte el soplo enfurecido del caos que no tiene límites, pero tampoco forma...

Y Mozart escribió, en efecto, “Così fan tutte”⁴⁶⁶, que podríamos traducir: “Todas son iguales”, o “Todas se portan así”. Lean

464. “Ciò che non ha termine non ha figura alcuna” (Ar. 132 r).

465. En el poema que se titula, justamente, *L'Infinito*, compuesto a la edad de 19 años.

466. Con libreto de Lorenzo da Ponte. O podríamos hablar también de otras óperas mozartianas, como *La finta semplice*.

en el *Quijote* la novela del “curioso impertinente”, y tendrán una idea somera de su trama.

Las “Fiordiligi” mozartianas son como Manon Lescaut (en Puccini es ya otra cosa), son como la marquesa de Merteuil de “Las amistades peligrosas”⁴⁶⁷, novela epistolar compuesta por Laclos: criaturas aburguesadas de un universo postizo, esquemas vivientes de la etiqueta y el artificio social, de las buenas maneras bajo intereses superpuestos. Mientras que la mujer romántica es... Margarita; la Margarita de Goethe⁴⁶⁸, que se deja transportar por un pecado “tan bueno, tan amable..”, se deja morir por un parecido divino. La mujer romántica es una función del amor pasional, de la pura energía universal, la cual puede convertirse en furia devastadora; y en cuanto se abandona, cede sus derechos sociales para adquirir los de la naturaleza inocente: sin pecado, porque más allá de toda constricción.

467. “Les liaisons dangereuses”, única novela y obra maestra universal del escritor francés Chaderlos de Laclos. Una excelente traducción de esta obra en ed. Cátedra (Madrid, 2000).

468. Estamos hablando, naturalmente, del *Faust*.

“CAVALCANDO L'ALTR' IER PER UN CAMMINO...”. SULLE TRACCE DANTESCHE DEI “PEREGRINI PENSIERI”*

Introduzione riassuntiva

Molti e significativi frammenti della *Vita Nova* si snodano lungo un affascinante “nastro di Möbius” composto di innumerevoli “partite”, viaggi per terre più o meno lontane, e ritorni pieni di una assai energica “voglia di dire”; con l’aggravante soggettiva di proustiane rimembranze e agostiniane anticipazioni. Lo schema a ogni modo sembra chiaro e appare costante: il pensiero malinconico si affaccia alla mente del viaggiatore infastidito (*V.N.*, IX, 9) o sognante; (*Ibid.*, XIX, 1); origina una serie di rime la cui dimensione metaforica si mostra costantemente legata ai termini del percorso terrestre; risente di suggestivi travestimenti, con abbondanza di schiavine e bastoni da pellegrino; mette in moto autentiche spedizioni astrali, costituite da sublimi ascese “oltre la spera che più larga gira”; e infine contempla, naturalmente in

* Questo breve saggio lo presentai al Convngno di Ascoli Piceno – AIPI, 2006, ed occupa le pagine 26-37 dei relativi Atti, vol. II. Nella sua veste originaria (cfr. <https://www.yumpu.com/it/document/read/15583912/atti-del-convegno-di-ascoli-piceno-2006-aipei>) è compreso il riassunto che trascrivo di sopra, a maniera di introduzione.

completo da viaggio, e abbandonando zone “mortuarie” più o meno estese, la sua donna avvolta in molta luce e onore. Il presente lavoro analizza le sopradette linee e inoltre, nella stessa prospettiva, l’interpretazione ad opera di Borges della visione ultima consegnata alla *Commedia*.

Vita nuova

Ci si è pensato poco⁴⁶⁹, ma la *Vita Nuova*⁴⁷⁰ presenta l’angosciosa caratteristica di una storia senza vicende esterne. I fiochi segnali di un mondo obiettivo —manifestazione di Beatrice, saluto dato e negato, contrattempi itineranti o dubitative elezioni dei diversi “schermi”, il tutto campeggiato

469. In realtà il congegno interpretativo dell’opera appare costantemente costruito sui rapporti modulari fra idealizzazione allegorica e realismo, rispettivamente disposti lungo la linea della pura negazione, o affermazione recisa, di un accettabile referente “kantiano”. In quest’ottica si va dai giudizi di Aldo Vallone, che considera “mossa e varia” l’operetta giovanile (cfr. *La prosa della “Vita Nuova”*, Firenze, Le Monnier, 1963, p. 71), definendola addirittura il “primo esempio di narrativa” (*ibid.*, 70), alle perentorie affermazioni di Barberi-Squarotti sulla “asistematicità assoluta” degli episodi che compongono la *V.N.* e l’assenza di una autentica dimensione spazio-temporale (Si veda in particolare: *Introduzione alla “Vita Nuova”*, in *L’artificio dell’eternità. Studi danteschi*. Verona, Fiorini, 1972, p. 10; *passim*). Non mancano posizioni intermedie, come quella di Salvatore Santangelo che accenna a un “compenetrarsi di realtà e idealità, di sentimento e simbolo” nel suo studio sulla “*Composizione della Vita Nuova*”. In *Saggi Danteschi*, Padova, Cedam, 1959, p.86. Una concisa affermazione di Naalino Sapegno (v. *Dante Alighieri*. In *Storia della Letteratura Italiana. Il Trecento*. Vol. II, Milano, Garzanti, 1987, p. 48) ci sembra racchiudere con efficacia il nucleo della problematica esposta: “Tenue, e quasi inconsistente la trama dei fatti”, osserva il critico con grande incisività. Il dato, indiscutibile, si presta naturalmente a una infinità di caratterizzazioni; e vorremmo citare quella di Domenico De Robertis come esemplare: “Diciamo insomma che si tratta di un’esperienza d’amore, ma poetica, fruita e conoscibile attraverso la poesia, della proposta di un concetto (e dell’evoluzione di un concetto) d’amore in quanto poeticamente attivo e attuale” (Dante Alighieri, *Vita Nuova*. A cura di D. De Robertis. *Introduzione*, pp. 5-6).

dalla figura di un amorino puramente visionario— non sono che strane diapositive, proiettate sullo sfondo psichico di un materiale in effervescenza. Eppure questi episodi insignificanti, improbabili puntini di realtà, sono capaci di innescare l'intero meccanismo del “vassallaggio”, così dinamico in apparenza, ed occupano l'attenzione del lettore fino al punto da fargli dimenticare che, insomma, quel romanzo è privo di contenuti.

Le immagini larvate che li rappresentano sono comunque disposte in ordine simmetrico, secondo la loro qualità e l'aderenza a una precisa funzione: ed ecco apparire le manifestazioni scatenanti di una patologia specifica, regolarmente seguite dalla complicazione di un viaggio atto a favorirne il decorso. Questo schema rigido di visioni beatifiche e partite angosciose, coronato da quella estrema destinata a rimarcare, in una sorta di allusione retroattiva, gli allontanamenti parziali di un momentaneo “gabbo” o di una artistica indifferenza, riempie però malamente uno spaventoso vuoto di oggetti. Ad onta della sua simmetria glaciale —o forse proprio per questo—, il meccanismo ben oliato di episodi in quasi inevitabile successione presenta lo straordinario fenomeno di una apatia fenomenica permanente, in stretta connessione

Quel che non si è indagato a sufficienza è proprio l'implicazione narratologica di tale indubbia essenzialità semantica, la quale conferisce alla scrittura della *V. N.* lo strano —e non direttamente percepito— carattere di una esasperata e quindi avveniristica interiorità, alla Joyce insomma.

470. Così naturalmente nella edizione di D. De Robertis. Dante AlighieriI, *Rime*. Firenze, Le Lettere, 2002. (*Le opere di Dante Alighieri*. Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana), 3 voll., alla quale vorremmo certamente riferirci ma che purtroppo non abbiamo alla mano. S'intenda pertanto che i testi della *V. N.* segnalati nella presente esposizione procedono tutti dalla celeberrima — e, oserei dire, per parecchi rispetti ancor valida — edizione di M. Barbi, Firenze, Bemporad, 1932.

con una attività cerebrale assolutamente frenetica. La mente lavora a pieno ritmo sulla base di stimoli praticamente nulli.

L'unico termine di riferimento nell'universo letterario potrebbe fornircelo probabilmente solo la *Nausea* di Sartre. Non accade niente, c'è un universo drammatico di vita imprigionata, mondi di pensiero occulto. La duecentesca *Vita Nova* è appena il deposito scritto di una eredità psicologica spaventosa, con abissi di allarmante profondità. Le "memorie di un pazzo", diremmo noi dopo Gogol. Eppure questo Cervantes dell'immaginazione amorosa finisce col produrre sul mondo un impatto esistenziale di tutto rispetto:

Questa gentilissima donna, di cui ragionato è ne le precedenti parole, venne in tanta grazia de le genti, che quando passava per via, le persone correano per vedere lei; onde mirabile notizia me ne giungea. E quando ella fosse presso d'alcuno, tanta onestade giungea nel cuore di quello, che non ardia di levare li occhi, né di rispondere a lo suo saluto; e di questo molti, sì come esperti, mi potrebbero testimoniare a chi non lo credesse [...]. Diceano molti, poi che passata era: "Questa non è femmina, anzi è uno de li bellissimi angeli del cielo". E altri diceano: "Questa è una maraviglia; che benedetto sia lo Signore, che sì mirabilmente sae adoperare! (*V. N.*, XXVI, 1-2).

Dante insomma può costruire una diva, ricorrendo al *marketing* dell'isolamento interiore. Ma cerchiamo di scorgere in dettaglio le tappe di tale nuova (cioè inusitata, si badi, senza precedenti⁴⁷¹) avventura dell'anima.

471. Tradizionalmente inteso nel senso di un "rinnovamento totale" o "cambiamento supremo" (cfr. G. BARBERI-SQUAROTTI, *Introduzione alla "Vita Nuova"*, cit., pp. 15-6), il riferimento iniziale del "libello" ha fatto intravedere molti altri significati, fra cui una semplice indicazione cronologica (lo schiudersi dell'età giovanile). Noi preferiamo

Nel capitolo dedicato alle “intermittenze del cuore” Dante ha cura di distinguere due fasi o tempi specifici, chiaramente delineabili e accompagnati da segni peculiari.

Il “tremuoto” dalla parte del cuore indica sempre, come un attacco di *angina pectoris*, la prossimità di Beatrice e delle visioni profetiche conseguenti alla sua contemplazione, ovvero precede la manifestazione piena, il sopraggiungere quasi di una lucidità speciale riguardo a certi stati amorosi. È il momento dell’indagine autoptica, l’assunzione cosciente di una condizione mutata e degli obblighi annessi. Appartengono a questa fase non solo le manifestazioni sporadiche della donna, col naturale corredo d’immagini, ma anche la sua apparizione primordiale. Ogni epifania registra uno stuolo di termini definitivi, la cui caratteristica affinità si evidenzia nel seguente paradigma.

I caso. Manifestazioni di Beatrice; studio delle stesse

Alla visione “beatifica” subentra prima il sonno (*V.N.*, III) o uno stato di dolce fantasticheria (*Ibid.*, IX), o entrambi; poi una visione paurosa e mirabile, con termini fortemente simbolici e allegoria di stati; con una guida; con forti determinazioni cronologico-astronomiche.

un’interpretazione basata sul carattere straordinario dell’esperienza dantesca, e assumiamo l’epiteto “nova” nella corrispondente accezione di singolarità o stranezza, ampiamente documentata nell’opera dantesca (probabilmente anche *V. N.* XIV, 11, v. 3: “ch’io vi rassembri sì figura nova”, deve assumersi in questa prospettiva).

Tali caratteristiche, che potremmo togliere idealmente alla visione anticipatrice più celebre della *Vita Nova*, quella iniziale del secondo capitolo, appaiono emblematicamente simili ai tratti allegorici dell' "introito" alla *Commedia*.

Si noti la forte somiglianza di tono e immagini:

Nove fiate già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce quasi a un medesimo punto, quanto a la sua propria girazione, quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapevano che si chiamare. Ella era in questa vita già stata tanto, che ne lo suo tempo lo cielo stellato era mosso verso la parte d'oriente de le dodici parti l'una d'un grado, sì che quasi dal principio del suo anno nono apparve a me [...].

In quello punto dico veracemente che lo spirito della vita [...] cominciò a tremare sì fortemente, che apparia ne li menimi polsi orribilmente⁴⁷² [...]. In quello punto lo spirito animale [...] si cominciò a meravigliare molto [...]. In quello punto lo spirito naturale [...] cominciò a piangere [...]. D'allora innanzi dico che Amore signoreggiò la mia anima [...].

Le determinazioni astronomiche sono quelle che, nella *Commedia*, segnano l'accesso a un nuovo regno, dunque a uno stato diverso; e con la dissezione operata sulle facoltà dell'anima (tre, come le fiere dell'*Inferno*) si pretende operare l'analisi di un cambiamento esistenziale (figurato dal sonno,

472. Cfr. *Inf.*, I, 90 : "Ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi". I riferimenti alla *Commedia* sono frequentissimi nei commenti alla *V. N.* Vorrei citarne uno squisito di Gianfranco Contini, tratto da *Esercizio sopra un sonetto di Dante*. In *Varianti e altra linguistica*. Torino, Einaudi, 1970, p. 165: "Il tema del verso 11 [di *Tanto gentile*], circa l'incomunicabilità dell'esperienza, si ritroverà sin dall'inizio del *Paradiso*. 'Trasumanar significar per verba / non si poria [...]'".

dallo smarrirsi dell'immaginazione), una rivoluzione la cui sola presa d'atto stabilisce il suo peculiare carattere di autocoscienza.

II caso. Partite

A ciascuna epifania della donna fa capo, inevitabilmente, un certo viaggio o partita. Tali allontanamenti (dello stesso poeta o di una donna schermo, oppure, in senso reale o figurato, di Beatrice) costituiscono la cornice in cui si iscrivono le apparizioni di Amore-guida, il quale detta sempre le sue condizioni e suggerisce una qualche tattica. Questi episodi indicano perciò infallibilmente il sopraggiungere di un episodio dinamico, un'autentica crisi. La soluzione alla crisi fa maturare lo stato amoroso e sviluppa una complicazione piuttosto importante, favorendo in ultima istanza il decorso della malattia.

Se dunque i solitari ritiri e le riflessioni (con la conseguente "voglia di dire") rappresentano la parte più saliente dell'amore stabile, i viaggi e i peregrini pensieri, seguiti dagli ammonimenti di Amore, ne costituiscono invece le crisi acute. È grazie al parossismo del viaggio che la vicenda amorosa raggiunge, a sbalzi, lo sbocco di un termine definitivo. Quella sorta di "metalinguistica" dell'amore, rappresentata dalle apparizioni di Beatrice e i relativi fattori di riflessione, non segna alcun progresso nella vicenda amorosa, non può apportarvi mutamenti reali in quanto si limita a manifestarne le condizioni, offrendo il complesso dei sintomi in cui può riassumersi il quadro clinico. È come se il termine antitetico dell' "andare" segnasse il trapasso da una situazione all'altra (uno spostamento accompagnato da "mappe" contenenti istruzioni, molto opportunamente consegnate da Amore);

mentre la “visione”, sia in diretta che in differita “onirica”, della donna fornisce unicamente una interpretazione fedele dei sintomi, stabilisce un metalinguaggio che ne rafforza i termini, prefigura quel che avverrà allo scopo di farvi aderire il presente, in una sorta di formulazione da “presagio retroattivo”.

Possiamo prendere come punto di riferimento il bellissimo e celebre episodio consegnato da *V. N.*, IX. Il poeta si trova in compagnia di molti, ma “l’andare [...] dispiaceva sì, che quasi li sospiri non poteano disfogare l’angoscia che lo cuore sentia”; e ciò, è ovvio, per la lontananza dall’oggetto della sua beatitudine. D’improvviso, Amore fa capolino nella facoltà immaginativa di Dante, gli consegna semplicemente —come se niente fosse— il suo cuore, e gli ordina di portarlo a un’altra donna schermo, giacché la precedente non fa segno di voler tornare a Firenze in breve tempo.

La cavalcata prosegue, ma il poeta è irriconoscibile: ancora più pensoso di prima, ha un bell’andare con gli altri; il suo cammino è ormai solo una rotta dolorosa segnata dai molti sospiri.

La contropartita poetica di questo delizioso bozzetto è in quel sonetto celebre il cui inizio coincide, si potrebbe dire con inaudita tracotanza, col titolo del mio modesto intervento: “Cavalcando l’altr’ier per un cammino”; e prosegue in questa forma:

[...]
pensoso de l’andar che mi sgradia,
trovai Amore in mezzo de la via
in abito leggier di peregrino.

Ne la sembianza mi pareva meschino,
come avesse perduto signoria;
e sospirando pensoso venía [...].

Anche “lo spirito” del poeta è malinconicamente peregrino, nell’ultimo sonetto della *Vita Nova*; e peregrini sono quelli cui ci si rivolge nell’anniversario della morte di Beatrice, e sono pensosi: “Deh peregrini che pensosi andate, / forse di cosa che non v’è presente” (*V.N.*, XL ,9, vv.1-2). Inoltre l’interpellare coloro che “passano per via” è molto comune quando ci si senta preda del dubbio, di una angoscia amorosa, per quanto simulata a modo di “schermo”, derivante da una “partita”: “O voi che per la via d’Amor passate, / attendete e guardate / s’elli è dolor alcun, quanto ’l mio, grave” (*V.N.*, VII, 3, vv.1-2).

Dopo l’episodio “sviante” c’è sempre un pellegrinaggio, reale o metaforico.

Ora appare scontato, da quanto si è detto, che le numerose partite del testo dantesco indicano sempre (1) un “movimento centrifugo” rispetto all’amante, comportano una variazione dello stato, qualcosa di obiettivamente instabile nel tempo e nello spazio; e finiscono per sancire un modificarsi della prospettiva e della reciprocità dei termini in gioco (il poeta non si trova più nello stesso rapporto/posizione rispetto alla donna o alle altre donne). La partita, il viaggio, la perdita del saluto sono tutti fattori che indicano un mutamento (come nella *Commedia* il perdere il cammino, prendere una strada diversa, lo smarrirsi, ecc.). Spostandosi il baricentro del quadro (e bisogna ricordare il famoso “Ego tamquam centrum circuli [...]”; tu autem non sic”), bisogna ristabilire il centro d’equilibrio, mutare tutti i rapporti e cambiare la disposizione degli enti che compongono il quadro. Di qui (2) l’apparizione di Amore (le visioni profetiche sono un’altra cosa, annunci

dolorosi e non salutari avvertimenti). Amore, nelle visioni simboliche o chiaramente didascaliche, assume la precisa funzione di rettificare quei rapporti; offre rimedi, commenta e suggerisce. È giunto il momento dell'autoriflessione (e qui si innestano le due fasi dello spazio-tempo inerente alla traiettoria amorosa), dell'autoesame volto a produrre un mutamento significativo, una profonda trasformazione. È il momento di compiere il *viaggio interiore* (con guida) che fa capo al trapasso o traslazione esterna, in un perpetuo adeguamento dell'io alla costanza delle mutazioni obiettive. Ed è, in conclusione, il momento del "folle volo", dell'essere intimo che raggiunge, mediante i "peregrini pensieri" e i "sospiri del core", quella suprema sfera soprastante al "Primo Mobile" dov'è certo il loro oggetto. È l'estasi e la "peregrinatio = itinerarium mentis" nella direzione stabilita dall'ente perduto, da ritrovare.

Il viaggio dunque —è questa la conclusione logica del meccanismo indicato— porta la mente a trascendere i suoi confini, ad abbandonare uno stato giudicato accessorio, a far perdere l'equilibrio di una condizione statica e circoscritta. Amore, nell'accezione più ampia del termine (quella condizione che spinge tutte le cose ad "andare in suso", ricongiungendosi al loro autore⁴⁷³) fa verificare un divario e promuove l'impulso a colmarlo. Si ristabilisce così, momentaneamente, un nuovo equilibrio, la cui successiva crisi recherà nelle didascalie di Amore il germe di una risoluzione profonda, atta a schiudere uno *status* più complesso designato da una sfera superiore (fino a quella ch'è meno suscettibile di qualsiasi progresso, fissa nella sua inalterabile perfezione).

473. Mi è parsa sempre notevole, nella sua singolarità, l'ipotesi di R. Klein sull'analogia fra la concezione amorosa di Dante e l'antico complesso dottrinale dello *spiritus (pneuma)*. Si veda, del suddetto autore, *Spirito peregrino*, in *La forme et l'intelligible*. Paris, Gallimard., 1970, pp. 31-64.

Sembra proprio che il tema del viaggio ci abbia suggerito —o supponga— alcune conclusioni lecite intorno al libretto giovanile di Dante e alla sua opera poetica più matura e significativa.

Perché se nella *Commedia* —e ciò appare evidente— la mente è senz'altro l'organo assimilatore di un mondo, i cui singoli regni e le regioni minime rappresentano come l'oggettivazione di altrettanti stati o condizioni spirituali, di funzioni morali o tendenze intellettuali, nella *Vita Nova* al contrario è il mondo a dover prendere in certo senso coscienza della mente; vi si inserisce armonicamente solo a patto di aver colmato, in un rapporto di pura anticipazione cronologica, ogni nuovo divario successivamente prodotto da una nuova elucubrazione, da una teoria differente, da una subita improvvisazione. Ogni "scivolamento" psicologico proveniente da una intuizione qualsiasi, ogni scarto frutto di una esplorazione audace del dominio ideico, ha la sua necessaria contropartita nel riposizionamento di un termine appartenente al regno dei fatti esterni. Quando Amore appare inevitabilmente alla facoltà immaginativa, e spiega la "nuova condizione", detta legge e pretende gli si obbedisca, è la materia ad essere asservita, è la vita biologica che lentamente, e nella misura concessa dalla sua natura non deliberativa, cerca di tener dietro agli slittamenti progressivi dell'essere interiore. La psicologia dantesca recupera progressivamente, partendo da un dato emotivo, da una cellula nervosa, l'intero cosmo dei fatti umani. E le "partite" sono interiori, non oggettive. La mente si inventa una "fatale assenza", o temporali dipartite, per ricreare un ordine di fatti (ricollegati al concetto del partire) superiore all'attuale; quel che si raggiunge non è un termine spaziale, ma una dimensione cerebrale progressivamente più elevata.

La *Vita Nova* non è altro che lo snodarsi dei termini legati al superamento psichico, al salto esistenziale⁴⁷⁴. Anzi è proprio il chiarimento di quei termini, il successivo dipanarsi della vicenda di appropriazione ad opera di una mente che esige obbedienza al mondo. Diciamo che, al posto di un personaggio in cerca del suo autore, questo è il dramma dei versi che vogliono sostituirlo, e fare i personaggi. E che, per giunta, ci riescono.

Io non suggerirei di credere a Borges. Borges era un poeta, e forse per questo mostrava una strana incomprendimento del suo idolo poetico. Non ci sono che tre categorie di persone a fraintendere sistematicamente l'universo di un poeta: i filologi, i critici e, naturalmente, gli altri poeti. Borges perciò, nella sua qualità di vero e sopraffino poeta, pensava che Dante smaniasse sul serio di ritrovare Beatrice, in cielo, in

474. Ancor più, direi, che “la storia del riconoscimento dei nuovi valori poetici e della loro affermazione” (D. De Robertis, *Dante dei Alighieri, Vita Nuova*, cit., p. 15. Siamo cioè di fronte a ciò che F. Mazzoni chiama “la riconquista [...] d’una interiore misura di consapevole razionalità” (Dante Alighieri, *Vita Nuova. Nota introduttiva* di Francesco Mazzoni. Per i tipi di Tallone, Alpignano, 1965, p. XX). Il termine finale di questo processo è consegnato dal Critico egregio a queste impareggiabili parole: “Ma quando, nel brusco decantarsi e purificarsi delle passioni municipali al crogiolo amaro dell’esilio, Dante si porrà a meditare sulla sua più recente e cocente biografia, e sentendosi ormai cittadino del mondo (cfr. *De vulgari Eloquentia* I VI 3), vorrà innanzitutto risolvere quella sua più segreta storia di interni contrasti e dissidi, per farne trama esemplare e insieme motivo conduttore di una figurazione ben più vasta ed aperta ad istanze universali”; è l’atteggiamento del poeta “che mira adesso a cogliere e rivivere non più la conchiusa e sognante vicenda d’un sentimento individuale, o una problematica civilmente municipale, sibbene l’uomo, come soggetto concreto di attività morale e come *exemplum* universale di rappresentazione [...]” (*ibid.*, p. XXIX).

terra, o anche all'inferno⁴⁷⁵. Si inventa la *Commedia* al solo scopo di stabilire quest'incontro, che voleva figurarsi lieto e spettacolare, ma non può che risultare, purtroppo, drammatico e orripilante (naturalmente nei primi momenti, quelli relativi a *Purg.*, XXX: il gentile pubblico ricorderà molto meglio di me che Beatrice lo abborda con un temibile “Guardami ben, ben son, ben son Beatrice”, non gli tace della “pargoletta”, e insomma lo svergogna in mille modi).

Ebbene, a dar retta a Borges dovremmo veramente credere alla realtà di tutti quei viaggi fittizi, al modulo supremamente “itinerante”, da perpetuo trapasso, della composizione giovanile dantesca. Se Beatrice “è gita al Cielo” non resta che fare le valigie per cercar di raggiungerla, è chiaro. Ma la realtà è un'altra. Non è Dante a voler incontrare Beatrice; è la sua parola, spinta al grado più alto, che deve riappropriarsi del suo oggetto. Dante si è spinto troppo oltre nella sua foga creatrice, cercando un punto di cui bisogna infine ritrovare l'origine; ha lanciato il dardo della sua fantasia creatrice “oltre la sfera che più larga gira”, cioè al di là del mondo; ed ora ritorna indietro, lentamente e a capo basso, per cercar di riprenderselo.

475. Cfr. Jorge Luis Borges, *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1899.

EL PROBLEMA DEL *CURSUS* DANTESCO (y la necesidad de un análisis funcional) *

0. Premisas

Quiero situarme con esta intervención —parcialmente divulgativa⁴⁷⁶— en la línea del “examen numerológico” tan sapientemente ilustrado por nuestro ilustre estudioso y conferencista invitado Rino Caputo. No diré, como Singleton, “qué raro no se hayan visto antes estas cosas”, mas puedo pensarlo; y les confesaré mi personal asombro al respecto. Solo que mi análisis concierne a una numerología mucho más sutil, u oculta podríamos decir, aunque igual de reveladora: la sapiente disposición de las cláusulas en la prosa latina de las dantescas *Epístolas*.

Y empezaremos con una frase tomada del tratado escrito por nuestro autor sobre la retórica en lengua vernácula:

Entre todas las formas artísticas, es más perfecta la que abarca en sí todo el arte; y como los versos cantados son obra artística, y el arte queda comprendido en las canciones, estas son las más nobles, y su modo de ser, el más elegante (Alighieri, 1979: 158).

* Ensayo inserto en el volumen compilatorio “Entre epígonos y auto-inspección”, cit.

476. Se debe a esto la ausencia total de referencias en el presente texto.

Dante entendía mucho de armonía musical; una vez le encomendó a un amigo músico una tarea algo original: debía él devolverle, a vuelta de correo, la hermosa “jovencita desnuda” que encontraría “adjunta” a su carta, no sin antes vestirla, como es natural, de manera conforme a su estado y pulcritud. El amigo no debió de sorprenderse mucho: tomó cuidadosamente a la ‘chica’ —la estancia de una canción que Dante había compuesto— entre sus manos expertas, la midió en todo sentido, y acabó por echarle encima un precioso manto de notas musicales. El texto estaba listo para cantarse o serviría, con oportunos arreglos, para poner en movimiento los agraciados pies de las damitas, al ritmo acompasado de una danza medieval.

Si tal era la condición de los versos, ¿cuál habría de considerarse el destino de la prosa? ¿Podía jactarse de poseer la misma nobleza que el propio arte poético?

Los medievales no poseían ya, lastimosamente, el recurso métrico de los antiguos, de los latinos y griegos. Ellos, al hablar, cantaban —literalmente—; tenían un acento que podía considerarse y se definía de hecho “musical”, en el sentido de que no pronunciaban la sílaba acentuada con un simple refuerzo de intensidad, o sea aumentando enfáticamente el tono de voz; esto lo hacemos nosotros los modernos, con nuestro acento vulgar, un poco más rudo, “intensivo”. Los otros, en cambio, quiero decir los grecorromanos, elevaban simplemente el tono de voz al pronunciar una sílaba dotada de acento; lo alzaban... ¿en un semitono, en un tono entero tal vez?; no se sabe; ¡no grabaron nada por desgracia! Mas lo cierto es que a los antiguos les encantaba el tonito “cuencano”, la alternancia de notas altas y bajas en la conversación cotidiana, en un simple fragmento de diálogo.

Eso no es todo. Poseían además una peculiar dialéctica de “breves”, de cortas, decíamos, y largas, corcheas-blancas, por así decirlo. Las vocales del griego y del latín estaban provistas de una duración muy diferente; algunas transcurrían en forma rápida, veloz; otras se demoraban más en pasar, eran solemnes y lerdas (me estoy vengando de la eventual ojeada maliciosa a mi corta persona). El fenómeno persiste, naturalmente, en las lenguas modernas.

En las lenguas clásicas, sin embargo, el fenómeno era realmente imponente. La poesía se entregaba por completo a la mística de los espacios llenos y vacíos, que marcaban el ritmo, mientras que la regular aparición de los picos tonales matizaba dulcemente la intensidad, tanto melódica como afectiva, del motivo representado en los versos. En la prosa no faltaban recursos semejantes. Marco Tulio Cicerón recomendaba siempre terminar el período con cadencias ajenas a la poesía; y así como nosotros evitamos la rima en prosa (Dios nos libre de tal pecado), a Cicerón le habría parecido una culpa de lesa majestad el acabar una oración cualquiera (pongamos, en una epístola dirigida a un pariente cercano) con estas abominables palabras: “esse videtur”.

¡Cielos!, he formado un dáctilo (es decir, un módulo poético primario): acento (*ictus*, en latín), espacio, espacio; sigue un acento y otro espacio, equivalentes a nada menos que un troqueo. Se hizo un ritmo propio de la poesía: iré a confesarme.

En cambio, si uno quería escribir, en la Roma del I siglo a. C., algo como: “parece ser”, sin exponerse a ser tachado de inculto, debía arreglárselas para colocar allí un muy oportuno subjuntivo: la frase se volvía así elegante en extremo, sonando como sigue: “esse videatur”. Esto supone un cambio notable: porque el ritmo ofrecido por el giro estilístico ya no es

dactílico, sino..., algo diferente, debidamente prosaico. El esquema rítmico en cuestión (uno entre tantos), se denomina cláusula, cláusula rítmica; y el conjunto de las cláusulas forma el fatídico *cursus* (un correr, un proceso, lo que en italiano se diría “andamento” y cuyo equivalente castizo no he podido encontrar jamás). Nietzsche probablemente hablaría de tiempo, de un tiempo lingüístico que bien podría considerarse como el “ritmo” o latido característico de todo idioma.

I. El *cursus* en la Edad Media

Dante se adecuaba al género, y seguía en todo momento las normas del sabio Cicerón. La poesía tenía un pulso propio, pero también la circulación sanguínea de la prosa debía fluir al ritmo de una fisiología peculiar. El sistema de sílabas átonas y tónicas reemplazó perfectamente el antiguo método musical, y cada período pudo terminar con elegancia en una cláusula más o menos veloz: el ritmo rápido se denominaba, naturalmente, *velox* (omnia videántur). Es extraño, y esto lo digo naturalmente de pasada, que algunos estudiosos hayan considerado el *velox* como un ritmo lento, el más serio y acompasado de todos; no se tomaba en cuenta, evidentemente, la cascada de corcheas que precede el segundo acento, como advierte cualquier músico: estas corcheas deben pronunciarse según la exacta medida, o sea cortísimas; de tal manera el sentido de espera, el ritmo sincopado que preludia al *ictus* definitivo, acorta las distancias y enfatiza los segmentos “importantes”, o acentuados.

El ritmo mediano podía considerarse un *planus* (el anteriormente vituperado *esse vidétur*), mientras que el lento era definitivamente tildado de *tardus* (*esse vidébitis*). Aquí también: pronunciar con calma los elementos sin acento, para que tengan el justo peso y evidencien la lentitud del cuadro.

Naturalmente cualquier binomio verbal podía estar en lugar de los modelos indicados: todas las posibles palabras, con tal de responder al correspondiente sistema acentual. Por supuesto eso debió de ser ‘focazo’, como se diría ahora o en la jerga de hace algún tiempo; una verdadera ‘lata’. Uno se aprestaba a concluir una frase estudiosamente meditada, algo forjado con solemnidad al crisol del ingenio individual..., cuando a la criatura etérea se le cortaban las alas, no podía elevarse, tenía que bajar a la fuerza. ¿Y por qué? Por culpa de un maldito acento, de una alternancia prosódicamente equivocada. Cualquiera se enoja, pues...

Pero a Dante le encantaban los problemas. No en balde compuso la *Comedia* (“divina”, le dirán después) en el metro más peliagudo que encontrar se pudiese: tercetos de endecasílabos en cadena, sujetos al siguiente sistema de rimas:

a b a / b c b / c d c,

etc., donde la rima del verso mediano se convierte sucesivamente en la de los extremos, obedeciendo a una dinámica de trinomios progresivamente desplazados. ¡Cerebral, exacto, mortal! Un mecanismo de infarto. Y Dante, sintiéndose ahí como un pez en el agua, concentrando en la rima (que debería haber sido su peor pesadilla, una atadura insoportable) la más delicada de sus invenciones, lo más sutil de un ingenio volcánico. Umberto Eco no se refería a Dante cuando dijo: “Hay que inventarse constricciones, si se quiere crear libremente”; pero estas palabras describen de manera prodigiosa el arduo esfuerzo creador de Dante Alighieri, capaz de convertir un impedimento técnico en el vértice de su espontaneidad imaginativa.

Retornando a la prosa: un sistema peculiar de cadencias, una ondulación característica es lo que se busca. Pronto se manifestó la exigencia de encontrar lo más privativo de la prosa rítmica dantesca, pero en relación con un tema muy diferente: la autenticidad de una epístola “endemoniada”, una especie de “Código da Vinci”. Se trata de la carta que Dante envió a su Mecenas del momento, el señor de Verona Cangrande de la Escala (Escalígeros, se llamaban los representantes de esta principesca familia).

Tal misiva es particularmente importante; su contenido, de carácter eminentemente didáctico. En ella el autor de la *Comedia* le ofrecía al Señor de la Scala la tercera cántica de la obra maestra (o parte de ella), su principal orgullo, nada menos que el *Paraíso*. Se lo dedicaba muy prolijamente al gran señor de Verona, pero además de eso añadía todo un tratado sobre el significado, los modos, los fines etc., de esta obra inmortal. Decía entre otras cosas que él no había descendido de verdad a los infiernos, no faltaba más, y que nunca se había elevado a las alturas de la “divina rota”, ni contemplado a la Virgen en persona, o a San Bernardo tejiendo su panegírico con celestiales palabras: todo eso fue “de a mentiritas” o, con expresión medieval, “a manera de alegoría”. Así definitivamente cambia, una vez más. La alegoría era una suerte de representación simbólica, un suceso susceptible de interpretarse en términos morales. Por ejemplo, la “selva oscura” del preámbulo al *Infierno* era, sí, una selva, pero también podía considerarse como el estado del mal, del pecado: lo intrincado de una conciencia sucia. Y así sucesivamente. A raíz de esta cartita declaratoria, tan inocente a simple vista, se crearon escuelas de pensamiento y llegaron a formarse aguerridos bandos interpretativos: yo por ejemplo, si en algo puede considerarse mi persona, tengo el honor de pertenecer al grupo florentino, cuyo representante más ilustre, en relación con este problema, puede considerarse

Francesco Mazzoni; su rival más empedernido, el tremendo Bruno Nardi, al que no sé bien a qué escuela podría asignarse, por su multiforme actividad y parábola intelectual. Piensen que unos cincuenta años antes de que se publicara un artículo de mi autoría en *Deutsches Dante Jahrbuch*, allá por el año 2010, donde pretendía alegar pruebas irrefutables de la autenticidad de la *Epístola* (y aún lo pretendo), los dantistas D'Ovidio y Schneider creían haberle dado el golpe más terrible con sus razones en contra. Más recientemente, Claudio Azzetta (ahora en la U. de Florencia) descubrió algo importante en relación con el tema: una mención de la carta, con atribución dantesca, en los antiguos comentarios de Andrés Lancia, fechados entre 1341 y 43; mientras que otros pocos (entre ellos Alberto Casadei) esgrimen toda clase de argumentos, filosóficos, teológicos, bíblicos, para dar al traste con la hipótesis de autenticidad. Curiosa esta mezcla de tradiciones bajo un horizonte también heterogéneo.

No me pregunten, por favor, cómo llegó a dudarse de la autenticidad de la *Epístola*, en el siglo XIX; sería el cuento de nunca acabar, y compondría otra selva de proporciones verdaderamente... dantescas. Solo les diré que la polémica duró siglos, que se prolonga como hemos visto hasta ahora, y que tuvo divididos a los dantistas como un auténtico demonio de la discordia. La cuestión es grave, y se puede solventar de una sola manera. Hay que encontrar en la *Epístola XIII* (la de Cangrande) una singularidad tan imperceptible, tan sutil, que a ningún falsario pudiera ocurrírsele fijarse en ella y, consiguientemente, pensar en copiarla. Debe ser un fenómeno absolutamente singular, pero también discreto en grado supremo, y de lo que podría exclamarse: “Únicamente Dante puede ser capaz de algo así”. Hay que intentar capturar, a toda costa y por todos los medios posibles, la célula de indudable procedencia dantesca.

El mecanismo del *cursus* se considera perfecto para eso. Dante se mostró siempre inclinado a componer el cuadro rítmico de la prosa latina según modalidades propias, con una entonación marcadamente individual. Y yo también decidí partir de esta constatación, por demás trivial. ¿Habría que buscar una correspondencia exacta entre un motivo semántico y su manifestación rítmica?, me preguntaba ansiosamente durante una estadía florentina.

“¿Estarán en correspondencia directa, en una relación de íntima e indudable interconexión, las ideas y las unidades rítmicas presentes en la prosa dantesca en lengua latina?” (¿Estarán en relación directa los conceptos y las cláusulas?) Se trataba de una pregunta obsesiva. Pero podía llevar a una solución satisfactoria. Si quisiéramos representar el estilo de Mozart o de Brahms, ¿no hallaríamos de hecho secuencias fijas, calculadas, de signos musicales? ¿Y estas no se encontrarían ligadas a la dinámica de ciertas emociones?

En las obras latinas de Dante la tendencia en cuestión posee una evidencia que produce asombro. Tanto, que para el empleo de una fórmula imperativa podemos estar seguros de hallar un *velox*; mientras que las alusiones a la pobreza (muy frecuentes, en el Dante peregrino, exiliado) se hacen acudiendo a la cláusula lenta, al *tardus*. No solo se pueden encontrar en Dante las trazas de un estilo melódico propio, sino que es lícito ponerlo en correspondencia con la cualidad esencial de lo expresado y, por así decirlo, con las “curvas” de la temperatura anímica perceptible en cada fragmento.

Pero más adelante me di cuenta —y fue una pena para mí, en ese momento—, de que la tendencia descrita no estaba exenta de excepciones. No siempre Dante procedía de ese modo, y en contadas —aunque muy pocas— ocasiones se permitía solemnes libertades, alejándose sensiblemente de la línea normativa.

Ahora, la presencia de un defecto evidente en el complejo de la trama textual debe inducir, en principio, una verificación atenta de su contextura global; y la experiencia muestra con gran frecuencia cómo precisamente en la explicación del puntito “desviado”, de la irregularidad aparentemente insignificante, se cifra la posibilidad de encontrar la solución al problema planteado.

En cierta ocasión en especial (cláusula veloz en lugar de la lenta esperada) me pregunté por qué *exactamente en ese lugar* (el punto del hallazgo comprometedor), *justo y solo entonces*, Dante hubiera decidido sacrificar una tendencia que se había revelado constante. Cabe una sola explicación para eso: *la posición*. El autor necesitaba algo con características bien especiales en esa línea, en ese lugar preciso, y a raíz de tal exigencia se sentía dispuesto a dejar a un lado eventuales preocupaciones de orden tonal, como la búsqueda de una afinidad estrecha entre forma y conceptos. El criterio de la posición es el que prima aquí, venciendo definitivamente consideraciones de otro tipo.

Pero la posición supone siempre un *orden*... Y es así como me decidí a considerar algunos fragmentos desde la perspectiva abierta por las nuevas consideraciones. No tardé mucho en encontrar efectivamente lo que, en matemática, se denomina un “reflejo” (reproducción especular de un *locus*, un lugar, aritmético o geométrico).

2. ¡Éureka! El carácter exclusivo del cursus dantesco

Los resultados de la sucesiva indagación sobre el conjunto de los textos epistolares confirmaron el fenómeno en toda su extensión. La *periodicidad* de las cláusulas dantescas no deja

lugar a dudas, y evidencia un orden rígidamente simétrico, con secuencias obedientes siempre al siguiente esquema:

Ac bc ab,

llamando a el *planus*, b el *tardus* y c el *velox*.

Es decir que el cuadro completo de las posibilidades rítmicas (en el final de un período o en sus puntos nodales) de un texto epistolar dantesco prevé, o se reduce siempre, a este tipo fundamental. La disposición es única y, desde luego, altamente funcional. Al comienzo el autor juega con el binomio tardus/velox; luego se asiste a una reiteración de la pareja planus/velox, para rematar con el “dúo”, no dinámico sino todavía ausente, tardus/planus. *Et voilà!*

Perfecta disposición numérica de las cláusulas (con otros “accidentes” simétricos que no describiré aquí); sinuosidad en el trazado, con “picos” de diferente altura colocados a distancias sapientemente distribuidas —mediante calculados intervalos— a lo largo del texto; un correr (recordemos el significado de la palabra *cursus*) ralentizado o acelerado según la ocasión, desde el paso del descanso preparatorio, hasta el galope frenético que cierra la carrera.

No es todo. La prosa dantesca de las Epístolas prevé una aparición de “tercetos” (las tres cláusulas importantes en fila, sin interposición de elementos extraños o replicados) dotados de una periodicidad perfecta: se muestran después de un número fijo (el mismo en cada carta) de otras cláusulas rítmicas. Y aun así, con este intervalo rígido, a veces considerable, que los separa, los tercetos aparecen rotados según el mismo sistema de los tercetos encadenados en la *Divina Comedia*; pongamos:

Abc ... bca... cba,

donde el elemento mediano se vuelve primero. Aquí les presento unos modelos extraídos de sendos artículos sobre el tema, que aparecieron respectivamente en la revista *Linguistica e Letteratura y Dante. Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri* (Di Patre, 2013: 44 y 2017: 28), dirigida esta última por nuestro ilustre expositor inaugural Rino Caputo, en coautoría con un dantista que es figura legendaria, Dante Della Terza.

TD TD VL

VL PL TD

VL VL TD

TD PL TD

PL TD VL

PL TD TD

VL TD VL

VL TD PL

PL TD TD

TD VL TD

PL VL TD.

Es la reunión de cláusulas⁴⁷⁷ que se pueden hallar en la Epístola dirigida a Cino.

Cfr. otro grupo, sacado esta vez de la misiva “A los reyes de Italia”:

PL TD PL

PL VL TD

VL VL VL

VL TD VL

TD VL PL

TD TD VL

VL VL TD

VL PL TD

VL PL VL.

En ambos esquemas podemos constatar todos los fenómenos mencionados, incluyendo la aparición y rotación periódica de los tercetos, análoga a las rimas “encadenadas” de la *Comedia*, y las cuidadosas simetrías internas.

Genial, desde luego. Y muy exactamente individual. La individualidad y la exactitud (precisión de la matemática y pasión poética, por ejemplo), parecen estar reñidas. Y no es así, ni

477. Naturalmente en siglas: PL = planus; VL = velox; TD = tardus.

mucho menos. Lo cierto es que este fenómeno de la regularidad dantesca en las cláusulas rítmicas se nos antoja irrepetible, un asombroso *hápax* semántico. Semejante hallazgo en una epístola como la XIII dará fe de su autenticidad, con un margen de error..., tendiendo a cero.

Reenvío al otro texto de mi autoría (presente en la I Sección: “L’uso del cursus nell’*Epistola a Cangrande*”), para mostrar detalles aún inéditos de la técnica en cuestión.

DANTE Y LA LENGUA ITALIANA*

La lengua italiana se identifica con el idioma toscano, suelen afirmar los maestros de escuela. Y los antiguos añadían que el italiano más puro, el lenguaje verdaderamente “ilustre” debió su nacimiento, y decidida afirmación, a las tres grandes figuras (las “Tres Coronas”) de la literatura italiana, es decir a Dante, Petrarca, Boccaccio: toscanos los tres.

Todo esto podría inducir a creer que el autor de la histórica designación fuese, principalmente, el mismo Dante Alighieri; el cual debió de tener, con toda evidencia, sobrados motivos para privilegiar a su propio idioma entre todos los demás, y para aspirar a convertirlo en el instrumento oficial de la nueva lengua italiana.

¿Quieren saber realmente qué decía Dante del idioma toscano, y en particular del florentino? Decía... que le parecía aborrecible, realmente asqueroso. “Es nauseabundo”, afirmaba con aplomo: es verdad que lo decía en latín, en un tratado que él mismo compuso, sobre la elocuencia en lengua vulgar. ¿Y qué opinaba Dante de los que pretendían asumir

* Se trata de unas columnas que publiqué en un número especial de *El Comercio*. Suplemento por el día nacional de Italia, 2 de junio del 2001.

el idioma florentino como lenguaje oficial de la nueva nación itálica? Afirmaba que se encontraban bajo los efectos de una demencia etílica.

“Vos deliráis”, gritaba furibundo, presa de una auténtica cólera. Es verdad que sentía un poco de resentimiento hacia sus conciudadanos: lo habían desterrado. En los primeros años del siglo XIV escribió una hermosa canción, destinada a suscitar la compasión de los florentinos, a los cuales pedía literalmente perdón. “Bien me podrían perdonar ahora”, exclamaba en los versos finales; mas si no lo hacen, ¿es porque no saben en realidad quién soy!”. Con esta alusión evangélica, orgullosa y titánica así como apasionadamente dolorida, Dante renuncia a toda esperanza de poder volver algún día a la ciudad que lo vio nacer.

Volviendo al Alighieri lingüista, él afirmaba no expresarse en el romance de Florencia: utilizaba nada menos que el “vulgar ilustre”, la lengua italiana por definición. Y al que le objetara que el tal idioma no existía, se las ingeniaba para urdir una réplica sutil, en forma de parábola. “Italia”, decía, “es como un bosque, poblado por diferentes fieras: entre ellas, la más notable es la afamada ‘pantera invisible’”. Una especie de “chupacabras” medieval.

Los bestiarios de la época hablaban en efecto de una pantera que nadie había visto nunca, pero cuya existencia podía tranquilamente inferirse por las señales que dejaba: en especial cierto olor característico y muy penetrante (¡un auténtico Chanel!), que no daba lugar a dudas sobre su procedencia. Ese perfume se encontraba al parecer en todas partes, sin que la presencia física de la pantera se registrara en ninguna. Nació así toda una semiótica ligada a la creatura, por la cual se justificaba plenamente la hipótesis de sus continuas

apariciones; del mismo modo que, por el hallazgo de animales destripados o degollados de forma despiadada, cualquiera siente el íntimo deseo (y supone la conveniencia) de postular la existencia del chupacabras...

El vulgar ilustre es así, prosigue Dante implacable, posee estas características: se advierte en todas partes de Italia, mas no reside enteramente en ninguna. Su presencia y, podríamos decir, su perfume puede percibirse en cualquier municipio; pero ninguno de ellos podría jactarse de haberlo visto nacer. Finalmente, no se identifica con ningún idioma en especial, si bien cada uno presenta trazas de él.

¿La propuesta?

Elaborar una suerte de paradigma o prototipo de romance, construyendo —artificialmente— su tipología mediante la eliminación de los rasgos locales (peculiares de cierta región, y por lo tanto excéntricos), y la conservación y sucesiva reunión de los elementos comunes. Se trataría de captar, en suma, el perfume de la pantera, y venderlo en frascos: bien tapados e inclusive contramarcados con una etiqueta que rece: “El auténtico romance italiano”.

La idea dantesca corresponde, en realidad, a una operación matemática, y su pretensión se nos antoja tremendamente ambiciosa: una verdadera locura. Pero Dante era capaz de todo: no en balde es un genio universal.

¿Sucedieron las cosas tal y como las postulaba Dante?

Deberíamos ser muy ingenuos para creer eso. La evolución de una lengua no responde, por supuesto, a esquemas preestablecidos, ni puede secundar la voluntad de nadie. Sucedió

lo inevitable (desde un punto de vista histórico). El toscano, empleado en un área de gran prestigio político-cultural, se volvió la nueva y reconocida lengua italiana.

Una vez más, una mente poderosa impulsó de hecho un proceso, del cual negaba obstinadamente la existencia a nivel consciente y declaraba, desde el punto de vista lógico, la falacia. Eso equivale a decir que Dante realizó —o contribuyó a realizar— las condiciones históricas que hicieron del toscano la lengua oficial italiana, mientras gritaba contemporáneamente a los cuatro vientos que eso sería absurdo, inaceptable. “¡Sobre mi cadáver!”, insinúa en ese tratado suyo “de vulgari eloquentia” (sobre la elocuencia en lengua vulgar). Y los italianos pasaron, efectivamente, por encima de su cadáver, utilizando sapientemente las cenizas que el Grande dejó.

P Y NO-P.

El lenguaje retórico de *La Celestina*^{*}

I. Entre los más recónditos meandros del laberinto celestinesco, resulta imposible sustraerse a las insidias de una celda —la retórica— aún bastante tenebrosa, a pesar de las múltiples ofensivas “exploratorias”⁴⁷⁸. Fascinante, desconcertante, reveladora de una pericia suprema; y, al mismo tiempo, incongrua, desmitificante, totalmente absurda, la floración oratoria de *La Celestina* ha encendido focos de indagación⁴⁷⁹ que, si

* Publicado en *Celestinesca*, 29 (2005), pp. 155-169.

478. Libradas por importantes autores de la crítica *celestinesca*, incluyendo los nombres de M. R. Lida, M. Bataillon, S. Gilman, A. Maravall y A. Castro. Por lo demás, en la actualidad es aún muy viva la atención a los aspectos retórico-lingüísticos de la obra, especialmente con relación a una consideración ética (véase a este respecto el interesante estudio de J. Maestro: 2000), cuya múltiple caracterización ha llevado a líneas definitorias de notable complejidad. Trataremos de examinarlas ordenadamente, a medida que nuestro desarrollo argumental haga necesaria su mención explícita.

479. Identificables con añosas *quaestiones*, tales como la moralidad de la obra (en la que se enfrentaron con especial encarnizamiento S. Gilman (1953; 57; 74) y M. Bataillon (1961; 1965), y las modalidades de la farsa (E. Lacarra: 1989; L. Fothergill Payne: 1991; 1993; D. Severin: 1977; 1979; 1984), o también el problema impuesto por la aparente falta de realismo en los personajes celestinescos, impregnados de una improbable retórica áulica y de conocimientos enciclopédicos. Sobre todos estos puntos, sucesivamente declarados en el texto del presente artículo (cap. II.1, 2, 3), véanse las correspondientes aclaraciones bibliográficas (notas 13-23).

bien numerosos, apuntan indefectiblemente —convergiendo inclusive en la misma zona de reflexión— a un lugar semántico unívoco y críticamente bien determinado, al *opus maximum* de una definición comprensiva, totalitaria⁴⁸⁰.

480. Y podríamos trazar aquí una división bastante funcional, aunque aproximada, fundándonos respectivamente en la línea crítica “moralista”, y en la lectura contraria de una descarada y más o menos patente mofa o rebeldía. No estaríamos ciertamente muy alejados de la verdad histórica si asignásemos a la primera, como testimonios insignes, las obras de Bataillon (fundándose en Barth: 1957) y, en definitiva, Maravall (1972: 111): “Nos encontramos en ella [*La Celestina*] con la imagen de una clase cuyo dominio se basa en la riqueza, se despliega en ostentación, transforma el sistema de valoraciones vigente en aquella sociedad, hace entrar en crisis la moral de los grupos que la integran”; “La ocurrencia de Rojas consiste entonces en mostrarles los males que, por tan desatentada conducta caen, efectivamente, no sobre unos olvidados sabios y héroes antiguos, cuya fría ejemplaridad a nadie les dice nada, sino sobre personas de rostro y carácter conocidos, que andan entre las gentes” (ibid., 165). L. Spitzer deja entrever a pesar de todo, en su espléndida recensión a Gilman (1957: passim), una opinión parecida, ya que se refiere a la obra maestra como a una “comprehensive picture of the total vanity of human passion” (1957: 8), mientras que María Rosa Lida (1962; 1984) rehuye, por lo general, de toda postura drástica, limitándose a señalar el carácter utilitario de las máximas morales (1962: 305), y a registrar supuestos equívocos en las creencias de Bataillon y de su oponente Gilman (1953), criticado por la insistencia monolítica en una caracterización dialogística de la obra. En los debates actuales siguen perfilándose estas líneas cruciales, a veces complicadas por diferentes intersecciones y confluencias. En el muy perito trabajo de I. Del Río (2003), para dar solo un ejemplo, las siguientes conclusiones recuerdan muy de cerca el referido fragmento de Maravall: “El mundo caótico establecido a través de las relaciones personales entre los personajes de *La Celestina* revela la debilidad de un sistema normativo tradicional que finalmente triunfa gracias a la tragedia —al drama derivado de la transgresión del sistema bajo el cual los diversos personajes se construyen— más bien por impulsos placenteros e instintos que por la moral y la ética ordenada. En este sentido podemos estudiar la obra como un ‘exemplum’” (Del Río 2003: 62).

A la hipótesis de *La Celestina* como exemplum, enseñanza ética llevada a la práctica de la realización narrativa, deben vincularse sin duda los nombres de Fothergill-Payne y Lacarra. La primera descubre muy fundadamente en la obra “una unidad temática que remonta

Al margen de una topografía que tenga en cuenta la ramificación radial de las opiniones sobre el tema, quisiéramos por el momento detenernos (a manera de prefacio, y en espera de más detalles) en la definición de su causa prima, o sea de la matriz generadora de tales controversias. Más allá del porqué, para qué, amparados por qué, y sin querer investigar sobre *quid iuvat*, me centraré en la pregunta esencial sobre el fundamento mismo del problema, reductible en definitiva a la siguiente formulación: “Flores de sabiduría”, en boca de rufianes y perversos; ejemplos de virtud, para incitar a la maldad⁴⁸¹.

directamente a uno de los principios senequistas más importantes, y es que la esclavitud de cuerpo y alma irremediablemente acaba en la muerte” (Fothergill-Payne 1986: 540); en la caracterización de Melibea “a la luz de la filosofía moral”, magistralmente llevada a cabo por Lacarra, se advierte que “Melibea es un personaje que el autor censura y cuya conducta re-prueba” (1997:117). Desde esta óptica merece una especial consideración la línea argumental de J. L. Canet (1997), cuyos asertos críticos se basan en el análisis riguroso de las condiciones socio-culturales que debieron caracterizar la época de composición del escrito. Estableciendo una conexión irrefutable entre los principios doctrinarios expuestos en *La Celestina* (y confiados a un determinado esquema expositivo), y las teorías propias de los círculos académicos culturalmente más innovadores, Canet aspira a dar un auténtico soporte conceptual, un correlativo objetivamente apreciable a una significativa serie de indicadores textuales (como la asimilación de un registro íntimamente ligado a la exposición de teorías estoico-platónicas —en el ámbito de un ciceronianismo imperante— operada por las corrientes humanísticas italianizantes).

481. Interesante la anotación de A. Castro sobre “lo incongruente de que criados y alcahueta prodiguen máximas virtuosas” (Lida 1962: 305). Sin llegar a la caracterización didáctica de Bataillon (ya que se desmiente la existencia de cualquier finalidad moralizadora, de una atención a preservar “la santé social de l’Espagne: Bataillon 1961: 159), ni a la exacerbada “lógica vital” delineada por Gilman, Castro afirma lo siguiente: “Encontramos negados los signos de lo literariamente admitido, no con miras a destruir por destruir, sino a fin de poner al desnudo la escueta voluntad de existir, de demostrar la posibilidad de que una figura literaria continúe subsistiendo privada de su marco típico, como una negación de su forma previa” (Castro 1965: 96). Y

Bastante ingenuo, y grotescamente definitivo. Un patrimonio entero de creencias, de refranes, de citas; ese tan alabado *thesaurus* de *loci morales*, cuidadosamente recogidos en “Guirnaldas de Virtud” o medievalmente cultivados en jardines de “fragancias espirituales”⁴⁸² todo, en fin, lo retóricamente bueno, piadoso, justo..., en función de un término contrario a su objetivo primordial. Muy chocante: cadenas de sapiencia utilizadas para demostrar la necesidad de seducir a una doncella, o de llevar a cabo una traición.

Ahora bien; frente a un fenómeno de esta índole, existe una doble posibilidad crítica. O se apunta, aristotélicamente hablando, a su “causa final” (“¿qué se pretende con ello?”; “¿es o no intencional?”), o pasa necesariamente a primer plano una especie de objetivación “epistemológica” factual, el examen “autóptico” del hallazgo. En vez del móvil, los efectos; la naturaleza por sus causas.

Cambiando la pregunta: ¿Cómo puede darse, en la práctica, un hecho de tal naturaleza; será posible, lógicamente, que todo el patrimonio retórico de la Antigüedad lleve en sí una carga fuertemente antitética, una doble capacidad inferencial? ¿Y cómo unos argumentos consagrados por la tradición literaria, por la *auctoritas* de tantos y tan eminentes personajes, pueden

A. Maravall: “Rojas [...], rompiendo viejos moldes literarios, de cuya tradición, no obstante, acertó a aprovecharse con singular maestría, creaba una obra de arte de singular valor” (1972: 177-78). De forma análoga, J. Maestro (2000:24) pone una apostilla al referido pasaje, hablando muy acertadamente de “un mundo antiguo y grandioso [...], que se presentará en el universo mundano de *La Celestina* como algo reductible y mistificado, contravalorado, disoluble, pulverizable”.

482. Cfr. el volumen de Albrecht von Eyb, titulado *Margarita Poetica*. K. Whinnom (1989) le dedica un amplio análisis, debido a que puede considerarse una de las claras fuentes celestinescas.

prestarse para tamaña ambivalencia contradictoria, para una franca aberración metodológica⁴⁸³?

Todo esto conlleva la siguiente consideración elemental. Pongamos que un determinado *topos*, empleado antaño para demostrar algo (y estimado por ende en fuerte conexión lógica con cierto factor), se torne de improviso apto para probar simultáneamente lo contrario: no podrá menos de ofrecer evidencias de falacia. (Recordemos el principio aristotélico de no contradicción, la famosa tautología expresable, simbólicamente, en los siguientes términos: $p \vee \neg p$). Y si un mundo de argumentos, colectivamente dotados de tales características, se llevan al escenario en pintoresco tropel, el resultado inevitable, manifiestamente implícito en su formulación, consistirá en una negación patente de la “vieja lógica”⁴⁸⁴ —y de la retórica, que se apoyaba en ella a fuerza de

483. Nos referimos naturalmente a la lógica clásica, es decir, aristotélico-medieval. En otras palabras, y según decíamos anteriormente (en el estudio ya publicado en NRFH, LIV, 2, pp. 383-412, *Los pecados capitales en la corte. Antonio de Guevara y su "Aviso de Privados"*, n. 50), todo se limita a “un aserto que puede ser lógicamente demostrado recurriendo a la ambivalencia contradictoria, o doble capacidad inferencial, de los razonamientos empleados en la obra; y, a más de eso, a la posibilidad de su universal utilización”.

484. Es indispensable subrayar, una vez más, que las condiciones de debilidad intrínseca evidenciadas en *La Celestina* se refieren, pura y exclusivamente, a la lógica clásica; la lógica moderna (o matemática) no solo queda fuera de la jurisdicción celestinesca, sino que, de presentarse tan solo a la mente de nuestro (-os) autor (-res), habría logrado sin más restablecer el equilibrio formal del conjunto. Actualmente el dominio incluye una serie de conectivos (nexos, uniones), y de realizaciones inferenciales (puesto que..., entonces...), que garantizan la forma lógica apropiada de toda proposición. Se comprende cómo, en estas condiciones, el valor objetivo de las distintas afirmaciones deba ser del todo irrelevante; mientras que la verdad y la falsedad de cada oración dependen de la relación recíproca entre esos factores de por sí insignificantes. Lo que importa es el armazón, la estructura, y no

construcciones silogizantes y premisas morales fundadas en el consentimiento universal—.

Así las cosas, la cuestión no tiene realmente otra salida. La exhibición retórica celestinesca, con su aplicabilidad universal (“buelve la hoja...”⁴⁸⁵), no es más que una gigantesca *reductio ad absurdum*, dirigida a probar la inanidad inherente a ella. La misma producción del fenómeno —el hecho de que pueda darse— deviene entonces manifiesto sensible de su causa prima, y sirve a declarar perentoriamente el objetivo al que obedece⁴⁸⁶.

II. Acerca de las líneas críticas centradas en el tema que nos ocupa, y fundamentalmente originadas por la general

los elementos. El único hecho que puede garantizarnos la verdad del aserto será una manera de construir relaciones obedientes a ciertos criterios rígidos. La verdad es general, y las condiciones de la verdad se establecerán para siempre: mas deviene absolutamente formal, interna al sistema de referencia asumido, sin contenidos objetivos.

Semejante concepción teórica no podía siquiera entreverse en los siglos XV-XVI. La evidencia de una derrota lógica en el complejo celestinesco no sirve por consiguiente para preconizar o anunciar (ni de lejos), a pesar de todo el caos que genera en el texto, y del malestar evidentemente inducido en el público, ninguna “verdad” alternativa.

485. Textualmente: “Lee más adelante, buelve la hoja. Fallarás que dizen que fiar en lo temporal, y buscar materia de riquezas, que es ygual género de locura” (*La Celestina*, II, pp. 60-61). Nuestra edición de referencia la de Barcelona, Planeta, 1980.

486. Se puede observar cotidianamente, en efecto, que una acción suele acabar en lo que pretende; y basta ver cuál es el resultado obtenido, para poder remontarse al deseo que lo originó. Es paradójico el creer que, entre el deseo motivador y su directa consecuencia, no haya más relación que un nexo desprovisto de causalidad. (Lo decimos en sentido general, pero también con miras a una caracterización diferente de aspectos relativos a cierta exégesis tradicional, dominada a veces por una, aunque inconfesada, tendencia a la especulación de género “finalista”.) Retornando al caso en cuestión, al efectuar una aplicación “ambivalente” de múltiples *topoi* nuestro autor realiza, de hecho, una clara demostración de su —más que debilidad—, inhabilidad funcional.

resistencia a la asunción de un “absurdo intrínseco” (inherente al medio, no a las modalidades de su empleo), podríamos operar una triple división, conforme a las directrices registradas, y a la formulación de las inquietudes derivadas de ellas.

Con arreglo a este esquema, la dimensión irracional de la dialéctica celestinesca se pondrá en relación con:

1. La inverosimilitud de su presencia y modalidades de empleo entre personas presumiblemente incultas, lo que comportaría una evidente desviación o un supuesto desprecio de las reglas inherentes al *decorum*
2. El desfase entre palabras y acciones, destinado a generar una farsa susceptible de ser declarada inconsciente o voluntaria
3. El carácter ambiguo de la moral testimoniada en el texto, que podría considerarse alternativamente o como un mentís de la dimensión dialéctica⁴⁸⁷, o cual auténtica confirmación de su intrínseca validez, irrevocablemente ratificada gracias a una aleccionadora conclusión⁴⁸⁸.

Al análisis de estas importantes líneas están dedicadas las siguientes secciones (II.1.; II.2.; II.3.).

⁴⁸⁷. M. E. Lacarra (1997) nota a este propósito, demostrándolo espléndidamente, cómo el conjunto de vivencias experimentado en el texto constituye de hecho una aplicación directa de pensamientos y máximas senequistas.

⁴⁸⁸. Cuya consecuencia más notable sería una crisis profunda de la moral tradicional, un íntimo escepticismo con relación a creencias que solo subsistirían en el contexto discursivo, como residuos lingüísticos.

II.1. En primer lugar, ante la incongruencia de una Celestina junto a personajes “arzobispales” (cuando menos en los discursos...), la crítica se sintió turbada en relación al problema del *decorum* y de la verosimilitud que el término implica⁴⁸⁹.

“Convención placentera...”⁴⁹⁰: claro que sí, con la precisión y el refuerzo de una idealización parecida en el personaje quijotesco de más intensa caracterización “plebeya”, cuya forma de argumentar, no se olvide, presenta una afinidad asombrosa con la de los héroes celestinescos, y cuya rapsódica memoria “sentencial” no solo cumple con un papel satírico paralelo al juego caballeresco señorial⁴⁹¹, sino que declara de

489. Cfr., en orden cronológico, los siguientes aportes al tema: Menéndez Pelayo (1941); C. Samoná: (1953: 9; 41; 195; 220-1); L. Spitzer (1957: 6-9); M. R. Lida (1962: 92-4); P. E. Russell (1963: 35; 39); J. Maravall (1972: 165-6); O. H. Green (1965: 26; 30); G. Barth-S. Bataillon (1957; 1965: *passim*); S. Gilman (1974: 56, 78, etc.); J. Maestro (2000: *passim*).

490. M. R. Lida (1962:333).

491. Con ese “maniático” insertar refranes, a derecho o a tuerto, formando interminables letanías, Sancho demuestra en efecto su absoluta inanidad. C. Samoná fue uno de los primeros en subrayar la analogía de la retórica celestinesca con los procedimientos paródicos cervantinos. Léase el siguiente fragmento, realmente emblemático y aclarador de esta tesis, a la que no hizo ciertamente justicia una apresurada referencia de M. R. Lida (1962: 331): “La posizione di Rojas dinanzi al retoricismo e alla tradizione dell’amore cortese suggerisce in qualche punto un presentimento di quella cervantina dinanzi alla letteratura cavalleresca, al suo gusto e al suo costume. Entrambi gli autori usano una tecnica da cui trapela la liquidazione di elementi culturali e di stile (il retoricismo cortese e quello cavalleresco) attraverso il contatto con elementi antitetici (interventi dei servi in funzione ‘normalizzante’ dell’eloquio amoroso di Calisto, interventi di Sancho, ironie dei duchi); e in Calisto c’è, di riscontro, come in don Quijote, una forma di ‘difesa’ della pazzia amorosa e del suo linguaggio, che in certi punti ha accenti di una sconcertante affinità, sebbene fuggevole e basata su valori ideali affatto diversi [...]. Quando, dopo aver proposto il suo mondo idealizzato, l’autore gli si pone per così dire dinanzi in atteggiamento critico, allora ne inverte lo spirito (l’amore cortese, le attitudini, ‘el alto linaje’ dei protagonisti) e insieme l’espressione (i *circonloquios*,

por sí, manifestamente, sus propias fuentes y caminos⁴⁹². Y podríamos añadir que, en todo tipo de cultura “degradada”, la pericia de los usuarios ha de ser forzosamente involuntaria, inconsciente e inevitable. ¡Pregúntese a un ávido receptor de telenovelas sobre los tópicos del Romanticismo!

II.2. La creencia en una “deformidad adquirida” por el ente considerado (suerte de ilegitimidad puramente formal), que transforma en impotencia transitoria lo que debería indicar un trastorno funcional congénito (ineptitud de la retórica tradicional para transmitir un mensaje unívoco), ha llevado a muchos críticos por los derroteros de las pistas cómicas, en búsqueda de una farsa intencional (¿Querrá el autor hacer reír?; ¿y los actores, al fin y al cabo, se dan cuenta?) o también involuntaria⁴⁹³.

le iperboli, le immagini fiorite); le cose, cioè, e le parole. E in questo, appunto, abbiamo un esempio della singolare rispondenza fra tematica e stile; perché ci rendiamo conto che nel momento della crisi di un gusto diventano oggetto di censura e di disincantata ironia, non solo i costumi e i personaggi rappresentati, ma la loro ‘forma’, il linguaggio che tradizionalmente è servito a definirli ed è stato forgiato quasi su misura per le loro idee e il loro modo di vita” (1953: 220-1).

492. “[...] y a nuestro cura he oído decir que con igual pie pisaba [*id est* la muerte] las altas torres de los reyes como las humildes chozas de los pobres” (Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV centenario, Real Academia Española – Asociación de Academias de la Lengua Española. San Pablo: Alfaguara, 2004. ii parte, cap. xx, p.706). Los sermones parroquiales habrán suministrado, a buen seguro, una buena parte del bagaje retórico en posesión de las clases humildes; sin considerar las representaciones teatrales, las lecturas semi-públicas de florilegios, y toda esa corriente “subterránea” que suele presidir el nacimiento de una ciencia, y también de una poesía, popular. Es de notar que el susodicho lugar quijotesco se halla en un contexto repleto de expresiones, máximas, y de un espíritu que bien podríamos considerar “celestinesco”.

493. Tal vez sea Menéndez Pelayo el más conocido representante de la hipótesis “involuntaria”: la comicidad para él “no entraba, a buen seguro, en la intención de los autores” (1899: xcvi).

Desde esta óptica los lugares comunes se consideran de nuevo en relación a la aceptación/exclusión del universo moral que tradicionalmente transmiten. Es decir, en calidad de instrumental dialéctico para medir, de acuerdo a una admisión tácita o a una negación implícita, el potencial de adaptabilidad individual a un sistema axiomático de reglas morales⁴⁹⁴. La consistencia del referente ideológico-comportamental asumido en la obra se apreciaría entonces sobre la base de la distancia *real* manifestada, ya sea por los personajes o por el mismo autor, con respecto a los tópicos como pretendidos indicadores del mismo⁴⁹⁵. Nunca se pone en tela de duda la idoneidad de estos últimos para señalar, en forma indefectible y unívoca, tal incorruptible y concorde complejo espiritual. Tampoco se ha pretendido identificar esa misma ineptitud funcional (causa explícita de las patentes disfunciones textuales), con el propio objeto satírico, con un verdadero blanco intencional.

II.3. Naturalmente, la moralidad/inmoralidad de la obra queda determinada por la asunción de una determinada “clave” para la lectura de las tablas dialécticas; o, mejor dicho, depende

494. Respecto de la adaptabilidad individual a cierto complejo normativo, su nivel se mide evidentemente por el grado de creencia en los entes que —tradicionalmente— lo manifiestan. Si el sujeto considera los factores verbales en términos de reflectores auténticos, o sea portadores fieles del referente, la relación que establece al utilizarlos puede marcar de hecho una postura intelectualmente dócil; si el usuario percibe una fractura, la distancia —y relativa negación— del referente se hará más o menos profunda. En *La Celestina* todo se complica ulteriormente porque el sistema de signos tópicos no se juzga unívocamente apto para consignar el mismo referente moral. De ahí toda clase de ambigüedades y posibles confusiones, tanto en un nivel interpretativo-crítico como en la dimensión propiamente narrativa.

495. “Pero Rojas sabe también”, anota con mucho acierto a este propósito A. Maravall, “porque se diría que ha tomado el pulso a las gentes de su época, que el anodino y pesado recuerdo de esas anécdotas, conservadas por una anacrónica literatura edificante, no impresiona a nadie” (1972: 165).

del sistema de ecuaciones al que cada uno quiera adscribir esas variables —con relación a una pretendida anomalía o legitimidad, al grado de conciencia que parezca declarar su empleo, etc.⁴⁹⁶.

De acuerdo con el sistema de referencia admitido, el mecanismo resolutorio adoptado puede comportar alternativamente la censura sin tacha de un autor/*auctor*, juez ocasional y severo, o su risa perversamente cómplice; podría decretar el cinismo abyecto de los actantes, tanto como una supuesta inocencia intencional⁴⁹⁷.

Una anotación necesaria. Es evidente que, asumiendo el supuesto de un enredo inexplicable, mezcla de intenciones y sarcasmo, falsos propósitos y verdaderos equívocos, uno se vería tentado a considerarlo todo, sin más, como un diabólico invento, un “bluff” sin posibilidad de solución crítica; y a

496. Los intérpretes atribuyen generalmente a las anomalías retóricas el carácter de —digámoslo así— poderosos medios reactivos: instrumentos para juzgar, criticar o hacer entrar en crisis una serie de ámbitos completamente ajenos a la retórica. En nuestra consideración, la polémica celestinesca se dirige expresamente al propio mecanismo retórico, convertido en blanco satírico al ser visto bajo la luz de un funcionamiento defectuoso. El fracaso del razonamiento dialéctico se produce, desde la perspectiva considerada, por un fenómeno degenerativo interno: a medida que avanzan sus procesos, brota el cáncer de la contradicción. La demostración es indirecta (se muestra un absurdo inherente al desarrollo de las premisas) y, por lo mismo, bastante eficaz.

497. Versiones que, como se ha señalado con anterioridad, han sido puntualmente asumidas, a lo largo de la historia crítica celestinesca, por sus distintos representantes. Cfr. las notas a los cap. i y ii.1. Un capítulo aparte merece el problema relativo a la eventual inspiración “diabólica” de actos y palabras contenidos en el texto (véanse, obligatoriamente, P. Russell 1978 y Deyermond: 1999), que naturalmente, de inclinarse al asentimiento, decidiría la cuestión a favor de un franco voluntarismo. Véase también, sobre el mismo argumento, el interesante estudio de P. Botta (1994).

operar, por consiguiente, al igual que en el juego infantil de “piedras, tijeras, papel”. ¿Quién no recuerda la angustia de la espera, la necesidad apremiante del tener que sorprender al adversario y el temor a quedar burlados? Entonces es cuando uno tiene que embrollar ficticiamente sus razonamientos, y acudir a los componentes obligados de la treta y el engaño no solo para la elaboración exitosa del mensaje, sino con vistas a su recepción correcta.

Por supuesto queda como hipótesis límite (y, por ende, no rechazable a priori) la eventualidad de un engaño lúdico a ultranza, del *bluff* hiperdialógico, del desafío al intérprete, de un caos intencional. Pero esta posición crítica obliga a un supuesto cartesiano que, exigiendo el credo, no puede aspirar a erigirse en conclusión.

III. El prolijo diálogo entre Celestina y Pármeno contenido en el acto I (pp. 49-57), exhibe descarada y rotundamente el vicio fundamental de la retórica clásica; hasta podríamos creer que la misma oratoria, tomando las facciones impías de unos libertinos, se volviera aquí monstruo bímembre, ladrándose a sí misma sin cesar para contradecirse con argumentos dialécticamente desdoblados: ¡y sacados de la misma fuente!

Veamos, por ejemplo, cómo reacciona el susodicho joven ante las aserciones celestinescas (en realidad, procedentes de epístolas senequistas y escritos aristotélicos), de que “Extremo es creer a todos, y yerro no creer a ninguno” y “De enfermo corazón es no poder sufrir el bien” (respectivamente, pp. 53 y 55), o las que siguen, sobre fortuna y discreción.

De forma ágil e intencionada, Pármeno alega a manera de réplica nada menos que otra epístola de Séneca, la cual lleva

como argumento principal la necesidad de seleccionar a los amigos. No esperaba más Celestina “políloga”: y lanza a la cara del contrincante un ulterior, celeberrimo *exemplum*⁴⁹⁸, extraído ciertamente de la misma autoridad, mas... ¡dotado de intenciones y contenidos contrarios! Estupenda muestra, no solo de relativismo y ambigüedad intrínsecos, sino también de extrínseca receptividad, de corrección y legitimidad en la percepción del fenómeno dialéctico, hábilmente asumido en su cualidad más vistosa y apreciable: es decir, por el lado sutilmente inquietante (pero, al mismo tiempo, tan útil) de una infinita aplicabilidad.

La misma Celestina (auténtica gorgiana por convicción y experiencia) se muestra totalmente consciente de esta interesante fenomenología, cuando puede exclamar con énfasis: “Dichos son”, ante la mera hipótesis de una réplica —obviamente retórica— a su razonamiento⁴⁹⁹.

Son dichos..., se pueden intercambiar, se usan y aprovechan, con tal de no creer seriamente en ellos. En efecto, la apreciación sofística de una lógica (y también de una moral) relativista no tarda en aparecer; y por boca de la alcahueta profesional, la cual grita pronto a su contrincante la inexpresabilidad de las cosas (debido, al parecer, a su falta de identidad, de una esencia inalterable y objetivamente determinable), bajo la forma de un astuto interrogante: “¿Qué es razón, loco? ¿Qué es afeto,

498. Paráfrasis de la célebre sentencia, procedente de Séneca: “Nullius boni sine socio iucunda possessio”: I, 54

499. “¡O simple! Dirás que adonde ay menor entendimiento ay mayor fortuna, y donde más discreción, allí es menor la fortuna”. (Nótese que la máxima refutada procede nada menos que de Aristóteles). *La Celestina*. I, 53. Acerca de la ética aristotélica en *La Celestina*, véase el muy completo estudio de D. Severin (2001).

asnillo? La discreción, que no tienes, lo determina”⁵⁰⁰. Más adelante Calisto dirá, en el mismo tono: “Y tú ¿qué sabes de honrra? Dime ¿qué es amor? ¿En qué consiste buena criança, que te me vendas por discreto? ¿No sabes que el primer escalón de locura es creerse ser sciente? (II, 63)”.

He aquí el rechazo de toda posible lógica, de toda *episteme* que ofrezca, junto con una garantía de universalidad, el legítimo fundamento de un orden moral.

Por lo demás, cualquier personaje de *La Celestina* parece tener conciencia de la utilidad ambigua que puede ofrecer la retórica tradicional; digamos que lo experimenta en carne propia. En el interesante diálogo que acabamos de mencionar se alternan retórica y medios persuasivos más vulgares (como el halago, el soborno o la mentira fraudulenta), con arreglo, se diría, a un cansancio provocado por el “empate técnico” de opiniones y máximas. Celestina, en particular, abandona en dos ocasiones el terreno retórico⁵⁰¹, al darse cuenta de que el adversario, en verdad muy hábil, puede oponer con sistemático ahínco e indiscutible éxito cada vez un tópico diverso —naturalmente antitético— a cada uno de los suyos. Mas cuando, por fin, se logra salir del atasco gracias a astucias extrarretóricas, es el mismo Pármeno el que elige recorrer, ordenadamente, los

500. I, 55. J. Maestro (2000: 43) acude con gran acierto a este lugar (o, mejor dicho, a su “prudente” conclusión) para ejemplificar lo incongruente de los discursos celestínicos. “En conclusión, Rojas deja al descubierto, de forma paródica, la argumentación moral —y tópica— de una vieja que se arropa inmoralmemente —y con toda convicción— en un principio de autoridad que atribuye a la vejez una superioridad frente a la juventud, precisamente para llevar a cabo acciones absolutamente perversas y reprobables, que habrán de desembocar en la perdición de cuantos en ellas participen”.

501. Cuando exclama muy sinceramente, ante la reserva del otro sobre “los bienes mal ganados”: “Yo sí. A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo” (i, 51); y también al ofrecer liberalmente a Pármeno, en calidad de anzuelo infalible, y como prenda de lo venidero, a la propia Areúsa.

lugares comunes anteriormente empleados por la adversaria. Naturalmente, como han sido ya esgrimidos en función de la tesis contraria, le será fácil a Celestina refutarlos⁵⁰².

Retórica fluida, relativa al sector de referencia, acomodaticia y pronta para servir a cualquier objetivo. El patrimonio retórico tradicional está verdaderamente en el banquillo de los acusados; no en el sentido de que tenga una antítesis victoriosa (véase el final de la obra...), sino más bien por su condición accesoria, de alternativa cuestionable. Y tanto es así, que el dicho, el refrán (soporte dialéctico de un determinado sintagma moral) puede ser asumido por representantes de doctrinas diferentes, puede estirarse y torcerse en distintas direcciones. Es eso lo que determina el fracaso del sistema, no el hecho de que sea, en sí mismo y absolutamente, falaz.

La falacia deriva de su potencial aplicabilidad a cualquier clase de moral, a cualquier forma de ideología, aun la más manifiestamente “torcida” o cómica.

IV. La forma tradicional de argumentar, con el relativo soporte lógico y el caudal de elementos prefijados, padece

502. Consecuencia natural de una acumulación tópica, que una larga práctica (cfr. nuestros estudios sobre el empleo de lugares comunes clásico-bíblicos en área dantesca: P. Di Patre. “I modi dell’intertestualità dantesca: tradizione classica e biblica in un frammento di prosa”. *Studi Danteschi*, LXI, pp. 289-306; Id. *L’arte della emulazione nelle “Epistole” dantesche. Tre reperti classico-biblici*. S.D., LXII, pp. 323-34) nos declara absolutamente exorbitante, realmente excesiva y lo bastante anómala como para constituirse en objeto específico, hacia donde converge la atención del lector en virtud de un mecanismo a todas luces consciente. Fraker (1985) identifica por el contrario lo que él denomina “prodigality in the use of sententiae” con “a mark of the style of Silver authors of the most diverse literary personalities” (1985: 50). Sobre la extensa tópica relativa al amor, y los lugares comunes ligados a una caracterización burlesca de la épica y del razonamiento pseudoacadémico, indispensable la lectura de D. Severin (1984).

un mal incurable. El acervo retórico clásico definitivamente no sirve, no garantiza nada; o, mejor dicho, se considera apto para probar cualquier cosa (en contra, evidentemente, de la garantía lógica consignada por Aristóteles al famoso principio del tercio excluso). Pero lo verdaderamente asombroso es que las condiciones del absurdo lógico se hayan desplazado de las cosas a los argumentos, al *logos*: al vicio de la ambivalencia semántica sucede el milagro de una sintaxis “aspecífica”. Si la entidad rechaza su contrario, el sistema de signos requiere, o admite, una pluralidad de referentes.

En *La Celestina* la crisis se muestra *in actu*: cada frase supone un dilema. No importa, luego, si los personajes empleen, o no, a sabiendas esas fórmulas incoherentes; si el enfrentamiento de dichos y hechos garantice, en la práctica y por una oposición inferida, la eficacia de la moral tradicional⁵⁰³, o entrañe por el contrario su disolución formal⁵⁰⁴: no es relevante siquiera el saber si el Autor quiere deliberadamente

503. “Part of the humour resides”, nota con finura Fothergill-Payne, “[...] in the quick succession of these platitudes proffered in one and the same breath” (1993: 42).

504. Ejemplares al respecto las anotaciones de Fothergill-Payne (1991), para la cual “la incongruencia entre los dichos y los hechos de los hablantes no sólo nos asiste en comprender la narración de una novela dialogada como *Celestina*”, sino que “es de importancia primordial para la interpretación de la obra” (408). La “afectación lingüística” originada por el fenómeno en cuestión se explica entonces fácilmente, al parecer de la Crítica, en sentido satírico: “En vez de tratar seriamente las sentencias de Séneca y de Petrarca, Fernando de Rojas nos las presenta con el mismo ‘donaire’ que el primer autor, burlándose de una moda literaria, por demás anticuada, que incluía la literatura aforística de sentencias y ejemplos y los popularísimos libros de filosofía moral” (409). En definitiva “Rojas [...] parodia”, como tiene a bien subrayar M. E. Lacarra, “desde la perspectiva de los diferentes puntos de vista que conlleva la estructura dialogada de la obra, la presunción de estos personajes de literaturizar la vida, nos revela la discrepancia entre sus actos y su presunción y nos proporciona las claves de la falacia del disfraz que adoptan” (1989: 29).

apuntar al inevitable fracaso, o queda simplemente atónito ante un resultado inesperado.

Únicamente importa la evidencia objetiva del fracaso lógico, la realización factual de la derrota. Si Fernando de Rojas, y/o copartícipes⁵⁰⁵, hayan llorado o no por eso, desgarrándose las vestiduras en señal de luto o abandonándose a un franco regocijo, no podríamos señalar. Mas lo que nos sentimos autorizados para afirmar es no solo su perfecto conocimiento del fenómeno, sino la existencia de un aviso previo. ¿O no se dice expresamente, en un lugar del *Prólogo* muy frecuentemente citado⁵⁰⁶, que “[...] otros pican lo donayres y refranes

505. El lector amable habrá notado en este punto que cualquier consideración de autoría con relación a *La Celestina* no solo queda fuera de nuestra propuesta argumental, sino que aparecería totalmente incompatible con el tratamiento “objetivo” al que confiamos la resolución de la paradoja “retórica”. Pero, ya que entramos en argumento, se podría aventurar que la figura del Rojas legista, bien familiarizado con los principios de la lógica clásica, y con una oratoria jurídica tradicionalmente basada en los silogismos argumentales de marca “celestinesca”, no desmiente por cierto la exhibición ni se opone al despliegue del instrumental retórico presente en la Obra. Una caracterización perfectamente documentada y, por ende, verosímilmente fiel del trasfondo cultural celestinesco nos la ofrece el fino estudio de J. L. Canet (cit.: véanse en especial las pp. 46-53).

506. Por todos los que han aludido a la “contienda o guerra de opiniones” (aunque no con relación a este punto específico, ni por medio de las mismas líneas).

J. L. Canet (cit.: 49) reconduce la querella, soberanamente anticipada por el autor del *Prólogo*, a las diatribas que protagonizaron, respectivamente, los exponentes de los círculos humanistas italianizantes —presumiblemente partidarios de líneas poético-retóricas innovadoras— y de los grupos conservadores básicamente ligados al escolasticismo. Interesante también la anotación (entre muchas valiosísimas) de J. Maestro (2000: 30-31): “En el ‘Prólogo’ de *La Celestina* que figura en la edición de Valencia de 1514, Rojas insiste de forma recurrente en una idea fundamental, que considera al mundo como el resultado permanente de una lucha, de un enfrentamiento conflictivo entre sus

comunes, loándolos con toda atención, dexando passar por alto lo que haze más al caso y utilidad suya”? Luego se añade, más explícitamente: “Pero aquellos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la hystoria para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de philosophos guardan en su memoria, para trasponer en lugares convenientes a sus autos y propósitos”.

Con todo esto, concluye el Maestro, no puede por menos de haber contienda. Obra real y totalmente innovadora, creación casi diabólica en el universo literario, *La Celestina* presenta un sistema y, simultáneamente, su fracaso en acto; paradoja irrepetible, inquietante derrota de una extraña metalingüística, este “conjunto de todos los conjuntos” ocasiona, en vez de una crisis gödeliana, el júbilo sin fin del innovador genial, de su fantástico, demoníaco descubridor.

principales elementos constitutivos: todo es lucha en la naturaleza, ‘madre de todo’. El ser humano sería una criatura más, subsumida en esa desavenencia fundamental de poderes naturales en conflicto, que determina la esencia de la vida terrena, al parecer acaso desamparada de cualquier forma de protección metafísica: ‘Sin lid y offensión ninguna cosa engendró la natura, madre de todo’.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Botta, Patrizia, “La magia en *La Celestina*”, *Dicenda*, xii (1994), pp. 1-31. Bataillon, Marcel, “Gaspar von Barth, interprète de *La Célestine*”, *Revue de Littérature Comparée*, XXXI (1957), 321-40.
- , “*La Célestine*”, *selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier, 1961.
- , “L’originalité de la *Célestine* d’après un ouvrage récent”, *Revue de Littérature Comparée*, 39 (1965), pp. 109-23.
- Canet, José Luis, “*La Celestina* y el mundo cultural de su época”, en Rafael Beltrán y José Luis Canet, eds. *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 43-59.
- Castro, Américo, “*La Celestina* como contienda literaria (Castas y casticismos)”. *Revista de Occidente*, 1965.
- Deyermond, Alan, “Motivación sencilla y motivación doble en *La Celestina*”, *Ínsula*, 633 (1999), pp. 13-5.
- Di Patre, Patrizia, “L’arte dell’emulazione nelle *Epistole* dantesche. Tre reperti classico-biblici”. *Studi danteschi*, lxii (1990), pp. 323-34.
- , “I modi dell’intertestualità dantesca. Tradizione classica e biblica in un frammento di prosa (*Ep.* vi, 12-24)”. *Studi danteschi*, lxi (1989), pp. 289-306.

—, “Los pecados capitales en la corte. Antonio de Guevara y su *Aviso de Privados*”. En proceso de publicación.

Fothergill-Payne, Louise, “*La Celestina*: Un libro hondamente senequista”. Kossoff, A. David, Amor y Vázquez, José, Kossoff, Ruth, Ribbans, Geoffrey eds. *Actas del viii Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. i. 22-27 Aug., Brown Univ. Madrid: Istmo, 1986, pp. 533-40.

—, “Afecto, afección y afectación en *Celestina*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, xv-3 (1991), pp. 401-410.

—, “*Celestina*, as a ‘Funny Book’: a Bakhtinian Reading”, *Celestinesca*, 17-2 (1993), pp. 29-51.

Fraker, Charles, “Declamation and *Celestina*”, *Celestinesca*, 9-2 (1985), pp. 47-64.

Gilman, Stephen, *The Art of “La Celestina”*. The University of Wisconsin Press, 1956.

—, “*La Celestina*”: arte y estructura. Margit Frenk trad. Madrid, Taurus, 1974.

—, “Diálogo y estilo en *La Celestina*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7 (1953), pp. 461-69.

—, “Tha Fall of Fortune: from Allegory to Fiction”, *Filología Romanza*, iv, 16 (1957), pp. 337-54.

Green, Otis H., “The Artistic Originality of the *La Celestina*”, *Hispanic Review*, xxxiii (1965), pp. 15-31.

Lacarra, María Eugenia, “La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*”, *Celestinesca*, 13-1 (1989), pp. 11-29.

- , “La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico”, en Rafael Beltrán y José Luis Canet, eds. *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 43-59.
- Lida de Malkiel, María Rosa, *La originalidad artística de “La Celestina”*. Buenos Aires, Ed. Univers., 1962.
- , “La técnica dramática de *La Celestina*”, en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, eds. Lía Schwartz Lerner y Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 1984, pp. 281-92.
- Maestro, Jesús G., “*Tragedia, comedia y canon desde la teoría literaria moderna*”, en *Theatralia, III: Tragedia, comedia y canon. iii Congreso Internacional de Teoría del Teatro*, Vigo, 16-17 de marzo del año 2000, ed. Jesús G. Maestro, Vigo, Universidad, 2000, pp. 1-81.
- Maravall, José Antonio, *El mundo social de La Celestina*, 3ª, Madrid, Gredos, 1972.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Estudio*, en F. De Rojas. *La Celestina*. Madrid, 1941, pp. 237-58
- , *Prólogo*, en Fernando De Rojas. *La Celestina*. Edición Conmemorativa del IV Centenario, Krapf ed., Madrid, 1899.
- Rio Gabiola, Irune del, “*La Celestina* y la normatividad fallida”, *Celestinesca*, 27 (2003), pp. 61-74.
- Russell, Peter E., “Ambiguity in *La Celestina*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963-4), pp. 264-90.
- , “La magia como tema integral de la Tragicomedia de Calisto y Melibea”, en *Temas de “La Celestina” y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 241-76.

SANCHO ELOCUENTE, SANCHO LISTO, SANCHO SINCERO. SOCIALIDAD CONTURBADORA EN EL *QUIJOTE**

Quiero proponerles un experimento. Hagamos una semblanza de don Quijote y Sancho, pero despojando sus figuras de todo elemento previo. Abramos el *Quijote* sin saber nada, sin haberlo leído nunca: divirtiéndonos tan solo.

Y, claro, el protagonista se impone de inmediato; ese vender las fanegas de tierra para comprar volúmenes de caballería, el mismo rumiar, día y noche, sobre las aventuras de sus libros: eso es algo que se sale de las normas, un dominio propio levantado a fuerza de energía tenaz, constructora. Así es como se hizo la tercera de Brahms; de esta forma le veo a Menuhin, mientras escribo modestamente aburridas líneas, tocando con cara impasible el concierto beethoveniano de violín (toda la expresividad transferida en la música).

El nombre de Rocinante es una obra maestra, en sonidos, recuerdos y filosofía humanitaria. Hay un concentrado de mundo pensante en el amasijo de funciones témporo-

* Conferencia impartida en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Escuela de Lengua y Literatura, el 22 de febrero del 2013. El texto fue publicado en *Anales Cervantinos*, XLVII (2015), pp. 371-377.

espaciales, contradicciones semánticas y alambiques retóricos, que componen el título equino. La paradoja verbal del universo. Mas hagamos entrar en escena a Sancho, mi héroe. Lo que se revela enseguida es la *prudencia*, una cualidad muy moderna. Bastante evolucionada sin duda, si es verdad que una relación ya tradicional asocia los cuidados médicos al progreso sociotecnológico. Santa Teresa recomendaba a sus amigos un total descuido del cuerpo, declarándolo un ser extraño: cuanto más le pides, menos rinde. (Ahora se asiste solo, en cambio, a un masoquismo involuntario.) Pero volviendo a nosotros, al mundo quijotesco quiero decir, Sancho me parece real y extremadamente moderno. Si el otro se lanza, él reflexiona; cuando al amo se le ocurre incitar a batalla en nombre de la religión, el sirviente arma toda una apología del perdón; y volviendo Quijote a lo de “Rocinante heroico, más que humano”, Sancho le revierte la paradoja, y llama al caballo “caballero andante”.

Llegamos así al capítulo de las ironías escuderiles. Capítulo interminable. Pero ¿qué iguala en refinamiento a la ironía? ¿Hay algo tan declaradamente “intelectual”? No puede ser socarronería, la de Sancho exclamando: “Más bueno era usted para predicador que para caballero andante”, tras semejante sermón de su amo:

[...] sube en tu jumento, Sancho el bueno [...]; que Dios, que es proveedor de todas las cosas, no nos ha de faltar; y más andando en su servicio como andamos, pues no falta a los mosquitos del aire, ni a los gusanillos de la tierra, ni a los renacuajos del agua, y es tan piadoso, que hace salir el sol sobre los buenos y los malos, y llueve sobre los injustos y justos.

¡Perfecto! Pensamos lo mismo que Sancho, pero no con su acierto definitorio. Y es de notar que Sancho construye su

propio dominio verbal progresivamente, a partir de la semántica adquirida; así que mientras atesora experiencia la reviste de expresividad. Su código crece implacablemente, en sintonía específica con los nuevos contenidos. Cuando por ejemplo declara no poder entrar en liza “con semejante caballería” (en el episodio de los carneros, montado en un asno), sabe bien a qué atenerse: con perfecta propiedad lingüística manifiesta la semiótica del campo. Tal congruencia de estilo se mantiene hasta el final, aun cuando podríamos pensar lo contrario. Con la “dueña de Rodríguez” es obvio que Sancho rompe las reglas; pero lo hace con total acierto crítico, dominado por un espíritu que podríamos llamar “revolucionario”: su asno vale tanto como cualquier otro, la dignidad escuderil no le va en zaga a dialécticas equinas. No es esta la primera vez que Cervantes se aprovecha de una presunta afasia cultural: pocos advierten en las palabras del vehemente vizcaíno la atrocidad de la siguiente indirecta: “Mentís, como cristiano”. Entre todos los malentendidos lingüísticos, lo que deviene en crítica social cobra la apariencia del nexo involuntario.

Ambos episodios son, por lo demás, puros desafíos: la injuria del vizcaíno como las observaciones de Sancho. El último provoca, experimenta con el fin expreso de sondear la realidad, palparle el pulso a los demás. Si el mundo “canoniza las locuras” del amo, si a todo eso se rinde pleitesía, ¿por qué no ha de ser tratado el rucio como el caballo? A ver cómo reaccionan... La reacción de la interlocutora “disuena”, en efecto, extrañamente: “Hermano, si sois juglar...”. Es sincera, pero inapropiada. Sancho acabará por creerla demente.

El vizcaíno por su parte se equivoca siempre “freudianamente”: “juro que te matas”. Es verdad, el caballero corre al suicidio. (Muy popular y veraz: he oído discursos semejantes en mi tierra de Cerdeña). “Mientes como cristiano”. Volviendo

de nuevo a nuestra mística de Ávila, a veces tenía que hacer, con lágrimas en los ojos, casi las mismas constataciones.

Sancho presenta —para retomar nuestro discurso—, un perfil que llamaríamos de intelectual; muestra prudencia, una capacidad irónica notablemente “distanciadora”, habilidad para verificar nociones (lo de la jaula encantada contempla también el clásico procedimiento inferencial), imponiéndose parámetros adecuados. Lo de “listo” es claro, aunque nos proponemos profundizarlo enseguida. Ahora interesa más el aspecto complementario, pero inevitable, de su elocuencia arrolladora. Respecto de Quijote, siempre tan canónico y controlado, el sirviente parece un nuevo Houdini. De la palabra, naturalmente. Sancho es un escritor genial. Lo admiro personalmente mucho: *crea* la lengua, la transforma para sus fines, dantescamente escoge lo que pueda garantizar efectos... explosivos. Escuchémoslo en este interesantísimo parlamento:

Mira, Teresa, y escucha lo que agora quiero decirte [...]. Todas las cosas presentes que los ojos están mirando se presentan, están y asisten en nuestra memoria mucho mejor y con más vehemencia que las cosas pasadas [...]. De donde nace que cuando vemos alguna persona bien aderezada y con ricos vestidos compuesta y con pompa de criados, parece que por fuerza nos mueve y convida a que la tengamos respeto [...] (II, 5).

Es vano o no convence el que Cervantes ponga en tela de duda la autenticidad del fragmento. Manzoni se ve obligado a adoptar un recurso parecido, cuando le presta —inútil negarlo— sus propias palabras a la campesina inculta. Esto excede momentáneamente la capacidad de Sancho; mas prepara a maravilla la gobernación final, que condensa en certeza de genialidad los rasgos intuidos por separado. Aquí

convergen la palabra y la acción, el nuevo mandatario alcanza en el vértice de su disponibilidad lingüística los cimientos para un desemboque semántico. Digamos que todo estalla súbitamente en este episodio “baratario”; lo que era antes dialéctica exorbitante, o intuición fragmentaria, se resuelve en una síntesis de intelectualidad codificada, transmisible. Sancho ha encontrado su propio camino de escritor. Veamos ahora el paralelo del amo.

Habla bien, con propiedad. “Mirad, amigos; a cuatro suerte de linajes, y estadme atentas, se pueden reducir todos los que hay en el mundo” (II, VI).

Notamos el ritmo elegante: prosa bien concertada. Don Quijote es un retórico... de escuela. Sus discursos huelen a libros viejos, a un Fausto apergaminado. Decididamente no convence, sobrevive a un renacimiento ultraciceroniano. He estado hojeando (no olvido nuestro trato) el famoso discurso sobre las letras y armas, y se me antoja ahora el canon de lo canónico, verdadera apoteosis del lugar común. No son estas las propiedades de un innovador.

Veamos una parte del texto:

Pero dejemos esto aparte, que es laberinto de muy dificultosa salida, sino volvamos a la preeminencia de las armas contra las letras, materia que hasta ahora está por averiguar, según son las razones que cada una de su parte alega. Y, entre las que he dicho, dicen las letras que sin ellas no se podrían sustentar las armas, porque la guerra también tiene sus leyes y está sujeta a ellas, y que las leyes caen debajo de lo que son letras y letrados. A esto responden as armas que las leyes no se podrán sustentar sin ellas, porque con las armas se defienden las repúblicas, se conservan los reinos, se guardan las ciudades, se aseguran los caminos, se despejan los mares de cosarios, y, finalmente, si

por ellas no fuese, las repúblicas, los reinos, las monarquías, las ciudades, los caminos de mar y tierra estarían sujetos al rigor y a la confusión que trae consigo la guerra el tiempo que dura y tiene licencia de usar de sus privilegios y de sus fuerzas (I, XXXVIII).

¿Qué presenta el discurso? Temas tópicos, trillados, con soluciones convencionales divididas en miembros contrapuestos. Esta costumbre renacentista de la bifurcación a ultranza, afirmada por Maquiavelo y seguidores, en realidad procede... de la escolástica, como me propongo demostrar en otra oportunidad. El hecho de que continúe aquí es una demostración cumplida de su carácter rezagado, en un contexto de alto degrado cultural; al igual que el patrimonio retórico, compuesto de refranes y sentencias, ya en su momento desautorizado con *La Celestina*. (O, deberíamos añadir, la poesía bucólica, con todo su cortejo de pastores enamorados y poetas, etc. etc.).

A veces, sin embargo, hasta don Quijote acude a una retórica franca, robusta, inflamada; escuchémosle aquí:

- Pues, ¿este es el cuento, señor barbero —dijo don Quijote—, que por venir aquí como de molde no podía dejar de contarle? ¡Ah, señor rapista, señor rapista, y cuán ciego es aquel que no ve por tela de cedazo! Y ¿es posible que vuestra merced no sabe que las comparaciones que se hacen de ingenio a ingenio, de valor a valor, de hermosura a hermosura y de linaje a linaje son siempre odiosas y mal recibidas? Yo, señor barbero, no soy Neptuno, el dios de las aguas, ni procuro que nadie me tenga por discreto no lo siendo: solo me fatigo por dar a entender al mundo en el error en que está en no renovar en sí el felicísimo tiempo donde campeaba la orden de la andante caballería (II, 1).

O en esta otra plática:

- A escribir de otra suerte [...], no fuera escribir verdades, sino mentiras; y los historiadores que de mentiras se valen habían de ser quemados, como los que hacen moneda falsa; y no sé yo qué le valió al autor valerse de novelas y cuentos ajenos, habiendo tanto que escribir en los míos: sin duda se debió de atener al refrán: “De paja y de heno...”, etcétera. Pues en verdad que de solo manifestar mis pensamientos, mis suspiros, mis lágrimas, mis buenos deseos y mis acometimientos pudiera hacer un volumen mayor, o tan grande, que el que pueden hacer todas las obras del Tostado. En efecto, lo que yo alcanzo, señor bachiller, es que para componer historias y libros, de cualquier suerte que sean, es menester un gran juicio y un maduro entendimiento. Decir gracias y escribir donaires es de grandes ingenios: la más discreta figura de la comedia es la del bobo, porque no lo ha de ser el que quiera dar a entender que es simple. La historia es como cosa sagrada; porque ha de ser verdadera, y donde está la verdad, está Dios, en cuanto a verdad; pero no obstante esto, hay algunos que así componen y arrojan libros de sí como si fuesen buñuelos (II,3).

Pero es precisamente en este ejemplo, o en otros parecidos, donde el amo se adhiere al modelo escuderyl: la retórica quijotesca cobra entonces cualidades plebeyas, de alta efectividad porque copiadas de Sancho. Hasta las figuras retóricas son del otro. Cuando Sancho exclama (en el diálogo con el segundo escudero, cap. 13 de la segunda parte): “ [...] que aunque parezco hombre, soy una bestia para ser de la Iglesia [...]”, no se trata de una sonsa autoinjuria: es retórica, pura retórica rebuscada, sutilísima. La plática con la duquesa, a su vez, contiene todo un despliegue de ingenio pícaro:

Pero esta fue mi suerte y esta mi malandanza: no puedo más, seguirle tengo; somos de un mismo lugar, he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, diome sus pollinos, y, sobre todo, yo soy fiel, y, así, es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de la pala y azadón. Y si vuestra altanería no quiere que se me dé el prometido gobierno, de menos me hizo Dios, y podría ser que el no dármele redundase en pro de mi conciencia, que, maguera tonto, se me entiende aquel refrán de “por su mal le nacieron alas a la hormiga”, y aun podría ser que se fuese más aína Sancho escudero al cielo que no Sancho gobernador (II, 33).

Sancho analiza siempre a su manera; creativamente. Y no es que carezca de imaginación. Simplemente, se opone a la construcción narrativa. La burla del encantamiento es soberbia como invención; mas rebosa intelectualidad. Se trata de algo impresionantemente abstracto, la clásica armazón de tipo lógico. No atañe a la fantasía ni invade el espacio afectivo. Tiene el éxito de una función bien calculada.

He estado pensando que Sancho... Sancho podría haber sido crítico. Crítico literario. Sin mucha imaginación, pero con capacidad analítica. Contrario a la fantasía, y aun así original. Crítico. O filólogo (no, esto no; no le deseemos a Sancho un porvenir tan mezquino).

Entonces... ¿Qué será que lo vuelve sospechoso de estulticia? ¿Por qué hemos de creerlo tan falto de seso, vulgar, solo dotado de una materialidad simpática? Todo parece oponerse a eso, como lo fuimos constatando con claridad. Su mente es lúcida (“lo tengo por loco”, admite con tierna familiaridad, hablando del amo); posee paréntesis de verdadera genialidad política; gobierna con una claridad impresionante, dialoga, razona, convence. ¿No es todo lo contrario de un tonto?

Pero cree en ínsulas, encantamientos y... Quijotes. Bien, verifiquemos eso.

En primer lugar, cree lo quiere creer. Juzga bueno lo que sería deseable, factible cuanto admite solución. No corre porque está asustado, diría aquí W. James: se asusta a raíz de la carrera. Es el hombre *faber fortunae suae*, lo declara en toda ocasión y con supremo convencimiento. No vacila al final del libro en querer abrazar la carrera de poeta (o sea, llevar a la práctica los conocimientos adquiridos, según se vio anteriormente). Lo único chocante es que crea en la caballería andante — como un hecho histórico — ; acaba por aceptar la legitimidad de historias fantásticas. Su falta de cultura lo lleva a eso, de nociones atinentes a la historia. Con esto llegamos, me parece, al punto de mayor densidad; precisamente el núcleo de todo.

Porque quien lo convence de ello es el público de los letrados, gente que sabe: bachilleres, curas, duques, doncellas cultas y venteros aficionados. Todos concuerdan en eso; se apartan únicamente la sobrina y el ama de llaves (o algún que otro “disidente” inculto). Un siglo antes —poco más o menos— le fue prohibido al de Loyola predicar, por no haber estudiado lo suficiente; y la misma santa avilesa no se fiaba más que de confesores ultraliteratos. Luego, para opinar, hay que saber —concluye Sancho *da par suo*, o sea inteligentemente—. ¿Qué habría sido negarlo todo, oponerse a testimonios tan autorizados, a la ciencia universal? A la ciencia: justamente lo que le está vedado, que le quita toda posibilidad de acceso a la verdad. Los factores empíricos —ha habido o no habido, Amadís de Gaula, jayanes o no, caballeros lunáticos y reinos imposibles—, son los que se oponen a un juicio con conocimiento de causa, declaran el factor x imposible de deducir. Nótese que Sancho intenta en varias ocasiones aplicar su método de verificación objetiva; pero los datos son

tan fluctuantes y contradictorios (cuando empieza a dudar, hay siempre alguien para detenerlo), que impiden cualquier interpretación razonable. En ese maremágnum no nadaría ni un filósofo del lenguaje. A nuestro humilde protagonista no le queda más que creer, aceptarlo, en fin, todo.

El estado en que se encuentra Sancho es parecido al de un niño —por más listo que sea—, al cual se hable del sistema bancario internacional. Podría hacérsele creer cualquier cosa, darle a entender por ejemplo que los billetes se pasan volando —o proyectados por un tubo— de un lugar a otro; que las transferencias se efectúan con el mismo sistema de las mudanzas domésticas, etc. Cuando Sherlock Holmes le preguntaba a Watson sobre el sistema solar, el mecanismo informativo no debía diferir mucho del empleado por los instructores de Sancho. Aprender algo implica siempre la aceptación de una fuente. Sancho no sabe, quiere enterarse; por tanto escucha. Lástima que sus informadores sean tan mal intencionados.

Hay algo más grave, sin embargo, que ignorar la estructura de la Vía Láctea; y es desconocer los términos del propio medio. Las deficiencias cognitivas de un Sancho conciernen nada menos que a las mismas condiciones de subsistencia, incluyen a su ser histórico. En cuanto campesino, y bajo los estatutos del “contrato social”, eso no parece afectarle (trabajar la tierra supone métodos invariables y un dominio absolutamente circunscrito); pero su “liberación” personal, que coincide con el ingreso en el mundo escuderil, lo coloca en el centro mismo de las cuestiones sociohistóricas, metido de lleno en aventuras desconcertantes y esotéricas, absolutamente antiergonómicas. Eso le obliga a hacerse preguntas de todo tipo: místico-filosóficas, psicológicas, etc.; a adentrarse en terrenos desconocidos, aunque siempre altamente culturales. Sabemos

que de todo saca el mejor partido, en un sentido religioso y humano, en el plano íntimo del crecimiento individual. Pero no se reflexiona suficientemente sobre el punto final de esta trayectoria: el gobierno de la ínsula, su *cimento* de madurez sociopolítica (ya que la sociedad lo obligaba, como hemos visto, a una ficticia minoría de edad).

Resulta que el Sancho gobernante no es otro que el primer Sancho (Sancho sincero); pero con muceta. Lejos de parecerse al buen salvaje rousseauniano, este Émile a lo picaresco representa la sublimación del aprendizaje inducido, “intensivo”. A sus dotes naturales —notorias, deslumbrantes—, Sancho unirá el fruto de la sucesiva educación manifestándose, por fin, como una persona *completa*. El gobierno baratario —como término conclusivo de una evolución interna— evidencia sin más el filón del rústico iluminado, bosquejado por Rabelais; y enseña una de las tramas menos verificadas (la proclamación del derecho a la cultura) en el tejido global de las reivindicaciones cervantinas.

EL PADRENUESTRO KICHWA: SOCIOLOGÍA DE LA RELIGIÓN*

Escuchemos dos versiones del Padrenuestro kichwa⁵⁰⁷: la primera es antigua, inmediatamente posterior al Concilio limense de 1583; la segunda se debe a la pluma e interpretación de fray Abelardo Ainaguano (según, probablemente, una versión del padre redentorista Lobato), religioso en el Convento Máximo de S. Francisco de Quito. Se advertirá un cambio profundo no solo en el tono, sino en el trazado semántico y la mística, si es lícito decirlo, de las dos piezas.

En un larguísimo íterin (hablamos de un lapso constituido por cuatro siglos), se suceden innumerables otras interpretaciones de la plegaria, aun solo en el territorio del actual Ecuador. Primero cuidadosamente controladas, luego desbordantes a raíz del ya moderno concilio quitense (1863), que concede amplia libertad tanto en el código referencial

* Trabajo realizado en colaboración con Arawi Ruiz y Esteban Crespo. Fue presentado en la IX edición de los congresos Literatura, Memoria e Imaginación de Latinoamérica y el Caribe. Panamá, Coclé, 20-22 de agosto de 2013.

507. Ambas versiones aquí reproducidas en el *Apéndice*.

como para matizar (a veces no tan canónicamente) las funciones conceptuales del texto.

El código unificado del primer ejemplo (tanto que no se encuentran en la actualidad la mayoría de morfemas presentes en él, no solo por su antigüedad, sino también o especialmente por las divergencias debidas al regionalismo), era extremadamente cómodo desde la óptica del tiempo. Bastará un solo ejemplo: Yayaycu, Padre de nosotros los cristianos, de los que nos dirigimos a ti, sustancialmente. Es un poco la cuestión del que “murió por la salvación de muchos”, según la última versión autorizada en ámbito católico, o “para todos”, como se decía antes. La última lección es filológica, responde enteramente a los originales arameo y griego (περί πολλῶν, /perí pollón/, en griego antiguo; *pro multis* en la *Vulgata*); la primera estaba dictada más por escrúpulos interpretativos, creemos (o con arreglo a estándares sociológicos modernos) que a una fidelidad de tipo textual.

¿De qué proviene o en qué se nota la desviación en el *Pater*? De un morfema posesivo (aquí pertinente a la primera persona del plural) definido “de exclusión”. O sea, limitador del referente primario: el elemento -ycu (inexistente ahora en todo el territorio ecuatoriano o en variantes regionales antiguas). Escuchemos las palabras de un experto:

Las construcciones con el infijo o sufijo *aicu* corresponden al llamado pronombre exclusivo. *Yayaicu* significa “Padre de nosotros los cristianos”, excluyendo a los que no lo son⁵⁰⁸.

508. Gonzalo Ortiz, *El quichua en el Ecuador*, Quito: Ediciones Abya Yala, 2001, p. 64.

Quien habla así es el P. Gonzalo Ortiz, en su muy documentado libro *El quichua en el Ecuador*. Consultando la gramática kichwa realizada por Domingo de santo Tomás (gramática coeva al texto considerado, y precisamente del año 1560), se descubre más o menos lo mismo, o sea que

El (ñocánchic) significa nosotros connotando e incluyendo en si la persona con quien hablamos: como hablando con Indios, si quisiésemos dar a entender, que tambien entran ellos y se incluyen en la habla que hablamos con este pronombre, nosotros: como diziendo: a nosotros nos crio Dios, usaríamos deste pronombre (ñocanchic) esto es, nosotros, incluyendo tambien los Indios. Pero si los quisiésemos excluyr a ellos dela tal razon o platica, y que solamente nos entendiessemos los Españoles: lo qual en la lengua española declararíamos con un nombre adjetivo, diziendo, nosotros los españoles, o en la latina (nos hispani) en esta lengua (por ser mas abundante) no ay necesidad de añadir determinacion alguna, sino solamente usar deste pronombre (ñocayco) que quiere dezir nosotros, con notando que se excluye de aquella pluralidad la persona, o personas con quien hablamos. Por manera que el (ñocanchic) incluye la compañía de las personas con quien hablamos y el (ñocayco) la excluye, y ambos significan nosotros con la diferencia dicha⁵⁰⁹.

¡Qué lindura, “más abundante”! Era la posición por cierto de un Bartolomé de las Casas o posteriormente, donde nosotros, de Mons. González Suárez. Muy realista, además, y certero. El kichwa nos parece a nosotros también mucho más exacto y copioso que cualquiera de los idiomas occidentales, incluyendo a los antiguos.

509. Domingo de Santo Tomás, *Grammatica, o Arte de la lengua general de los Indios de los reynos del Peru*. Valladolid: Francisco Fernandes, 1560, ff. 8v-9 (como es costumbre, indicamos con el número seguido de “v” el verso del folio; el recto no se señalará más que con el número impreso).

Bien, entonces, solo nosotros, los cristianos; así rezaba el texto en el kichwa unificado del siglo XVI, posteriormente al concilio de Lima: un *paternoster*, digamos, americano. Eso se escuchaba y no siempre recibía universal aprobación, si el Mons. Alonso de la Peña, hablando a los párrocos de indios en la obra homónima, sugería aceptar por bueno cualquier intento de rezo castellano, con tal de apoyarse en una patente buena voluntad. “Muchos indios hay que, sin entender lo que dicen, rezan en romance todas las oraciones, refiriéndolas como papagayos que hablan lo que tienen de memoria; y en preguntándoles en su lengua los misterios y artículos de la fe, están ignorantes de todo punto. Que es señal de que dicen las oraciones sin entenderlas [...] Y en favor de los indios está la doctrina de Azor el cual dice que bastará en un sujeto rudo que crea lo que el confesor le fuera declarando” (Tratado octavo, apartado XII, bajo el siguiente título: “Si pecará el indio que sabe rezar el Pater Noster, Credo y mandamientos en romance, sin entender lo que dice”)⁵¹⁰. Los campesinos del siglo XVIII, al parecer, los indígenas en general, gustaban a veces de alardear con nativos y extraños exhibiendo un malentendido *Paternoster* castizo; y muy frecuentemente no entendían, como es natural, ni jota de ello. Pero ¿habrá estado más comprensible para los pobladores el rezo en una lengua más que purista, falsamente universal, rezagada en siglos y creada, para colmo, bajo escrúpulos ultarreformistas? (O contrarreformistas, según una terminología ya superada: como reacción a la Reforma protestante, en suma).

510. Cfr. Alonso de la Peña Montenegro, *Itinerario para párrocos de indios. Edición al cuidado de* Carlos Baciero González; Jesús María García Añoveros; F. Maseda; M. Corrales (eds), Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995, p. 570.

Consideremos otros términos clave en el doctrinal del siglo xvi: cielo, tierra, por ejemplo, o pan. El kichwa y las interpretaciones modernas rehúyen de esta simple palabra, porque en la cultura respectiva no denotan sino eso: pan, simple molde de trigo u otro cereal, un alimento cualquiera como, por ejemplo, la fruta. Sería ridículo y seguramente no fue entendido por los indígenas eso de invocar, como suprema bendición divina, el advenimiento del pan en la vida de los cristianos. Es por eso que fray Abelardo añade, en pos de Lobato y para reemplazar la metáfora, ese complemento posterior y toda la carga aneja —o sea universalmente atribuida— a un denotativo alimentario común.

El cielo tampoco es sede electa para la divinidad, mientras que la tierra cubre probablemente una esfera definitoria más amplia. Hasta la palabra *reino* debió pasar por la criba de una exégesis milenaria, antes de doblarse al auténtico surrealismo evangélico, ese reino “que no es de este mundo”, tierra y cielo en perpetua reconversión mutua. Pero es sobre otras connotaciones donde se explaya e interviene particularmente el genio de una sensibilidad posterior: términos como el mal, la tristeza (suerte de desolación ignaciana), por no hablar de las deudas (a veces confundidas con mingas o trabajo voluntario) y el fenómeno atormentado del caer en la tentación. Ni siquiera la negación escueta se encuentra en las primeras versiones, al par que en el dominio sincero de Swift; en lugar de ello, una fórmula atenuadora, perifrástica (de ningún modo, jamás) tiende a campear en las versiones antiguas.

Abelardo explica que la noción de un mal universalmente negativo no existe entre los kichwas: la reemplaza la noción relativa (genuinamente cristiana también) de una negatividad accesoria y retraducible en futuro, con carga de definición potencial. El mal de uno establecerá ciertamente el mejor

orden universal; por tanto una desgracia circunstancial, mas no sentida providencialmente, acarrea simplemente eso, tristeza: “Fuimos tristes en el dulce aire que del sol se alegra”, con todo lo que sigue del canto dantesco.

Posteriormente esas fórmulas, tanto las originariamente ausentes como de escasa definición idiomática, cobran una autoridad inusual: en el Paternoster de Gassó y Guzmán⁵¹¹, por ejemplo (1895), o en el de Grimm⁵¹², posterior en tres años, no hay ya vacilación alguna: todo es neto, contundente, definido. Señal clara de modulaciones asimiladas, de cambios tonalmente autorizados. La proliferación de versiones en el Ecuador del siglo XIX (gracias a la liberalidad conciliar, a una ortodoxia moderna) no ha logrado aún introducir novedades: se limita a moldear (a veces con desenvoltura excesiva), más o menos artificialmente, la disponibilidad primaria.

Y ¿cómo expresar en un lenguaje único, acrónicamente impuesto, las diversas cosmogonías que afloran, hasta ahora, en las distintas encarnaciones demóticas? Sobre todo cuando se note que, en la extraoficial y actualísima de la Sociedad Bíblica Católica Internacional, no puede evitarse la tentación de restaurar un más familiar “Millaicunamanta”⁵¹³, o del maligno (el mal personificado en monstruos también autóctonos, tras la posterior obra de aglutinación cristiana) en vez del anodino “manallimanta” o “llaquimanta”: mal, abstractamente considerado, en el léxico actual simplemente *manalli*, ‘no

511. Leonardo Gassó y Manuel Guzmán, *Directorio de las doctrinas quichuas en el Ecuador*, Quito: Imprenta Universidad Central, 1895, pp. 32-33.

512. Juan Grimm, *Doctrina cristiana y catecismo*, Friburgo: Herder, 1898, pp. 2-3.

513. Sociedad Bíblica Católica Internacional, *Pachacamacpac Quillcashca Shimi, Edición Bilingüe Quichua-Castellano*, Madrid: Editorial San Pablo, 1997, p. 25.

bueno' (*mana*, 'no' y *alli*, 'bueno'). A ciertas versiones paralelas acabará por asignarse justamente, en época moderna, un valor específico: el jesuita Leonardo Gassó por ejemplo declara en su "Doctrina y catecismo popular en castellano y quichua"⁵¹⁴ que de las variantes presentadas la una es para el Napo, la segunda se destina al Centro (del País). Conciencia diversificada por fin, culturalmente correcta. O el caso de Yayayku, o Yayanchik (con sufijo, respectivamente, exclusivo o inclusivo): Padre en un sentido formal; mas Taita, Taita Dios como suele decirse vulgarmente, en textos altamente "interpretados", como el de Ainaguano (lo vimos al comienzo).

No funciona la homogeneidad lingüística, así como no le sirvió a Dante su experimento de laboratorio, el modelo prefabricado del romance ilustre, "itálico": lo que sí actúa, "aplica" por así decirlo, es la infusión contraria de complejos vitales, la urgencia de expresarlos: toda amplitud léxica requiere de un abrazo semántico. Así se llega a un mal abstracto expresable en kichwa nativo, un mal ya radicado en América, no la negación advenediza, anterior, del bien autóctono. Así se llega en suma a un Pater verdaderamente nuestro, al fin "Yayanchik", de todos.

Estaba faltando a nuestro análisis —seguramente se dieron cuenta— un elemento que yo juzgo muy importante: la conciencia espontánea, ya individual o colectiva, del ritmo.

Primero una anécdota. El extraordinario fray Abelardo le dio a uno de mis colaboradores — algunos lo conocen ya, es Esteban Crespo, que nos acompañó también en la edición anterior de

514. Leonardo Gassó, *Doctrina y catecismo popular en castellano y quichua*, Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1898, p. 9.

estos congresos —, le entregó escrita a mano, e improvisando, la versión muy artística analizada al comienzo. Muy bien: se saltó, no sabemos si voluntaria o inconscientemente, la línea relativa a la santificación del nombre. Intentamos contactarlo para una consulta de última hora, pero lamentablemente no se encontraba en Quito; tuvimos que aplazar de necesidad. Esto nos dio pie, naturalmente, para arriesgadas elucubraciones de tipo, casi, versificatorio. Ya se habrá notado el mecanismo musical de todas las piezas examinadas. En castellano y, naturalmente, en las lenguas antecesoras la métrica de los textos es rigurosamente obligatoria, de una precisión orquestal. Estos textos se recitaban como los de Homero, bajo una técnica mnemónica, y quedaban en la memoria colectiva. La música es la forma más ineluctablemente pitagórica de garantizar el depósito memorial. Volviendo de nuevo a Dante, y a las ingeniosas invenciones a las que dio lugar su *Comedia*, se cuenta que una vez un campesino arriaba su mula, recitando mientras tanto algunos de los versos paradisíacos más sublimes; y en tanto declamaba, iba incitando con un “arri”, oportunamente intercalado, a la indócil bestia. Sucedió que Dante andaba también por ahí, y escuchó lo que decía el arriero; pensativo exclamó: “Codesto arri non vi mis’io”: o sea: “Este *arri* no es mío”. Claro: un oído tan decididamente armónico admite la intervención de cualquier lengua. Así le sucede también a los textos bíblicos, dotados de simetrías talmente acusadas (“ad ali di farfalla”, suelo llamarlas, como alas de mariposa), que la sonata más canónica no es capaz de igualarlas.

Ahora bien, el “salto” —no sabemos si voluntario— de Abelardo sirvió para restaurar, en la recitación de su texto, una simetría endecasílabo (encontramos 11 miembros en cada sector del *Pater*) absolutamente asombrosa. Poder de lo universal, que se integra en una minúscula parcela. De

esta forma debieron de intervenir en la Biblia las varias comunidades, los pobladores de cada aldea, o comarca y, en fin, territorio de la América cristianizada.

Mas acude a mi mente otra anécdota muy divertida. Esta vez concierne al españolísimo Laínez, el jesuita compañero de S. Ignacio y segundo, después de él, superior general de la Compañía. El gran teórico, el sabio escuchado por todos los teólogos de la época (gran protagonista en dos ediciones del Concilio Tridentino), se puso una vez a evangelizar a los pobres de Pisa, al tiempo que los gratificaba con limosnas recaudadas, a su vez... limosneando. Cada pobre recibía su moneda y un plato de sopa, tras la recitación obligatoria..., de un Padrenuestro. Pero con algunos había que tener mucha paciencia, observaba nuestro teólogo a S. Ignacio, porque o no podían memorizar las oraciones, o se las sabían de una forma muy extraña, es decir, “a la pisana”. También el *Pater* sufría la misma suerte, y era recitado con recortes importantes debidos, por supuesto, a la torre inclinada: también se vencía por un lado, siendo así que el aspecto final era —qué le vamos a hacer, repetía tristemente Laínez— ineludiblemente autóctono, no más que pisano. Ahora nos sentimos inclinados a pensar que esos toscanos, notoriamente burlones —piensen en Boccaccio y sus cuentos cómicos— lo hacían adrede, para obtener a buen mercado, o “con descuento”, la fatídica sopa. Pero escuchen esto. A comienzos del siglo xx empezó a circular por el Ecuador⁵¹⁵ un extraño Padrenuestro “recortado”: muestra de versos quebrados, con rimas francamente lopiñas, de este tipo: “Padre Nué/, que estás en los cié/, Santificado sea tu”, etc. En la versión completa, difundida por un curandero:

515. Y en otros territorios de Latinoamérica, como Bolivia.

Padre Nuestro que
Tu nombre sea
Venga tu rei
Que se haga tu vo
En el cielo como
Nuestro pan de
Y perdona nos
etc.⁵¹⁶

Extraño misterio. Y era que algunos “viajeros”, gente estudiada que se había ido, pongamos, a Salamanca, había traído de allí una hoja con diversas oraciones castizas; al cabo se descubrió que la hoja (antígrafo común, o arquetipo de todas las versiones mutiladas) estaba, ay, en varios puntos... rota. De ahí el enigma.

Hemos visto todos los lineamientos de un cuadro previamente trazado (trazado en el resumen de esta ponencia: como a veces no se leen los resúmenes, me encargaré ahora):

En el territorio ecuatoriano la traducción del *Paternoster* al kichwa sigue recorridos determinados por tradiciones autóctonas, una cosmovisión en constante proyección interactiva y el juego siempre subterráneo de estrategias socioculturales. Eventos conciliares y ocasionales contactos con el cristianismo extracatólico contribuyen a complicar el cuadro de la religiosidad oficial, con alternancias debidas incluso a elecciones idiomáticas (variedades regionales o

516. Cfr. Ina Rosing, *Los católicos paganos y el Padre Nuestro al revés*, Quito: Ediciones Abya Yala, 2006, pp. 76-77.

código unificado). El trabajo se propone ahondar en la red de funciones descritas, al margen o más allá de una representación meramente lingüística.

Faltó algo: falta... el elemento extracatólico, o sea básicamente la penetración evangélica.

En la biblias evangélicas de los siglos xx y xxi, como la de Imbabura y Cañar, se notan elementos de gran novedad. Las formas derivadas del verbo español “perdonar” por ejemplo son nada menos que *perdonanchik*, *perdonay*... Y para dirigirse al Padre Dios se utiliza la perífrasis, totalmente inusual, de Ñucanchi *Taitalla*.

Esto acarrea naturalmente toda una avalancha de materiales secundarios, y modifica, a veces en profundidad, la geología del territorio descrito. Más que las intervenciones extrínsecas decretadas por cierta política internacional.

Pero ya veo que entramos en un territorio minado: mejor alejarse, huir lo más pronto posible. Dejamos la palabra, con mucho agrado, a los demás, seguramente más preparados, autores de las intervenciones sobre el tema.

APÉNDICE

a) *Padrenuestro* kichwa de 1584⁵¹⁷

El Pater Noster.

Q[*uichua*]⁵¹⁸.

1 Yayaycu⁵¹⁹,

517. Transcribimos, sin modernizar la ortografía kichwa y española, de la “Doctrina christiana, o Cartilla”, en f. 1-1v del libro al cual llamaremos, directamente, *Doctrina*. Copiamos, para precisa referencia, el texto de la portadilla: *Doctrina christiana, y catecismo para instruccion de los Indios, y de las de mas personas, que han de ser enseñadas en nuestra sancta Fé. Con un confessionario, y otras cosas necessarias para los que doctrinan, que se contienen en la pagina siguiente. Compuesto por auctoridad del concilio Provincial, que se celebro en la Ciudad de los Reyes, el año de 1583. Y por la misma traduzido en las dos lenguas generales, de este Reyno, Quichua, y Aymara [...]*. Impreso con licencia de la Real Audiencia, en la Ciudad de los Reyes, por Antonio Ricardo primero Impressor en estos Reynos del Piru. Año de M.D.LXXXIII años.

518. Se abrevia, en la *Doctrina*, “QVICHVA” por “Q.” y “AYMARA” por “A.”.

519. Una de las características gramaticales más interesantes de este *Padrenuestro* es el morfema sufijo posesivo de primera persona plural exclusiva, -ycu, presente desde el inicio de la plegaria y del cual ya se habló *supra*. Valga decir que el morfema en cuestión no se registra en la morfología del kichwa ecuatoriano actual. A propósito de la categoría gramatical de su contraparte inclusiva, argumento que se incluye en el estudio de la *clusivity*, se ha propuesto incluso —como el dual griego— la conformación de una persona gramatical independiente, ajena a la primera (cfr. Michael Daniel, “Understanding inclusives”, en E. Filimonova (ed.), *Clusivity: Typology and Case Studies of Inclusive-exclusive Distinction*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 2005,

hanacpachacunapi cac⁵²⁰.

1b *Padre nuestro, que estas en los cielos*⁵²¹,

p. 3-48). De todas formas, esta persona exclusiva podría paragonarse —como lo hace Daniel y, como vimos, Domingo de Santo Tomás en su anticipada gramática, mencionada por M. R. Haas, ““Exclusive” and “Inclusive”: A Look at Early Usage”, *International Journal of American Linguistics*, vol. 35, no. 1 (Jan., 1969), pp. 1-6— con el *nosotros* de las lenguas occidentales modernas: ‘nuestro y no tuyo/vuestro’ o, como lo explica Daniel, “[...] the traditional ‘we’ exclusive [in inclusive languages] is, grammatically, a complete analogue of ‘we’ in non-inclusive languages [...] ‘we’ in non-inclusive languages is applied to any group which includes the speaker, while in inclusive languages it is applied only to the absence of the addressee”, p. 20. Así, la abundancia (propia de los *inclusive languages*) de las implicaciones que gravitan alrededor de “Yayaycu” es muy sugerente. Aquí hemos cumplido con una primera exploración.

520. Tanto ‘hanakpacha’ como ‘hawapacha’ figuran como traducciones de: *mundo de arriba* (Academia de la Lengua Kichwa del Ecuador, *Shimiyukkamu Diccionario*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Sucumbíos, 2007, p. 336), lo que las hace virtualmente sinónimas. Sin embargo, mientras la primera no cuenta con una entrada propia (a lo mejor por constituir un vocablo antiguo y arcaico, solo retomado en los cuadros explicativos ampliamente citados aquí), *hawapacha* significa ‘cielo, firmamento (el espacio o región superior que rodea la corteza terrestre, con todo lo que existe en ella)’ (*Shimiyukkamu Diccionario*, p. 90). En efecto, *hanak* es un adverbio que vale por ‘arriba’ (p. 87) y *pacha*, el sustantivo que se traduce como el complejo concepto —casi de física einsteiniana— ‘espacio-tiempo’ (p. 159). No ha de descartarse que aun ahora en ciertas comunidades *hanacpacha* se entienda directamente como ‘cielo’. Por otra parte, en el coevo Domingo de S. Thomas, *Vocabulario general de la lengua de los Indios del Peru, llamada Quichua*, Valladolid: Francisco Fernandez, 1560, f. 137, *hanancpachac* se traduce como ‘mundo, propiamente el cielo’ y, lo que es más interesante, ‘morador del cielo’ se dice *hananc pachapicac*. Así, nuestro *hanacpachacunapi cac* podría valer por ‘morador de los cielos’.

521. Esta versión española, también proveniente de la *Doctrina*, se encuentra en el mismo lugar (f. 1-1v).

- 2 Sutijqui muchasca cachun^{522,523} [.]
 2b *sanctificado sea el tu nombre.*
- 3 Capac caynijqui ñocaycuman⁵²⁴ hamuchun.
 3b *Venga a nos el tu reyno.*
- 4 Munay⁵²⁵ nijqui, rurasca cachun:⁵²⁶ ymanan
 hanacpachapi hinatac cay⁵²⁷ pachapipas⁵²⁸ [.]

522. Pese a estar unida en la impresión, dividimos «muchascacachun», para mejor entendimiento.

523. Por razones tipográficas (falta de espacio en la línea), tanto la versión kichwa como la española tienden a eludir los guiones de división de palabra a final de línea, provocando una posible ambigüedad que zanjamos en los casos siguientes (indicamos el versículo y el lugar de corte dentro de la palabra): “sutij-qui” (2), “sanctifica-do” (2b), “ñocay-cuman” (3), “tantay-cucta”(5), “pampacha-puaycu”(6), “ñocay-cupas”(6), “pam-pachaycu” (6), “hua-tecayman” (7), “de-xes” (7b), “alli-manta” (8).

524. De nuevo la primera personal plural exclusiva, pero en forma de pronombre.

525. En el *Vocabulario general*, cit., f. 105, se traduce *voluntad* (con una alternancia vocálica que interpretamos como debida, en parte, a la divergencia de la lengua unificada de la *Doctrina* con respecto a aquella consignada en el *Vocabulario general*) por ‘monaynin’, pero *monaynin* en ‘deseo o apetito de algo’, y el verbo derivado, *monani.gui*, por ‘querer, desear alguna cosa’ (f. 153v). Pese al desfase semántico (de probable validez actual), ninguno de los *Padrenuestros* que analizamos alterna el sustantivo marcadamente primario *munay* con el —más exacto y menos material— *nunamunay* del *Shimiyukkamu Diccionario* (cit., p. 389). En él, *nuna* quiere decir ‘alma, espíritu’ y *munay*, ‘deseo, anhelo, afición, ganas’, haciendo de *nunamunay*, literalmente, ‘deseo del espíritu’. De todas formas, la aspereza de *munay* podría aportar concreción y fuerza a este sector abstracto de la plegaria que, como veremos en la versión de Ainaguano, se vincula con el advenimiento del “cosmos alto”, una inversión de valores análoga al *pachakutik*.

526. El signo ortográfico puede marcar una relación modal, “hágase tu voluntad del modo siguiente”.

527. Después de “cay” se registra una marca de difícil interpretación, pero similar a una coma. Sin embargo, no la transcribimos, porque su presencia efectuaría la inaceptable separación entre el pronombre demostrativo (*cay*) y su referente (*pachapipas*).

528. La forzada distancia ideal entre el cielo (*hanacpacha*) y la tierra se agrava por el contraste entre *hanac* y el pronombre demostrativo *cay*,

- 4b *Hagase tu voluntad, assi en la tierra, como en el cielo.*
- 5 Punchaunincuna tantaycucta⁵²⁹, cunan coaycu.
- 5b *El pan nuestro de cada dia, danos lo oy.*
- 6 Huchaycuctari⁵³⁰ pampachapuaycu, ymanam ñocaycupas,
 ñocaycuman huchallicuccunacta, pampachaycu hina.
- 6b *Y perdona nuestras deudas, assi como nosotros⁵³¹ las perdona-*
 mos a nuestros deudores.

‘este, esta, esto; aquesto, aquesta’ (*Vocabulario general*, cit., f. 113), ambos referidos a *pacha*. *Kaypacha* quiere decir actualmente (en el contexto espacio-temporal de *pacha*) “este mundo”, es decir, el “mundo donde los humanos vivimos” (*Shimiyukkamu Diccionario*, cit., p. 161), confirmando la fusión del demostrativo con el espacio mítico. Así, *hanakpacha*, según el diccionario contemporáneo (p. 160), es el nombre de uno de los tres ámbitos paralelos que forman la *pacha* (el mundo, el espacio mítico kichwa: *kaypacha*, *hanakpacha* y *ukupacha*), atinente a la luz, a los cuerpos celestes y a las deidades mayores, *Inti Yaya* (Padre Sol) y *Mama killa* (Luna). En el versículo kichwa se opera, además, una inversión de palabras, una suerte de hipérbaton que termina yuxtaponiendo la voluntad divina (*munay nijqui*) con este macrocosmos luminoso (“hágase tu voluntad así en el cielo como en la tierra” correspondería traducir): posible cercanía lógica y, luego, descenso delicado del —en términos de Tertuliano— “espíritu” a la “carne”.

529. Por deterioro del material, la marca nasal de la primera se ha borrado casi completamente; queda solo un pequeño rasgo que, en convergencia con las necesidades semánticas y gramaticales del versículo, es suficiente como para asumir nuestra transcripción (además, otro ejemplar de la misma edición cuenta con la marca sin deterioro alguno). Sin embargo, el diccionario coevo (f. 82v) traduce *pan* como ‘tamta’ y *tanta* como ‘pan’ (f. 173), con la alternancia consonántica eme-ene. A diferencia del *Padrenuestro* de Ainaguano, aquí el conciliar no amplía la connotación de *tanta* con adiciones dirigidas a instancias más significativas (por generales).
530. Con la típica alternancia vocálica, el *Vocabulario general* consigna *hochanc* (f. 138) y ‘hochan’ (f. 83v) como ‘pecado’. Copiosa presencia del ya conocido morfema *-yca-* en todo el versículo.
531. Corregimos el claro error tipográfico “nosorros”.

- 7 Amatac cacharihuaycuchu, huatecayman
urmancaycupac⁵³².
- 7b *Y no nos dexes caer en la tentacion.*
- 8 Yallinrac, mana allimanta⁵³³ quispichihuaycu.
- 8b *Mas libranos del mal.*
- 9 Amen Iesus.
- 9b *Amen.*

b) *Padrenuestro* kichwa de 2012⁵³⁴

1⁵³⁵ Ñukanchik Taita

1b *Padre Nuestro*

- 2 Ñukanchik Taita, hawa pachapi⁵³⁶ tiyakun,
- 2b *Padre nuestro [que estás] en el cosmos alto,*

532. La u inicial de la palabra aparece en la impresión como uve. Al ser esta la única ocurrencia de tal alternancia tipográfica (u por uve) en el fragmento analizado, hemos transcrito directamente u.

533. Por medio de la negación del bien (*alli*), se obtiene mecánicamente el concepto del mal.

534. Una primera interpretación del presente texto se encuentra en P. Di Padre- E. Crespo (con la colaboración de A. Ruiz). “Tradiciones étnicas e instituciones conventuales: ¿una convivencia imposible?”, presentada en el *VIII Congreso Internacional Literatura, Memoria e Imaginación de Latinoamérica y el Caribe*, donde explicamos: “versión kichwa de fray Abelardo Ainaguano OFM, posiblemente basada en la del padre Juan Lobato, redentorista”, p. 12.

535. A diferencia de la versión conciliar, cuyo título presidía toda la sección (conformada por el texto en español, en kichwa y en aymara), el título del “manuscrito” de Ainaguano puede ser asumido como parte constitutiva del texto. De ahí que lo numeremos.

536. En virtud de que *pacha* no quiere decir espacio concreto (*kuska* sí) o solamente tiempo (puede valer como tal, pero variamente combinada con otros vocablos adquiere especificidad cronológica), adopta un sentido mítico y filosófico. Corresponde tanto a una concepción espacio-temporal cíclico-espiral cuanto al ya descrito espacio mítico tripartito.

- 3 kanpak Sumak Pachaka⁵³⁷ ñukanchikman shamuchun,
 3b venga a nosotros tu hermoso cosmos,
- 4 munaykillá⁵³⁸ rurarichun kay pachapi, jawa pachapi
 shina.

537 'Sumakawsaypacha' es la actual interpretación kichwa del *cielo cristiano* (*Shimiyukkamu Diccionario*, cit., p. 266), que literalmente podría valer como 'cosmos del buen vivir' (con las verdaderas complejidades filosóficas del *sumak kawsay*). En esta versión, carente de *kawsay* ('vivir'), traducimos el adjetivo *sumak* como 'hermoso', una especie de καλός, ἦ, óv, donde toda la excelencia y el primor concurren. Aunque la voz *hanakpacha* no se utilice en el versículo 4 (como sí en el correspondiente del *Padrenuestro* de 1584), el sentido luminoso aún pervive, lo mismo que su contraste con *kaypacha*, 'este mundo'. El advenimiento invocado en los versículos 3 y 4 implicaría, por tanto, una drástica inversión del sistema: *este* mundo trocado por el de *arriba*. Frente al pecado mundano se pide una renovación total, un descenso-ascenso salvífico. "Cuando la sociedad se enferma, los síntomas se expresan bajo la forma de fuertes desórdenes y conflictos personales y sociales. Aquí surge como única posibilidad de curación de la enfermedad del mundo, el *Pachakutik* como una transformación, un gran cambio en el mundo, para que éste recupere la salud" (*Shimiyukkamu Diccionario*, cit., p. 161). Si este espacio mítico tripartito asigna a cada una de las tres "fajas", paralelas e interconectadas, unas características y unas divinidades específicas (por ejemplo, el profundo *ukupacha*, mundo de fuerzas poderosas e incontrolables —el "pálpito de la vida del planeta" dice el *Shimiyukkamu Diccionario*—, no es un mundo para los humanos), anhelar el trocamiento de ellas implicaría ponerlo todo "patas arriba". Significaría esperar y pedir por un cambio análogo al *pachakutik*, la más alta y total reforma cósmica en el mundo andino kichwa.

538. Otra vez la basta *munay*, en estado "puro", aunque luego de cuatro siglos probablemente permeada de trascendencia. Efectivamente, el *Shimiyukkamu* la traduce como 'deseo, anhelo, afición, ganas; desear, querer, tener antojo o ganas', pero también como 'amor, cariño' (p. 151). El morfema —*ki*—, posesivo de segunda persona del singular, no existe en la actual morfología ecuatoriana. Podría considerárselo un arcaísmo, usado por Ainaguanó tal vez para conservar una marca del kichwa que se perdió en el Ecuador y que, en cambio, sí se encuentra en otros dialectos, como el cuzqueño. Podría ser también una marca diferenciadora frente a las traducciones evangélicas, en ciertos casos modernizantes (cfr. perdonanchik, perdonay *supra*). Nótese, además, el morfema *-lla*, 'solo', explicativo sobre la función única del deseo-voluntad divino, irrepitible e irremplazable vector. Así, la invocación

- 4b *solo tu deseo se haga en este mundo⁵³⁹ como en el cielo⁵⁴⁰.*
- 5 Ñukanchik punchanpi mikuna tantata⁵⁴¹ kunan
punchapish karaway.
- 5b *Y el día de hoy danos nuestro pan de alimento cotidiano.*
- 6 Ñukanchik juchakunata kishpichi imashinami
ñukanchika kishpichinchik.
- 6b *Perdona nuestros pecados, así como nosotros perdonamos.*
- 7 Chashnallatak ama juchanayaypi urmachun sakichun,
7b *Así mismo, no dejes caer en deseo de pecado.*
- 8 tukuy llakimanta ñukanchikta wakishi.
- 8b *Guarda a nosotros de toda tristeza.*
- 9 Chashna kachun.
- 9b *Así sea.*

parecería especificar al Ñukanchik *Taita* como solo agente de la transformación “tipo *pachakutik*”; ninguna otra voluntad ha de operarla.

539. Podría ser también “este cosmos”, pero ponemos “mundo” para evitar cacofonía.

540. No traducimos “cosmos alto” para evitar, nuevamente, una redundancia imperceptible en el original kichwa.

541. En apariencia redundante o absurda, la especificación “pan de alimento” funciona para, por una parte, amplificar el limitado sentido que *pan* puede tener en un ámbito kichwa y, por otra, producir connotaciones similares a las originales.

ÍNDICE GENERAL

I SECCIÓN

LITERATURA ECUATORIANA DESDE EL BARROCO HASTA JUAN MONTALVO

- Un ejemplo de “condensación” y dramatización de fuentes dantescas en la poesía ecuatoriana de la época colonial.....	19
- Disolución de patrones épico-amorosos en la poesía ecuatoriana tardobarroca	33
- Góngora, Jacinto de Evia y la “Virgen del Panecillo” en Quito	59
- Dante, Petrarca y Góngora en una despedida eviana.....	79
- El lente deformador de la poesía ecuatoriana barroca	93
- Introducción a Jacinto de Evia. <i>Ramillete de flores poéticas</i>	117
- “L’averti fatta parte per te stesso”. El <i>Ocioso</i> entre vanguardia y nostalgias.....	147
- <i>Secretos entre el alma y Dios</i> . Una obra maestra de la mística ecuatoriana	175
- Literatura <i>a latere</i> del Setecientos ecuatoriano. Los fragmentos ibarreños.....	197

- Espejo reconstruido: historia de una obra perdida y de una revolución por hacer	215
- Cuando la mística irrumpe en la política: un antecedente literario español de Juan Montalvo, Catilnarias, I	227
- Tradiciones étnicas e instituciones conventuales: ¿una convivencia imposible?	255

II SECCIÓN

ENSAYOS DE LITERATURA COMPARADA

- Dante “minore” nella Spagna del Quattrocento. Il discepolo di Santillana si rimira nello “specchio di nobiltà”	273
- A la sombra del De Amore: Dante entre Capellanus y <i>La Celestina</i>	291
- Entre gigantes, torres y molinos de viento: cuasi una fantasía (De Inf. XXXI y Quijote I,8).....	325
- Reminiscencias evangélicas a lo largo del Quijote.....	339

III SECCIÓN

DE DANTE A GALILEO: RELIGIÓN, CIENCIA, MISTICISMO

- “Leva, dunque, lettore [...], meco la vista”. L’itinerario dialogico della Commedia.....	351
- Conocimiento y experiencia en la dimensión mística. Rogelio Bacon y Teresa de Ávila.....	369
- El arte de la coordinación: funcionalidad y estilo en la prosa teresiana.....	403
- “Eppur si muove”. Galileo entre ciencia y arte	429

IV SECCIÓN

ARQUETIPOS Y SOCIEDAD

- La mujer en la historia literaria. Eurípides, Dante, los románticos.....	443
- “Cavalcando l'altr'ier per un cammino”... Sulle tracce dantesche dei “peregrini pensieri”	463
- El problema del cursus dantesco (y la necesidad de un análisis funcional).....	477
- Dante y la lengua italiana.....	491
- P Y NO-P. El lenguaje retórico de <i>La Celestina</i>	495
- Sancho elocuente, Sancho listo, Sancho sincero. Socialidad conturbadora en el Quijote.....	517
- El Padrenuestro kichwa: sociología de la religión	529

Es para mí un privilegio el presentar al público lector un libro “fresco” en su visión y métodos; un libro, sobre todo, donde no se teme salir del convencionalismo crítico y valerosamente, con auténtica alegría, el lenguaje canónico alterna con otros lenguajes capaces de hacer comprender, aun con signos diversos, el propio objeto referencial.

Los escritos de Patrizia Di Patre remiten continuamente a disciplinas tan diferentes como la física cuántica o la anatomía, y todo porque existe en ella la convicción de que cualquier búsqueda, ya sea científica o artística, aspira en realidad a encontrar unos absolutos inmersos en sistemas lingüísticos diferentes. En el edificio, enciclopedia o abanico de conocimientos que la autora tiene siempre presentes para no extraviar el sentido íntimo de su búsqueda, el problema dominante es el de “cómo se conoce” y cómo expresar lo aprendido.

El lector descubrirá por sí mismo una prosa policromática que combina espléndidas metáforas con el dicho ingenioso, el estilo “elevado” con el humilde —en el sentido que le otorga Dante Alighieri—; una escritura que confía la claridad expositiva tanto al riguroso lenguaje de la filología como al esoterismo filosófico: prosa que cautiva constantemente, y asegura de por sí el placer de leer este libro realmente destacado, cuya peculiaridad consiste, más que en vivificar las entidades representadas, en dotarlas de ese “plus” artístico que las vuelve fascinantes.

Paolo Cherchi

ISBN: 978-9978-77-624-7



9789978776247