

Jesús G. Maestro

El mito de la interpretación literaria
Rojas, Cervantes y Calderón:
la ética de la literatura y sus dogmas contemporáneos



Jesús G. Maestro

El mito de la interpretación literaria

**Rojas, Cervantes y Calderón: la ética
de la literatura y sus dogmas contemporáneos**

Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on the Internet at <<http://dnb.ddb.de>>.

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana, Madrid, 2004
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

© Vervuert, 2004
Wielandstrasse. 40 – D-60318 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 84-8489-130-5 (Iberoamericana)
ISBN 3-86527-127-8 (Vervuert)

Depósito Legal: SE-2801-2004

Ilustración de cubierta: Ros Ribas, *La Celestina*. Dirección de Adolfo Marsillach.
Cedida por la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Cubierta: Diseño y Comunicación Visual

Impreso en España por: Publidisa

The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| PREFACIO | 9 |
| 1. INTRODUCCIÓN | 13 |
| 1.1. La interpretación, ese acceso a un Significado Trascendente | 24 |
| 1.2. Toda forma de lenguaje es una ficción | 34 |
| 1.3. Ficciones explicativas: la Poética, la Ciencia, el Periodismo | 37 |
| 2. LA MAGIA O EL PODER SOBRENATURAL DE LA LITERATURA | 57 |
| 2.1. Metafísica de la literatura | 59 |
| 2.2. Fernando de Rojas y el conjuro de <i>La Celestina</i> | 64 |
| 2.3. Cervantes y <i>El coloquio de los perros</i> | 70 |
| 2.4. Calderón o <i>El mágico prodigioso</i> | 79 |
| 3. LA RISA EN EL <i>PERSILES</i> | 95 |
| 3.1. El <i>Persiles</i> y la experiencia lúdica | 95 |
| 3.2. El narrador es un <i> fingidor </i> | 97 |
| 3.3. La risa profana | 108 |
| 3.4. La ironía, esa forma de inteligencia secular | 112 |
| 3.5. La desmitificación religiosa | 124 |
| 4. LOS LÍMITES DE UNA INTERPRETACIÓN TRÁGICA Y CONTEMPORÁNEA DEL TEATRO CALDERONIANO: <i>EL PRÍNCIPE CONSTANTE</i> | 143 |
| 4.1. Preliminares | 143 |
| 4.2. Los géneros dramáticos y la impotencia de la teoría literaria | 145 |
| 4.3. El romanticismo de la crítica calderoniana contemporánea | 152 |
| 4.4. Interpretaciones críticas sobre la tragedia calderoniana ... | 159 |
| 4.5. Las contradicciones de la crítica calderoniana | 170 |
| 4.6. ¿Teatro de propaganda o melodrama martiroológico? | 182 |
| 4.7. Hacia una conclusión | 190 |
| 5. BIBLIOGRAFÍA | 193 |
| 5.1. Bibliografía literaria | 193 |
| 5.2. Bibliografía metodológica | 194 |

*A Olga Gugliotta,
inocente y sabia,
mujer y diosa,
venustidad perpetua...
Viva y eterna.*

PREFACIO

Quizás en un futuro, no demasiado lejano, la “literatura” cuya interpretación no permita la confirmación de un *dogma* no tendrá cabida en algunas de nuestras universidades.

No es la primera vez que esto sucede, pero sí sería la primera vez que algo así tiene lugar en nombre de la *libertad*, y dentro del seno académico de las denominadas sociedades abiertas y democráticas. Los dogmas han existido desde siempre, amparados en discursos conservadores tradicionalmente, y a los que en determinados momentos históricos se enfrentaba un lenguaje o una doctrina liberal capaz de refutación y contraste. Sin embargo, el mundo académico contemporáneo parece estar atravesando una etapa en la que este contraste entre el discurso liberal y el conservador no se aprecia excesivamente. No se perciben diferencias nítidas. Personalidades de pensamiento liberal son capaces de formular interpretaciones extraordinariamente dogmáticas sobre obras y textos literarios. Varias teorías de la literatura y de la cultura que deben precisamente su nacimiento a la libertad de la modernidad utilizan la obra de arte literaria como base y como pretexto de interpretaciones con frecuencia dogmáticas e indiscutibles.

Pensábamos que, tras la hermenéutica de la sospecha, lo que llamábamos *verdad* sólo era una ficción en la que se objetivaban nuestros deseos y nuestras necesidades –los deseos que queremos satisfacer, las necesidades que tenemos que solucionar–, pero nuevas verdades, si cabe con más fuerza, han reemplazado a las anteriores.

Este libro pretende ser una reflexión sobre la interpretación literaria y sobre la lectura de algunas obras y textos controvertidos de Fernando de Rojas, Miguel de Cervantes y Calderón de la Barca. No hemos tratado de ir en contra de la interpretación literaria, ni en absoluto negarla –actitudes que respeto como si fueran tan originales hoy día como hace treinta y siete años–, sino simplemente *desmitificarla* en favor de la obra de arte. Toda interpretación literaria nos conduce hacia la interpretación Ética de una cultura y de una literatura,

es decir, hacia una Poética determinada por unos imperativos morales. En su desarrollo posmoderno, la teoría literaria contemporánea ha intensificado, en lo referente a la interpretación de la literatura, el peso de la Ética social en detrimento de la metodología filológica y de la Ciencia literaria. Nos estamos encaminando hacia una suerte de sustitución de la Ciencia por la Ética. En este proceso se observa la institucionalización de una forma de interpretar la literatura que, en realidad, no es otra cosa que una mitificación de determinados imperativos morales, contruidos a partir de una interpretación no ya tendenciosa, pues todas lo son, sino francamente *dogmática* de la literatura.

El conocimiento supone siempre un conocimiento más amplio, es decir, un discurso crítico permanentemente abierto y renovado. En este contexto, la siempre hipotética verdad ha de ser criticada, no idolatrada. Si ser elocuente es fácil cuando la causa es buena, no hay que olvidar que la máxima dificultad de una interpretación estriba en discutir el dogma, no en afirmarlo. Y cuando el dogma se discute, se seculariza. El resto no son sino sucesivas crisis de ideologías. ¿Cuál es el lugar de los libros en la realidad? ¿Cuál el destino de la teoría literaria en el mundo real? ¿En qué medida la ficción de la crítica está implicada en la realidad de la literatura? Alguna respuesta polémica aventuramos en este libro, conscientes de que nada sabemos del futuro, salvo que será diferente del presente.

No puedo terminar –ni empezar– sin agradecer a numerosas personas la ayuda que me han brindado en la elaboración de este libro. Edward H. Friedman ha seguido de cerca el proceso de elaboración, y ha hecho sugerencias valiosísimas. El apoyo de los colegas de Vanderbilt University ha sido decisivo para poder concluir este trabajo en el *Department of Spanish and Portuguese* de esta universidad, que me ha acogido durante el año académico 2003-2004 de forma extraordinariamente afable y eficaz. Singular y fundamental ha sido la colaboración y apoyo de Cathy L. Jrade y Victoria A. Burrus. Vayan mis mejores palabras de agradecimiento a Jason Borge, Carlos A. Jáuregui, Christina Karageorgou y Emanuelle Oliveira, con quien he intercambiado experiencias académicamente insustituibles. Todo reconocimiento será insuficiente para mi amiga y colega Carmen Becerra, en la Universidad de Vigo, pues gracias a ella me ha sido posible disfrutar de este año sabático en Nashville. Finalmente, reconozco y subrayo la

presencia constante de mi apoyo más decisivo: mi esposa Olga. Sin ella nada de cuando hago alcanza interés ni sentido pleno. Mis mejores ideas –si alguna vez las tengo– se las debo a ella. Sin duda.

Jesús G. Maestro
Vanderbilt University
Nashville, 10 de octubre de 2003

1. INTRODUCCIÓN

No hay caminos reales para aprender Geometría.

Euclides a Ptolomeo

El progreso humano es resultado de la evolución del concepto de libertad, es decir, consecuencia práctica del conjunto de reflexiones éticas acerca del conocimiento del bien y del mal. Una obra literaria es moderna en la medida en que, a partir de sus formas poéticas y estéticas, permite a sus intérpretes reflexiones capaces de contribuir a una evolución del pensamiento ético contemporáneo.

Interpretamos desde el ser, es decir, desde lo que somos, desde nuestra existencia, urgida siempre por el presente histórico y moral en que vivimos. La contemporaneidad de un escritor revela siempre, es decir, pone a prueba, las posibilidades de modernidad de que sus intérpretes son capaces. Interpretamos merced a nuestras ideas, y no a pesar de nuestros prejuicios, sino gracias a ellos. La mejor crítica nunca sobrepasará los límites de la expresión racional de nuestra propia subjetividad. El deber de toda lectura, de toda interpretación, de toda promoción y generación de ideas, ha de ser el contraste con el presente, en un examen crítico de la totalidad del discurso humano y la actualidad de sus fundamentos. La literatura, el teatro, la música y las artes en general, constituyen una fuente inagotable para ejecutar reflexiones de esta naturaleza. La poética no se considerará en estas páginas como una fosilización artística de la experiencia humana, sino como una fuente de ella, moralmente objetivable en la literatura, discurso ético y estético de repercusiones fundamentales en nuestro presente.

Vamos a referirnos en este libro a uno de los mitos más seductores de la civilización occidental: el mito de la interpretación literaria. La interpretación de la literatura es hoy día objeto de debate y discusión permanente. A falta de la percepción de grandes obras literarias en el presente, se mitifica la interpretación de todo lo que convencional-

mente se convierte en *literatura*, en virtud de las conveniencias del mercado editorial, académico y cultural. En la actualidad el mito de la interpretación literaria se exporta desde los poderosos Estados Unidos y la autocomplacida Europa hacia la totalidad de las *culturas* emergentes e identificables. La *cultura*, otro de los grandiosos mitos de la Edad Contemporánea, es uno de los conceptos más ambiguos y confusos que actualmente existen en las ciencias humanas. Sirve prácticamente para referirse a cualquier cosa. Desde los llamados, ya sin sorpresa, *estudios culturales*, hasta la, por ejemplo, denominada *cultura de la violencia*, uno de los oxímoros más sorprendentes de todos los tiempos.

Interpretar es confiar en unas normas. Las normas de interpretación literaria son relativamente recientes. Muy anteriores a ellas son las normas de construcción literaria. La Poética fue antes que la Hermenéutica. Tanto unas leyes como otras, las que ordenan a la creación literaria (*poiein*) y las que disponen su interpretación (*hermeneusis*), son siempre resultado de objetivos morales, de referentes éticos de conducta, que en cualquier caso responden unánimemente a impulsos humanos muy elementales. El desarrollo de las civilizaciones ha ritualizado e institucionalizado estos objetivos. Ha codificado formalmente sus posibilidades de creación e interpretación. Los ha mitificado.

Porque antes que cualquier otra cosa, antes que la poética y que la interpretación, antes incluso que la propia literatura, antes acaso que Dios, fue la Ética. Y no ha dejado de ser, nunca, entre nosotros.

La interpretación literaria se basa en unas normas que son trasunto inevitable de una ética, cuyos fundamentos, en nuestro tiempo, se han relativizado extraordinariamente. Toda interpretación literaria es en última instancia una interpretación ética, a través de la cual el autor de la interpretación, el intérprete o transductor, trata de justificar su posición moral en el mundo. Siempre ha sido así, aunque hoy quizá la disimulación sea menor, al identificarse la literatura con cualquier *discurso*, o la cultura con cualquier *texto*. No han faltado estudiosos de la cultura, culturalistas (no antropólogos), que han identificado la Guerra Civil Española (1936-1939) con un *texto*. Varios de nuestros antepasados murieron en ese *texto*.

Interpretar la literatura es, en última instancia, confiar en unas normas morales. ¿Qué fue el llamado principio del decoro, sino una norma de creación literaria destinada a codificar estamentalmente formas inamovibles de conducta, que disponían en el arte, como en la

vida real, la discriminación más rigurosa entre nobles y plebeyos? ¿Qué es el mitificadísimo teatro español del Siglo de Oro, sino el uso ideológico y alienante de una cultura cerrada y dogmática, embellecida magníficamente en los versos de Lope y en la más o menos entretenida fábula de los dramas calderonianos? ¿Qué es hoy día el feminismo como corriente de interpretación literaria, sino un movimiento ético que encuentra en la literatura y en la cultura una posibilidad decisiva para justificar la legalidad moral de sus partícipes, cuyas exigencias han estado proscritas durante siglos? Y que siguen estándolo para muchas mujeres a las que las excelencias del feminismo académico, de la cátedra que marca la diferencia, para estudiarla, no ha tocado con su dedo redentor. Una pregunta es decisiva: ¿qué hay de genuinamente literario en toda esta interpretación moral de la literatura? No se olvide, al tratar de buscar una respuesta a este interrogante, que la interpretación moral de la literatura ha existido –que sepamos en Occidente– desde Platón.

Otro de los aspectos que consideraré en este libro, siempre a propósito del mito de la interpretación literaria, se refiere a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617) de Miguel de Cervantes; uno de los autores de la literatura europea que más intensamente se ha preocupado por expresar una concepción fundamental de la libertad humana. Cervantes escribió una obra excepcional y heterodoxa en el seno de una época históricamente dominada por la intolerancia política, la represión social y los fundamentalismos religiosos. Nada de esto ha desaparecido por completo de la vida humana presente. Ni mucho menos. Con todo, nuestro tiempo dispone de una importante nomenclatura cultural –a veces también legislativa– capaz de censurar y proscribir tales agresiones, propias de sociedades violentas, pero no necesariamente incultas. La educación en esta *nomenclatura*, respecto a la cual la literatura tiene mucho que decir, sin duda resulta decisiva. Desde José Ortega, Américo Castro o Luis Rosales se ha reconocido en la obra de Cervantes la esencia de una poética de la libertad. El mundo contemporáneo ha podido confirmar, a veces sólo en cierto modo, ese triunfo. La libertad –lo que los demás nos dejan hacer– es una experiencia que hay conquistar todos los días. Especialmente en estos tiempos, comienzos de siglo XXI, tan disponibles una vez más a la legitimación de la intolerancia y el respeto colectivo hacia los fundamentalismos más lamentables. Dentro y fuera de la Academia. No cabe duda de

que quien niega la posibilidad niega la libertad. Los límites de la libertad son los límites que *los demás* nos imponen en el desarrollo de nuestra vida social, laboral, académica... La falta de inteligencia y de tolerancia, como bien refleja, por ejemplo, el teatro cervantino, son causa primordial de represión de libertades y derechos humanos. El poder de los mediocres, tan sofisticado en nuestro tiempo, y especialmente visible en las instituciones académicas y universitarias, así como el poder de la intolerancia, tan enquistado en abundantes organismos sociales y gubernamentales, constituyen uno de los principales instrumentos de limitación y represión de libertad individual y colectiva en el Occidente contemporáneo. La literatura de Cervantes sin duda tiene mucho que ofrecer desde esta perspectiva de interpretación literaria: "Cada cual se fabrica su destino, / no tiene aquí Fortuna alguna parte..." (*La Numancia*, I, 157-158), declara Escipión apenas al comienzo de la obra. Esta afirmación, tan decisiva, y que ha pasado completamente desapercibida a cuantos sesudos siglodeoristas han visto en Calderón un precursor de la Ilustración europea, sitúa a *La Numancia* cervantina en los preliminares de un concepto de libertad completamente moderno y contemporáneo.

Volvamos a la obra póstuma del escritor. Tradicionalmente el *Persiles* cervantino ha sido interpretado como una obra seria. Ha dominado la tendencia a considerarlo como un texto incluso afín al catolicismo. Una vez más la crítica ha tratado de servirse de la interpretación literaria para justificar sus propias posiciones morales: los católicos dicen que el *Persiles* representa la identificación del Cervantes anciano con el pensamiento de la Contrarreforma; los partidarios de un Cervantes liberal hasta la tumba discuten esta tesis, etc. La literatura sigue siendo objeto de controversias e interpretaciones, influidas en última instancia por signos y objetivos morales. Yo mismo no podré sustraerme a ellos. Una de las dimensiones fundamentales de la literatura es la ética: las consecuencias éticas de su creación y de su interpretación. Es imposible una interpretación literaria al margen de la ética. El conocimiento humano, en cualquiera de sus facetas, es indisoluble de la moral.

Lo mismo sucede con la obra calderoniana, en la que los católicos creen haber encontrado la justificación estética de su religión. De cualquier modo, ninguna religión es más bella sólo por estar escrita en verso. La literatura calderoniana es un monumento, pero un monumento *histórico*, es decir, pertenece al pasado. Fruto de su tiempo, se

caracteriza por dos aspectos inderogables: la intención de confirmar un dogma religioso y la falta de una conciencia trágica. Pese a los brillantes esfuerzos de reconocidos estudiosos, el teatro calderoniano sigue lejos de nuestro mundo contemporáneo. Y además, carece por completo de implicaciones y consecuencias trágicas, que al autor nunca parecieron preocuparle, a diferencia de los intérpretes modernos y contemporáneos de su teatro, que han visto en la tragedia una experiencia estética de dignidad y reconocimiento, y que por eso mismo están empeñados en atribuírsela a Calderón, como si él la hubiera necesitado, o expresado en sus dramas, alguna vez. Lo trágico es una vivencia genuinamente pagana, y en todo caso sólo recuperable desde un pensamiento laico. La tragedia no encuentra compatibilidad ni con el cristianismo ni con el judaísmo, a menos que modifiquemos a nuestra conveniencia lo que entendemos por tragedia, para apropiarnos de la posible dignidad que atribuimos a sus valores, sin dejar por ello de creer en la salvación del alma. Algo así es perfectamente posible: las interpretaciones humanas están llenas de contradicciones y no por eso el sol deja de salir cada amanecer en todos los lugares de la tierra.

La tragedia constituye una experiencia decisiva en la unión que desde siempre ha existido entre la ética y la literatura. Esta relación resulta indisoluble para el escritor, y también ha de serlo para el intérprete. El arte trágico proporciona, en esta fluida síntesis entre ética y poética, la experiencia de un himen eternamente recuperable en su originalidad. Negar a la literatura la interpretación de sus referentes morales equivale a fosilizar el texto y a derogar sus relaciones e implicaciones en el presente histórico de la realidad humana. La literatura es superior e irreductible a las formas poéticas en que se objetiva para siempre la totalidad de sus valores culturales.

La estética es uno de los objetos culturales históricamente más mediatizados desde el punto de vista de una cultura estatal y sus medios de comunicación e interpretación¹. En este sentido, el teatro desempeña un papel esencial, al tratarse de un arte que sólo puede

¹ En diferentes lugares he insistido con fuerza en esta idea, que he tratado de explicar desde la teoría de la transducción o intermediación literaria. Vid. especialmente el prólogo a mi edición *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, sobre "La recuperación de la semiótica" (Maestro, 2002).

manifestarse plenamente *mediante* la presencia de un ejecutante intermedio: el director de escena y su compañía teatral. El esquema jakobsoniano (emisor → mensaje → receptor) nunca tuvo validez ni realidad fuera de la *teoría* de la comunicación. El pragmatismo de la interacción social y cultural introduce siempre un *intermediario*, un ser humano *transmisor* que *transforma* todo lo que transmite por el sólo hecho de transmitirlo (emisor → mensaje → *transductor* → receptor): el director de escena en el teatro, el intérprete musical en la ejecución de un arte sonoro, el rapsoda en un poema épico, el poeta que recita sus propios versos, el profesor en el aula, el periodista entre la realidad y la sociedad, el sacerdote entre los fieles y su dios, el hermeneuta entre la verdad y los lectores de la escritura... La cultura es a la vez un logro y un experimento en incesante transformación, y la literatura es uno de los objetos estéticos que más intensamente contribuyen a esa transmisión y transformación, es decir, a su interpretación mediatizada (*transducción*). Vivimos en un mundo contado. Contado por los demás, naturalmente. No dejan de contarnos cuentos desde que nacemos, y a partir de una edad necesitamos creer en alguno de esos cuentos y, como don Quijote, tomarnos en serio una ficción que haga nuestra vida posible o legítima. En una situación de este tipo, todo lo que hace el ser humano significa, y todo lo que significa es objeto de interpretación y por tanto de mediación. No hay experiencia más dativa que la narración o la interpretación. Contamos *para* alguien, interpretamos *para* alguien. Interpretar –como hemos dicho– es creer en unas normas. Interpretar la conducta humana es creer en unas normas morales. Las mismas que silenciosamente codifican allí donde es necesario al ejercicio del poder una poética literaria, bajo el nombre de preceptiva, canon o nuevo historicismo, por ejemplo, y con el resultado de conceptos tales como decoro, didactismo, finalidad, uso de los sistemas u objetos culturales como instituciones o instrumentos de poder, etc... El debate entre moral y literatura, de platónica antigüedad, es en cierto modo un falso problema que en muchos casos sólo ha provocado soluciones también falsas. ¿Por qué?

Platón arremete contra la poesía porque su forma de contar, su fabulación, no confirma en absoluto el sentido normativo que, a través de la filosofía, el propio Platón pretendía imponer en su ciudad ideal. Platón demuestra, de esta forma, haber sido el primero en comprender que la literatura es el único discurso que no se atiene a ninguna

norma. Por eso también fue el primero en confirmar que el objetivo esencial de la poética era la moral, pero una moral heterodoxa, la misma precisamente que él pretendía dominar y subyugar desde las formas de la filosofía normativa, y que la poética, sin permitirle ninguna forma de control, le disputaba incesantemente. Y también irrefutablemente, lo que ya constituía un inconveniente serio y difícil de sortear. La moral de la literatura, efectivamente existente –si no, ¿dónde hubiera estado el problema?– era para Platón una moral heterodoxa, y debía ser desterrada. Sin embargo, la poética dispone de alianzas decisivas, privilegiadas, con la estética. Con ella el lenguaje de la fábula adquiere en la poética un ejercicio formal francamente exclusivo, y sin duda muy superior al de la filosofía. Superior e irrebatible, para Platón y para todos los moralistas que, desde diferentes credos religiosos e ideológicos, han tratado de discriminar la ética de la literatura. Una relación indisoluble las une. Negar esta evidencia es permanecer insensible a los contenidos de la literatura y a sus formas históricas de expresión. La estética es sólo un pretexto en esa unión, aunque sea un pretexto esencial y decisivo. Sólo el arte convierte a la literatura en el único discurso capaz de sobrevivir a todas sus interpretaciones, que tienen y tendrán como fin la obsolescencia más irremediable. Porque la literatura sobrevive a todas las interpretaciones que se formulan sobre ella, y con toda ironía, sobrevive y se perpetúa gracias a la crítica que una y otra vez parece progresivamente en los sucesivos intentos de interpretar la literatura. Lo literario devora toda interpretación, por poderosa que sea, y se nutre de este discurso crítico que nos afanamos en construir, incluso desde los hijos metodológicos de la deconstrucción, y a veces desde las teorías literarias más desesperadas, con el fin de retener una confirmación moral –susceptible de ser canonizada– de nuestro papel en este mundo.

Platón no pudo refutar la esencia de la poética, ni arrebatarle la fuerza de sus contenidos morales, que la literatura disputa sin fatigas a las filosofías de todos los tiempos. La fábula, ese lugar primigenio del que emana lo poético, contenía una moral irreverente y a la vez también inextinguible. En realidad los moralistas ortodoxos y dogmáticos han tratado de negar la moral literaria, genuinamente pagana y secular, y siempre heterodoxa e inconveniente, para afirmar la suya propia. La única posibilidad que le quedaba a Platón era derogar la poesía, ese discurso moralmente heterodoxo, en su totalidad. No le sirvió la Dialécti-

ca, sino la Ley, es decir, la proscripción. En realidad actuó como un moralista dogmático, y no como un filósofo racionalista. Se sirvió de los recursos de la filosofía, pero juzgó y actuó como un político ajeno a la democracia, como un hombre de iglesia, de credo, de dogma. Al igual que un dios, no supo finalmente de ironías. Se tomó la literatura en serio. Creyó en ella, en su heterodoxia ética, como un místico cree en la amenaza real del demonio. En todo creía ver Platón la huella de una realidad metafísica viva, y se olvidó de que la verdad sólo existe indemne en el lenguaje de las proposiciones lógicas, cuya validez es siempre muy limitada. La literatura es una ficción estética cuyos referentes pretenden ser formalmente verosímiles, para hacer posible y coherente al ser humano las condiciones de un conocimiento moral y poético. La literatura es convincente en la medida en que es formalmente verosímil. No hay que creer en ella. Poética no es religión. No es cuestión de fe, ni de preceptivas, ni de cánones, sino de convicción. La forma estética sigue siendo en literatura el medio esencial de toda expresión ética.

Quizá el lector es alguien inocente que se corrompe en la medida en que determinadas teorías –e historias– de la literatura mediatizan su relación con las obras literarias. Es muy probable que el lector sea más inocente que el autor, y sin duda que el autor lo sea bastante más que el crítico, quien interpreta, desde el conocimiento del bien y del mal, endiosado muchas veces en el poder del medio de comunicación de que dispone, el significado los textos literarios. Lo cierto es que la lucha entre la literatura, la norma y el intérprete, es decir, entre la poética, la preceptiva y la crítica, sigue siendo en nuestros días, como lo era hace quinientos años, por ejemplo, una lucha visible y contundente. El lector y el autor desempeñan, como casi siempre, y en contra de lo que muchas veces se creen, un lugar de pasividad y de consumo.

La literatura es el único discurso que no envejece nunca; es anterior a toda forma o actividad teórica (incluida la escritura misma), y por supuesto sobrevive a cualesquiera interpretaciones que puedan formularse sobre ella; es también, digámoslo desde el principio, un discurso superior e irreductible a cualquier preceptiva estética y a cualquier formulación o ley moral. Y no olvidemos que toda norma estética, creativa o interpretativa (es decir, destinada al autor o a los lectores), posee, de forma disimulada o manifiesta, su propia ley moral, de la que emanan con frecuencia una justificación artística y una instrumentalización social.

Merced a la expresión lúdica, a la interpretación irónica o a la intensidad catártica que ha caracterizado desde sus orígenes la esencia de la fábula, realidad primigenia de la que emana lo poético, la literatura ha sobrevivido a un sin fin de imperativos morales y estéticos desde los que se ha tratado de controlar la vida de los seres humanos. Con frecuencia, el arte ha servido de pretexto para imponer o consolidar determinados presupuestos y normativas morales. Con toda probabilidad, tras un precepto estético subyace siempre un mandato moral. Y no se convencen los preceptistas, los de ayer y los de hoy, de que la literatura sobrevive a todas las leyes y a todas las moralidades.

La revisión del llamado “canon clásico” –una expresión sin duda demasiado simple para dar cuenta de la heterogénea complejidad del arte y la poética anteriores a los movimientos postmodernos– llevada a cabo por los grupos neohistoricistas, feministas, etc., corre el riesgo de quedarse en una dogmática subrogración, consistente en reemplazar un canon, el supuestamente “clásico”, más que sobrepasado por los tiempos, en favor de otro, el resultante de una momentánea “visión postmoderna” sobre unos dos mil quinientos años de historia, que en verdad resulta más vigoroso por la moda que razonable por su convicción. Diríamos que ante nuestros ojos parece postularse la sustitución de un canon destinado a los autores de obras literarias, tal como lo habían concebido los preceptistas clásicos, por un canon destinado contemporáneamente a los lectores de las mismas obras literarias, tal como nos lo presenta o impone la preceptiva postmoderna, en sus múltiples variedades y vanguardias. De un modo u otro, cambian los cánones..., para permanencia de los dogmas. Pensemos, por ejemplo, que ningún otro pueblo ha dogmatizado acaso tanto sobre el discurso escrito, y desde la más remota antigüedad, como el pueblo judío. Su literatura no es la fábula homérica, sino más bien la Ley de Moisés. Y sin embargo, ningún discurso ha resistido tan eficazmente la supresión de la libertad y la imposición de normativas morales como el discurso literario, y de manera especialmente manifiesta los géneros teatrales, síntesis por excelencia de la fiesta, la heterodoxia y la catarsis. ¿Qué tendrá la literatura, que a toda esa suerte de moralistas del arte, la religión o la cultura –llámense preceptistas al estilo de Scaligero, canonicistas al modo de Harold Bloom, o postmodernistas en boga como cualquiera de los existentes–, les ha interesado en todo momento controlar? No puedo creer en absoluto en esas afirmaciones que se oyen de vez en

vez, en las que se afirma con pobre ironía que la literatura no sirve para nada. Insisto en que algo tiene la literatura, o lo que por tal se pretende hacer pasar mercantilmente en nuestra sociedad actual, cuando tanto interés despierta, de forma masiva y totalitaria, su control e interpretación por parte de los diferentes intermediarios implicados en los procesos de creación e interpretación de los fenómenos culturales. Por eso me sorprende mucho, en una época como la actual, que tanto presume de libertad y de ansias de libertad, denunciando por cualquier parte las limitaciones de la información y el conocimiento (como si ambos fenómenos fueran equivalentes), que el *lector común* se encuentre hoy día tan condicionado para interpretar la literatura como lo estaba el *autor* durante los siglos XVI, XVII y XVIII para crearla. Cientos de mediadores y de ideólogos, intermediarios y moralistas al fin y al cabo, se interponen entre la literatura y sus lectores: prensa y suplementos culturales, críticos que nacen de la muerte del autor, universidades en muchos casos muy devaluadas, medios académicos de la más diversa índole, congresos las más de las veces masificados, revistas especializadas y menos especializadas... Todos tratan de poner ante los ojos del lector el acceso *fundamental* a la interpretación de un Significado Trascendente, a menudo con pretensiones de exclusividad. Estos intermediarios pretenden elaborar para este lector común, sin voz pública, por supuesto (muy alejado de la hoy mítica e irreal familia de los lectores modélicos, ideales, implícitos, explícitos, implicados, archilectores, etc.), un mundo previamente valorado y definitivamente interpretado². Cu-

² Y sobre todo me sorprende que la crítica que se pretende más “progresista” reitere como clichés, opiniones tan simples como que la cultura europea –a la sazón convertida en prototipo de la cultura universal– es el resultado de las acciones llevadas a cabo por hombres, blancos y heterosexuales. Evidentemente, algo así sólo sería cierto si hacemos que Cervantes pertenezca a una “raza” distinta de la que realmente fue la suya, o si *creemos* en la homosexualidad de Shakespeare o en el travestismo de Molière, como se cree o no se cree en Dios, en el Espíritu Santo o en la virginidad de María, a partir de una hermenéutica bíblica o de un canon laico... Quien desde este punto de vista acepte una enmienda a la totalidad del concepto de literatura que hemos heredado de Homero no tendrá ningún problema en asumir estos u otros dogmas. No obstante, el discurso literario no es el código civil, ni el derecho canónico, ni la Ley de Moisés... Nada hay más lejos del dogma, ni más resistente a él, que la literatura. Mal pueden dogmatizar en este terreno los preceptistas y neo-canonicistas de cualquier época. La literatura no se deja poner límites, ni la antigua, ni la moderna, ni la del porvenir.

riosamente, los dogmas sobre la literatura, es decir, las preceptivas y los cánones, no suelen venir del autor –ni hoy ni en el pasado–, quien escribe habitualmente para combatirlos; ni del lector común, a quien no mueven intereses especialmente codiciosos; sino que proceden, desde siempre, del *crítico*, del *intérprete*, del *intermediario*... La literatura siempre precede a la teoría; el lenguaje, a su interpretación. El discurso interpretativo, y secundario, siempre permanece inevitablemente lejos del origen, lejos de la fuente literaria a la que pretende aproximarse de forma constante. A veces la distancia es tal que la literatura se basta por sí misma, y la interpretación se convierte en algo por completo prescindible. Ése es el destino final del discurso interpretativo: la obsolescencia. La literatura sobrevive siempre a cualquiera de sus interpretaciones. Y gracias a ellas. No hay mayor ironía.

Las interpretaciones necesitan mitificarse para poder sobrevivir. Aún así su supervivencia es insignificante comparada con la literatura a la que se refieren. De hecho las interpretaciones apenas sobreviven al intérprete. En algunos casos no alcanzan más allá del radio de acción del sujeto que las formula; su universidad, su departamento, su entorno académico más o menos compartido y discutido. Acaso alguna vez superan el paso de algunas generaciones. Si la interpretación se convierte en una moda, entonces la fogosidad de su éxito será tan luminosa como previsible la inmediatez de su descomposición.

Quizá se olvida con demasiada frecuencia que la literatura sólo está alejada del mundo real *fictionalmente*. La literatura no habla sino de realidades. La credibilidad de las formas le exige conservar todos los lazos de unión con la complejidad de la vida humana. Principalmente la unión ética, himen de la relación más íntima entre el ser humano y el lenguaje. Nunca me pareció especialmente revelador el término *heterocósmico* para designar la esencia de las obras literarias de ficción. La literatura no es exactamente un heterocosmos, sino más bien un cosmos herético, moralmente heterodoxo y estéticamente comprensible. No es un mundo alternativo porque no es un mundo habitable. La forma estética existe porque posee un sentido éticamente reconocible y discutible. Nada más heterodoxo en este contexto, moral y literario, que la literatura y la poética de autores como Fernando de Rojas o Cervantes. Poética que es secularización de dogmas. Poética que, nacida del mito, desemboca en la desmitificación.

1.1. LA INTERPRETACIÓN, ESE ACCESO A UN SIGNIFICADO TRASCENDENTE

Shakespeare parece acertar en la definición que, entre burlas y veras, hace del conocimiento humano en el diálogo que mantienen el rey y Berowne al comienzo de *Love's Labour's Lost* (1598). El conocimiento es ante todo el *conocimiento de las cosas ocultas y negadas* al sentido común. Los medios de ese conocimiento han de orientarse sobre todo hacia el saber de aquello que se nos impide conocer: "Things hid and barr'd, you mean, from common sense [...]. To know the thing I am forbid to know" (*Love's Labour's Lost*, I, 57-60).

Quizá el conocimiento evita encontrarse con nosotros. Acaso la verdad sólo es un derecho que no nos pertenece. De cualquier modo, el ser humano es el único ser vivo dotado de una capacidad de trascendencia, es decir, de una facultad para desear, generar e interpretar Significados Trascendentes. ¿Por qué y para qué se sirve el ser humano de esta capacidad?

Todo acceso al conocimiento está mediatizado, es decir, *transducido*; y semejante mediación no está ejecutada ni por el *autor* —que después del estructuralismo barthiano "ha muerto", voluntaria o involuntariamente—; ni por el *texto* (o escritura), cuya interpretación depende, sobre todo desde Gadamer, de un sujeto "sabio" que "dialoga" con la tradición; ni del *lector ideal* o *lector modelo*, al que tantas identidades y etiquetas se le han atribuido, y casi ninguna de ellas de fundamento auténticamente real. Hoy día el acceso al conocimiento está efectivamente mediatizado o transducido no por los agentes tradicionales jakobsonianos —autor, mensaje, lector—, sino por el *sujeto que interpreta* el mensaje *para* el lector, y que por ello mismo se *interpone* entre éste y aquél. Este sujeto no habla por boca del autor, ni se acerca a la escritura del texto renunciando a sus propios valores morales, ideológicos o axiológicos, ni tan siquiera piensa muchas veces en la educación científica del lector común a la hora de formular la interpretación de la obra literaria; este sujeto intermediario piensa en la interpretación del texto ante el lector en la medida en que tal interpretación justifica su posición personal (política, cultural, económica, sexual, etc.) en el contexto de su vida real y social. La pragmática de la comunicación literaria ha de tener necesariamente presentes, al menos desde la sociedad de finales del siglo XX, los cuatro elementos en que estamos insistiendo: autor → mensaje → *transductor* → lector. El objetivo de toda trans-

ducción es, pues, el lector, pero no un lector cualquiera, sino un lector *sin voz*, un lector vulnerable, desposeído de toda posibilidad de expresión pública reconocida. Sólo así es posible imponer una interpretación falsa a una comunidad de individuos, porque sólo así es posible hacer de una mera opinión una teoría aparentemente científica, cuando en realidad nada haya de científico, ni de teórico siquiera, en ese discurso. La *doxa* se convierte en *episteme* a los ojos del ser humano sin dejar de ser *doxa*. He aquí lo que desde Platón reconocemos con el nombre de demagogia: dotar conscientemente a la mentira de atributos de verdad. Aunque en estos momentos sea sólo una posibilidad, Internet es un recurso decisivo que puede permitir la superación, siempre relativa, de este tipo de situaciones mediatizadoras; y no hay que olvidar, no obstante, que en Internet simplemente están los datos o los hechos, es decir, el acceso a ellos ante todo, pero la interpretación, como el conocimiento, es una experiencia específica del ser humano, y depende esencialmente de las capacidades intelectivas de la propia persona, al margen de las cuales sólo habita el nihilismo.

Hoy menos que nunca accede el lector en un estado adánico a la lectura y percepción de los hechos sociales, culturales, literarios. Lo mismo podríamos decir incluso de los hechos reales. Casi todo tiende a estar cada vez más mediatizado, y con frecuencia lo está desde los más diversos signos ideológicos y axiológicos. Desde la elección del sexo de los seres humanos, hasta la clonación de las más variadas criaturas, sin olvidar la elaboración de alimentos transgénicos, o las formas de investigación interplanetaria o biogenética, una de las características primordiales de los nuevos tiempos será sin duda la mediación, es decir, la intervención humana que, en cualquiera de sus facetas, tiene como fin la alteración controlada del curso previsto –acaso natural– de determinados hechos y acontecimientos. El azar tiene cada vez menos posibilidades de movimiento. En una época y en una cultura determinadas por tales características, la visión (literaria) sin intermediarios no es posible. El profesor, el crítico, el editor, el periodista por supuesto, etc., disputan por dominar el acceso a los textos, es decir, al sentido, al Significado Trascendente, en el valor más amplio de la palabra, y ofrecer de este modo al lector una literatura, un sentido, un discurso, una religión, una política, un conocimiento, una sociedad, un cosmos..., previamente valorado y definitivamente interpretado.

Toda interpretación es una ficción explicativa, cuya consecuencia última es un fundamento moral. La existencia de este fundamento no se discute. De este modo, en la intimidad de su esencia, la interpretación se convierte en un dogma, y el intérprete en un demiurgo que actúa por momentos como un dios veterotestamentario. El dogma sólo se discute de forma aparente. No admite ironías. Discutir un dogma equivale a secularizarlo, a promover su desmitificación irreversible. Ahora bien, ¿qué es la interpretación literaria y cómo es posible dogmatizar desde ella? Vamos a considerar este planteamiento.

La interpretación no es un saber doxográfico, un saber del pretérito, un saber acerca de las obras de Homero, de Schiller o de Pessoa; el saber interpretativo es un conocimiento acerca de lo presente y desde el presente. Homero, Schiller o Pessoa pueden formar parte inderogable de nuestro presente, es decir, de aquellos objetos culturales que sustentan nuestro *conocimiento presente*. La interpretación es un saber de segundo grado que presupone necesariamente otros saberes, digamos, de "primer grado" (técnica, política, historia, matemática, métrica, lingüística, biología...) La interpretación presupone de este modo un estado de las ciencias y de las técnicas lo suficientemente desarrollado como para que el sujeto pueda servirse de ella eficazmente.

Una interpretación es la respuesta gnoseológica a un imperativo epistémico, es decir, la explicación racional que el ser humano es capaz de desarrollar con el fin de esclarecer, hasta donde sea posible, la constitución, significado, uso y función de un fenómeno que de otro modo permanecería incomprensible, y que se impone en el pensamiento del sujeto con la exigencia de un interrogante. En las ciencias naturales la interpretación está determinada, entre otros aspectos, por el principio de causalidad y el principio de exactitud, cuyo límite es la identidad ($A = A$). Sin embargo, en las ciencias humanas, la interpretación resulta muy difícilmente verificable más allá de unas escasas condiciones formales de observación. Allende los formalismos metodológicos, la interpretación literaria sólo está determinada por la ética individual. Desde Maquiavelo, desde Cervantes, desde Shakespeare, el ser humano cuenta con demostraciones que le permiten conducir su experiencia mediante formas lógicas de conducta que se justifican por sí mismas. En nuestro tiempo, este individualismo ético se ha radicalizado poderosamente en las sociedades occidentales.

La interpretación se formula siempre como una reacción, como una respuesta, cuyo fin es promover nuevas acciones mediante explicaciones que pretenden ser convincentes. La interpretación es siempre un *saber contra algo o contra alguien*, un saber que se desarrolla y se esgrime frente a otros pretendidos saberes, frente a otras posibles interpretaciones o construcciones éticas del mundo. Una interpretación lo es en función de *otras interpretaciones* que constituyen para el ser humano las coordenadas de una educación científica y moral. Aunque sus medios y recursos sean metodológicos y epistemológicos, las causas y las consecuencias de una interpretación son siempre éticas. Interpretamos desde el ser, desde lo que somos, y para todo aquello que en nosotros encuentra alguna posibilidad de existencia. Si la literatura fuera verdadera y simplemente una ficción, no causaría tantos problemas a los moralistas de todos los tiempos. Moralistas, preceptistas, canonicistas, intérpretes del dogma todos ellos, encuentran en la literatura un obstáculo común e insoportable. Algunas veces estos moralismos han tratado de desterrar la literatura de su ciudad ideal (Platón); otras veces han tratado de someterla y controlarla mediante diferentes formas de compromiso (catolicismo y marxismo, dos caras singularmente opuestas de una misma y quizá única moneda); también se ha tratado de utilizar modos muy sofisticados de interpretación filológica con objeto de disimular los fundamentos morales del intérprete (formalismos, estilísticas, historiografías, psicoanálisis, crítica académica, teorías literarias varias...), hasta constituir tradiciones canónicas a las que se ha atribuido un estatuto de inmutabilidad; incluso se ha pretendido negar la interpretación literaria como tal, o ir *contra* ella (S. Sontag, 1966), como si algo así eximiera al intérprete de incurrir en una nueva interpretación, más dogmática y contundente si cabe que las que pretende discutir, negando cualquier resquicio de validez. Finalmente encontramos moralismos que, de forma directa y sin disimulos, pretenden interpretar la literatura de acuerdo exclusivamente con los fundamentos éticos e ideológicos de su propio grupo. Es el caso de la crítica feminista, por ejemplo. Una misma obra literaria es fuente de interpretaciones diversas, según nuestro punto de vista sea filológico, marxista, católico, feminista, platónico o aristotélico. Una en su génesis, plural en su interpretación, la obra literaria resiste –e incluso contempla con indolencia– todas las interpretaciones. De las cuales se alimenta, como hemos dicho.

Toda forma de conocimiento encuentra en un fundamento moral su razón humana de ser. En este sentido, ninguna interpretación está exenta de las fluctuaciones éticas del presente, ni aún del pretérito. El mundo y la realidad en que habitan los seres humanos, y los seres vivos en su conjunto, no posee una morfología que pueda considerarse inmutable o independiente de quienes forman parte de ese mundo. La realidad es el resultado de la organización que algunos de sus elementos, como los seres humanos, establecen sobre todo aquello que incide sobre ellos. Esta actividad antropológica se desarrolla en función del radio de acción que nuestras facultades y posibilidades alcanzan en cada momento. El mundo no es, ciertamente, la totalidad de las cosas, *omnitud rerum*, sino la totalidad de las cosas que nos resultan accesibles en función de nuestro radio de acción, de nuestro poder de organización, es decir, de nuestras posibilidades éticas de *interpretación*.

Desde esta perspectiva, la interpretación tiene su causa en la *conciencia de la necesidad de saber*. El uso de este saber determina las consecuencias de la interpretación humana. Sin embargo, y desde cualquier punto de vista, esta *conciencia de necesidad* sapiencial posee siempre una causa ética que la genera y desarrolla, un impulso o fuerza moral que, individual o colectivamente, trata de legitimarse e institucionalizarse a medida que progresa ese saber, esencialmente humano, del que ella misma es motivo y consecuencia. La interpretación literaria no siempre ha brotado de una *conciencia de necesidad de saber literario*. En estos tiempos que corren estamos especialmente lejos de ese interés por el saber literario, y en nuestras necesidades conscientes las éticas colectivas ocupan la totalidad de las exigencias interpretativas. En su furor ideológico, las interpretaciones moralistas, hoy como ayer, no distinguen entre formas, géneros o discursos verbales y no verbales. La literatura les resulta completamente imperceptible como tal. No tienen capacidad de discernimiento entre lo estético y lo fisiológico, entre el verbo y el deseo. Sólo discriminan la alteridad adversa o diferente de la identidad por la que se definen: “los que *reaccionan* como yo, y los que *no reaccionan* como yo”. Para algunas gentes no son necesarias más diferencias. Cualquier otra forma de interpretación, de diferenciación, es un discurso que niega la identidad, y por lo tanto debe ser combatido desde el verbo, indiscutible, de los fundamentos morales. *Dogma dictum est*. Platón habría admirado esta forma de *disolución perceptiva* de la literatura, que a él le resultó absolutamente imposible.

Tal era la atracción con la que percibía e interpretaba lo genuinamente literario. Los nuevos dogmatismos morales de interpretación cultural no destruyen la literatura, sino que, en primer lugar, anulan sus posibilidades específicas de percepción y, en segundo lugar, instituyen de forma excluyente determinadas normas de interpretación, fuera de las cuales otras modalidades hermenéuticas resultan proscritas. Es una suerte de esterilización de ciertos sentidos: los literarios.

Hay algo común que comparten unánimemente todos los fundamentalismos: todos ellos se toman en serio la literatura, sus formas y sus contenidos. No se trata de un juego, ni de una ficción: se trata de una amenaza, cuyas palabras provocan por sí solas consecuencias reales. En lugar de meras palabras, se advierte una fábula hechizante, una suerte de acto mágico, un peligro que hay que controlar, codificar, prohibir, normalizar, canonizar una y otra vez, etc., interpretar, en suma, según la metodología de una determinada legislación moral. La que mejor convenga a nuestro ejercicio de poder.

Las interpretaciones no son eternas. Más bien todo lo contrario: nacen con fecha de caducidad. Su destino es la obsolescencia. Lo hemos dicho. Brotan de instituciones históricas y culturales, algo relativamente reciente en el desarrollo de la civilización humana, y dependen de configuraciones morales y sistemas ideológicos, sumamente frágiles, por más que puedan prolongarse temporalmente más allá de algunas generaciones. En cualquier caso, y pese a sus fluctuaciones, la interpretación literaria, que es nuestra principal referencia aquí, puede ser objeto de una serie de acepciones objetivas, o con fundamento *in re*, que vamos a considerar a continuación.

En primer lugar, la interpretación es una actividad humana identificable a un "saber leer", más que a un "saber hacer", o saber técnico, propio de la ciencia o del arte. La interpretación, antes que una acción —otra cosa serán sus consecuencias pragmáticas—, es una codificación, una organización semántica de un estado de cosas que se someten a estudio.

En segundo lugar, esta facultad perceptiva y organizadora, este "saber leer", requiere para su desarrollo un sistema ordenado de proposiciones derivadas de principios. Es evidente, por tanto, que una interpretación sólo puede manifestarse en un mundo, en una cultura, en una sociedad, en la que se den ciertas condiciones: escritura, organización lógica de teorías, comunicación, debate de ideas, e incluso

libertad. La interpretación, considerada como sistema ordenado de proposiciones derivadas de principios, se sitúa muy cerca del concepto aristotélico de ciencia, tal como el Estagirita lo expone en sus *Segundos analíticos*. La interpretación no sólo requiere una *escuela*, para "saber leer"; requiere también una *academia* donde se contrasten todas esas lecturas, es decir, una Universidad. He aquí el fruto del árbol de la ciencia. La disputa por el conocimiento, la competencia por una cualidad esencialmente diabólica y luzbelina. Una actividad profesional basada en la destrucción de toda inocencia.

En tercer lugar, la interpretación se ha visto con frecuencia muy determinada por la evolución de las ciencias positivas, sobre todo desde la física de Galileo y la matemática de Newton, y particularmente desde el desarrollo de los principios de la revolución industrial. A la escuela, a la academia, hay que sumar el *taller* y el *laboratorio*. La interpretación literaria no ha sido ajena a este positivismo, en especial durante las décadas del cientifismo decimonónico, por más que su laboratorio se limite, con frecuencia, a la Biblioteca.

En cuarto lugar, la interpretación ha alcanzado en el terreno de las ciencias humanas un estatuto bien definido, en parte gracias al éxito y al formato de las ciencias naturales, que ha desembocado en un muy amplio reconocimiento académico. Pese a todo, este reconocimiento no puede confundirse con una plena justificación epistemológica de la interpretación literaria en el seno de las denominadas ciencias humanas. Hoy día, sin embargo, ya no preocupa esta legitimación científica, que se da por supuesta o simplemente se ignora. En la interpretación literaria al menos, la Ciencia ha sido sustituida por la Ética. El conocimiento es arrastrado por la *univocidad* de la idea, el saber sucumbe ante *un saber*, y la construcción de los valores se convierte en una lucha de ideologías, en una vulgar axiomaquia. Se impone *a priori* un juicio definitivo, una solución final. En este contexto, una nueva forma de metafísica, en la que se basan cada vez mayor número de interpretaciones, resurge con una falsa y atrayente originalidad. Sólo así es posible estudiar a Calderón como si su obra literaria fuera una consecuencia real de la existencia de Dios, o del orden moral trascendente reflejado en la ficción de su teatro. Como hemos indicado anteriormente, las interpretaciones morales, todas ellas fundamentadas en un dogma más o menos declarado, son incapaces de no tomarse en serio la literatura. El dogma no admite otros dogmas, es decir, otras ficciones. A los ojos de

los moralistas, la literatura es la mayor de las profanaciones. No en vano el arte y las ciencias son, ante todo, actividades seculares.

Estas cuatro consideraciones sobre el concepto de interpretación no son apreciaciones meramente lingüísticas, sino que están determinadas por el propio proceso y desarrollo de los objetos culturales sometidos a interpretación.

En tiempos de Aristóteles y Platón, sólo existía una ciencia efectiva, la Geometría. Diferentes epistemólogos han atribuido a esta circunstancia algunas de las características de la antigua idea de ciencia como conocimiento discursivo a partir de principios. En nuestro tiempo no podemos hablar de una única ciencia efectiva y dominante. Ni tan siquiera de un conjunto uniforme de ciencias en cuyas consecuencias se piense de una forma exclusiva y excluyente. Una de estas posibles ciencias, la biogenética, se ve con frecuencia apelada por la ética. Ésta última no podrá reemplazar a aquélla, pero también es cierto que la biología no es la literatura, donde un discurso ético ha impuesto sus condiciones sobre los resultados de la interpretación cultural.

La interpretación, pese a nacer de una facultad lingüística mitopoiética, creadora de mitos, se construye siempre mediante palabras, conceptos y proposiciones *sobre* el objeto de estudio. Se supone también que los medios de la interpretación re-producen o re-presentan isomórficamente los objetos culturales. Con demasiada frecuencia se olvida, sin embargo, que esta representación está mediatizada de forma decisiva por la ética, de la que depende pragmáticamente el uso y función de las palabras, conceptos y proposiciones de que se sirve el pensamiento humano.

La interpretación responde a un constructivismo, con creaciones que se mantienen en el terreno de las construcciones conceptuales, y que se llevan a cabo mediante "operaciones mentales", aunque sus consecuencias pragmáticas con frecuencia se realizan mediante "operaciones manuales", las cuales suponen un tránsito evidente del *verbum* al *fatum*, siempre como causa y consecuencia del *ethos*. En este sentido, toda interpretación es conocimiento o forma de conocimiento, y por eso mismo, por ser conocimiento, está compuesta de ideas que sólo tienen sentido pleno en la medida en que se constituyen como experiencia de un sujeto individual. Una de las condiciones genéticas de la interpretación es el individualismo del sujeto, la soledad humana, el fundamento moral del *yo*.

En las ciencias humanas, la interpretación nunca puede trascender los límites del materialismo gnoseológico, al contrario de lo que sucede en las ciencias naturales. Más allá de los formalismos, la interpretación literaria nunca puede incorporar a su discurso explicativo los “objetos reales” del discurso literario. El discurso interpretativo no puede dar cuenta metodológicamente de la naturaleza *real* de los objetos o referentes literarios, a menos que, desde el punto de vista de la ética de la interpretación, el intérprete se los tome en serio, es decir, crea en ellos firmemente, como si se tratara de verdades o realidades innegables. El sodio, los astros naturales, o el vacío, son *objetos reales* con los que trabaja la ciencia natural, y forman respectivamente parte esencial y real de la química, la astronomía y la física. Son sus contenidos reales. Las ciencias humanas sólo atrapan sus contenidos *formalmente*, mediante palabras, imágenes o conceptos, es decir, mediante ficciones, por más que se trate de ficciones explicativas. Sólo a través del materialismo gnoseológico las ciencias naturales pueden librarse de la concepción de la Ciencia como re-presentación especulativa de la realidad y, en el mejor de los casos, como re-construcción de la verdad. Sin embargo, las ciencias humanas no pueden trascender los límites de un infinito idealismo gnoseológico, cuyo definitivo juez, en última instancia, es la ética del individuo. Algo así se advierte de forma muy especial en la interpretación literaria contemporánea, que está tratando de sustituir, definitivamente, la *Ciencia* de la interpretación literaria por la *Ética* de la interpretación cultural. Dado que la ciencia no puede ser reducida a “actos de conocimiento”, es suplantada por éstos, en el caso de la investigación literaria, desde la moral dominante. Siempre ha sido así, aunque hoy quizás el énfasis es mayor que antaño, como menor es la disimulación moral del intérprete. La ética no ha faltado jamás en la historia de las interpretaciones. Hoy su poder es tal, que incluso ha conseguido subordinar a sus propios intereses algunas dimensiones fundamentales del discurso y la metodología que tradicionalmente pertenecieron a la ciencia. Desde Aristóteles hasta la posmodernidad, la interpretación literaria siempre ha sido un “acto de conocimiento”. Nada más. No ha curado ninguna enfermedad. No ha resuelto ningún problema social. No ha hecho a nadie más bueno o más honrado o más sensible que su vecino. *Interpretación literaria* es el nombre que los moralistas dan a su deseo de *dominar* las obras literarias, es decir, a su lectura *personal*, o gremial, pero siempre poderosa o canónica, de las obras literarias. Es el nombre que la

Ética se reserva para sus relaciones con la Poética. Relaciones de dominio, sin duda. La literatura seduce a la crítica, quizá sólo para burlarse de ella. El discurso literario sabe muy bien, como lo sabía Cervantes, que al poder sólo se le puede seducir, vencer o burlar.

La literatura es ininterpretable sin la ética. Es impenetrable fuera de la moral. Del mismo modo que un positivista radical puede negar las realidades que no estén contenidas en las ciencias naturales, hasta concebir una ciencia futura como una *omnisciencia*, abriendo ante nosotros una suerte de “fundamentalismo científico”, el intérprete de las ciencias humanas puede afirmar las ficciones que están contenidas en la literatura, y concebir de este modo una ética basada en un fundamento trascendental o metafísico, en el cual ha de encontrar confirmación y legalidad inmanente un determinado modo de vida, consistente en interpretar la ficción como si se tratara de un hecho real. No debe sorprendernos algo así, pues es el planteamiento en que se basa la totalidad de las religiones. Lo que una ciencia positiva puede ofrecer es una visión científica de su campo categorial, pero nunca una visión científica del mundo. De igual modo, lo que una interpretación literaria puede ofrecer es simplemente la codificación de una ficción explicativa, y no la legitimidad metafísica de un sistema moral, que en un momento dado puede usarse como marco de interpretación literaria o cultural. Si eso se quiere constituir en credo, el engendro resultante se llamará *dogma*. La paradoja del fundamentalismo de las interpretaciones éticas sobre la literatura reside precisamente en que ninguna de sus proposiciones puede ser confirmada de forma unánime o definitiva en una obra literaria concreta. Como hemos dicho anteriormente, el destino de toda interpretación, por muy ética y muy científica que sea, es, sólo y siempre, la obsolescencia más absoluta. Cualquier fundamentalismo ético no sólo implica, sobre un fenómeno tan complejo y abierto como es la literatura, una interpretación exclusiva, sino también una ontología, de tendencia monista, y una metafísica, en cuya trascendencia inaccesible se sitúa la imposibilidad de verificar de forma racional cualquier interpretación diferente. Es posible que, en el mundo occidental, el avance de la ciencia y del racionalismo sólo haya afectado a la organización social de los fundamentalismos, pero no al dogmatismo de sus principios éticos, es decir, a su fe. Siempre habrá dogmas que las Iglesias no puedan ceder, como la existencia de Dios, o la inmortalidad del alma. Siempre habrá dogmas de los que la ética

de la interpretación literaria no podrá prescindir, como los conceptos de realidad o de belleza –por ejemplo–, el criterio de verdad, o la *conciencia de la necesidad* de un saber sobre la literatura.

1.2. TODA FORMA DE LENGUAJE ES UNA FICCIÓN

La ficción es probablemente la forma de expresión más recurrente y poderosa del ser humano. Es quizá más poderosa y más cuantiosa, más abundante quiero decir, que la propia realidad. Desde luego es mucho más exuberante y atractiva. La realidad se oculta, se nos sustrae; la ficción la sustituye y la transforma. Percibimos mucho mejor la ficción que la realidad. La ficción es mejor; está mejor construida, no resulta tan imperfecta ni tan fatigante. La ficción dispone, entre sus objetivos principales, la confirmación de su percepción. Dispone también, y exige además, su propia interpretación. El organismo humano genera inmediatamente las consecuencias de esta experiencia interpretativa. Aquí comienza la aventura. Alguien trata siempre de controlar esta aventura: en primer lugar, el *autor* de la ficción y, en segundo lugar, *in auctoris absentia*, el *intérprete*, quien se erige en portavoz del significado posible de esa ficción. Este intérprete es siempre un transductor, es decir, alguien que interpreta *para otros* el sentido de un discurso previamente elaborado por un autor que ya no está presente. Conocemos el esquema real de la comunicación real:

Autor → mensaje → transductor → receptor

En las secuencias impares de este proceso de comunicación recae la acción de *construir* genuinamente un sentido (autor), y de *interpretarlo* (transductor), debidamente transformado, a una comunidad de receptores. Estos últimos no están autorizados para dar una respuesta inmediata al discurso del transductor. Carecen de medios para llevarla a cabo y a veces incluso carecen de competencias comunicativas adecuadas. Es lo que sucede con el lector de periódicos, el espectador de televisión, el oyente de una emisión radiofónica, es decir, con cualquiera de nosotros como destinatarios de un medio de comunicación de masas. Sólo podemos ser consumidores individuales, e insignificantes, de unos sistemas de comunicación y de discurso que, previa-

mente manipulados, no podemos contrarrestar. Volveremos sobre este aspecto en el apartado siguiente, pero antes vamos a plantear algunas observaciones sobre el discurso ficticio y sus fuerzas de convicción.

No hay nada más ficticio que el lenguaje. Dígase lo que se quiera. Sin el lenguaje los dioses no existirían. Sin el lenguaje el *verbo* nunca se haría *carne*. Es propio de los dioses mostrar la fuerza de su poder, de su ira o su misericordia, de su capacidad de sacrificio incluso, pero muy pocas veces nos dan muestras de su inteligencia. Sobrevivientes en la nada, desde una soledad eterna y poderosa, dominan el todo. A veces, algunos de sus súbditos primigenios, los ángeles por ejemplo, traicionan incomprensiblemente su magnificencia; el hombre y la mujer por él creados no tardan en engañarle y mostrarse desagradecidos...; como consecuencia de ello disponen un mundo deliberadamente imperfecto, cuyo resultado es el caos más irremediable. ¿Es ésta una labor de la que se deba estar especialmente orgulloso? Los dioses, pues, hacen alarde de su poder, pero pocas veces de su inteligencia. Todo se reduce para ellos a una cuestión moral. No entienden, diríamos, de epistemología. Sólo de ética. De una ética que descarta, por supuesto, cualquier experiencia cómica. Por el uso de la inteligencia los dioses se asemejan a los seres humanos; y por una ambición desmesurada los propios seres humanos acaban por creerse, fraudulentamente, semejantes a un dios. Los númenes no ofrecen pruebas de inteligencia, sino simplemente de poder o de sacrificio, según pretendan deslumbrarnos o seducirnos. Sus obras son obras de fuerza, no de sabiduría. No en vano la inteligencia se orienta esencialmente hacia la persuasión y la crítica, actividades sin duda mucho más humanas que divinas. La inteligencia hace al ser humano; la ficción, a los dioses. Sin embargo, ambos están unidos, por el deseo, en una relación trágica. Ansiedad humana de trascendencia y deseo divino de posesión y dominio sobre lo terrenal. Todos los dioses necesitan hacer milagros para revestirse periódicamente de cierta autoridad, pero sólo los seres humanos son capaces de contar esos milagros. Los númenes necesitan de profetas y narradores para articular su propio discurso. ¿Quizá la modestia les impide hablar de sí mismos? Lo cierto es que los dioses necesitan la escritura. El fruto de la más humana de las invenciones: dar nombre y sentido a las cosas. He aquí la acción primigenia y adánica de ese primer hombre. Los dioses que no están en los libros, que no están en las escrituras, no existen. En consecuencia, residen en la

lectura, y se confirman en la experiencia trágica –y espectacular–, para sublimarse en ella ante los ojos mortales. Los dioses son fugitivos y persistentes visitantes de la literatura. Toda su mitología está destinada a poblar un mundo visible, que la ficción poética ha hecho muchas veces comprensible y verosímil en su fuerza y sensorialidad. Sin embargo, la poética no es la casa de los dioses, sino su laico campamento, su cementerio civil. La literatura, discurso pagano y secular por excelencia, no habla su mismo lenguaje, normativo y moralista, sino que instituye una voz de libertad y laicismo, de heterodoxia y desmitificación, que ha hecho de los númenes su principal osamenta. La poética ha convertido a todos los dioses en el osario de la literatura. Sin duda un enriquecido tesoro de influencias trascendentes.

En la tragedia clásica, los principales homicidas eran los dioses. La muerte violenta confirma una autorización o un designio divinos. En una tragedia moderna – la *Numancia* de Cervantes es la primera en que esto sucede con el silencio de los dioses–, los únicos homicidas son los propios seres humanos. La estética cervantina nos muestra cómo la modernidad toma conciencia de lo que habrá de ser para el futuro la interpretación de la experiencia trágica: el reconocimiento de la crueldad del hombre contra sí mismo. Más precisamente: contra seres inocentes de su misma especie. Desde la *Numancia* de Cervantes, el sufrimiento de los seres humildes, así como la crueldad ejercida contra criaturas inocentes, alcanza un estatuto de dignidad estética y de legitimación laica que conservará para siempre. La poética de la Edad Contemporánea encuentra aquí una de sus dimensiones más fundamentales: Büchner, Valle, Pirandello, Lorca, Brecht, Beckett, Dürrenmatt... En la poética cervantina lo cómico se disocia por completo de la humildad social, que ocupa ahora un lugar nuclear en la tragedia, subrogando el hombre común a los antiguos atriadas y a los modernos aristócratas, antaño protagonistas exclusivos de la *fábula* trágica. Simultáneamente, la religión no desempeña en *La Numancia* ningún valor funcional. Pese a la apoteosis contrarreformista, todo transcurre en un mundo pagano. Un mundo gentil que habrá de ser sacrificado por completo, y por la mano del hombre. Sin dioses. Sin profetas. Sin ministros de religiones normativas. *Numancia* es una tragedia deicida. Los numantinos fueron capaces de profanar, con su incredulidad en los númenes y su convicción ante el suicidio, todo el dogmatismo de la Contrarreforma. *Numancia* es ante todo una profa-

nación. Es la secularización de la tragedia. Es la modernidad. Conciencia de libertad contra corriente. La divinidad advierte a los héroes de su destino. No para que modifiquen su conducta, determinada inalterablemente por los dioses, sino para que lo sepan, simplemente, de modo que las consecuencias de sus humanas decisiones resulten todavía mucho más irónicas.

La vida nos enseña que forma parte de la realidad todo aquello que altera de modo irreversible (el desarrollo funcional de) nuestra existencia. Sin embargo, y de acuerdo con esta declaración, la ficción formaría parte de la realidad: forma parte *esencial* de la realidad. La literatura, pura ficción, está hecha enteramente de realidades. El lenguaje, esa ficción a la que se atribuye un estatuto de realidad, es nuestro principal instrumento de expresión, comunicación, interpretación y traición de ideas y sentimientos. La invención más decisiva de la historia de la Humanidad ha sido y sigue siendo el alfabeto, cosmos del lenguaje en el caos de la experiencia humana.

Ficción debería ser todo aquello que no altera de forma esencial e irreversible nuestras funciones somáticas. Sin embargo, ¡cuántas cosas resultan definitivamente trastornadas por la ficción! El ser humano es una criatura especialmente asustadiza y frágil, que muere y sobrevive desde sus orígenes gracias a la ficción, y a pesar de la realidad.

1.3. FICCIONES EXPLICATIVAS: LA POÉTICA, LA CIENCIA, EL PERIODISMO

Life...

... it is a tale

Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing...³

Shakespeare, *Macbeth* (V, 5)

Cuando Shakespeare escribe estas palabras no está tratando de describir el discurso periodístico contemporáneo, naturalmente, sino

³ "La vida [...] es un cuento contado por un idiota, lleno de ruidos y furia que nada significan" (Shakespeare, *Macbeth*, acto V, escena 5).

más bien la falta de sentido que en un momento dado puede adquirir la vida de un ser humano cuya ambición desmesurada le ha inducido al crimen y a la desesperación. Macbeth no es todavía Larry King.

Vamos a considerar a continuación algunos aspectos que invitan a pensar en la *ficción* como una parte esencial de los tres discursos actualmente más influyentes en la vida social y académica de la cultura occidental. Me refiero a una tipología de discursos que se presentan, en la Edad Contemporánea, como formas de lenguaje dentro de las cuales se generan, comunican e interpretan los principales recursos del conocimiento humano. Hay varios lenguajes (teológico, histórico, jurídico, filosófico, etc...), pero casi todos ellos, por no decir todos, pueden en nuestro tiempo asimilarse a tres dominios: la Ciencia (*episteme*), la Literatura (*fábula*) y el Periodismo (*doxa*). Estos tres discursos a que me refiero, en mi modesto entender, son el discurso científico, el discurso literario y el discurso periodístico. Sin duda a diferentes lectores se les ocurrirán otras formas de lenguaje y de discurso más influyentes quizá que los antemencionados, como el religioso o el político, por ejemplo, pero también es evidente que, en la mayoría de los casos, por no decir que siempre, estos discursos nos llegan a través de los medios de comunicación de masas que, en realidad, son los medios de comunicación de aquellos grupos religiosos, o políticos, que subvencionan tales medios. Esto explica que en las denominadas sociedades abiertas y democráticas haya hechos cotidianos y decisivos que no conocemos jamás. Por otro lado, casi todos los discursos existentes son lenguajes en conflicto, es decir, son discursos que poseen sus contrarios. Así, por ejemplo, la doctrina religiosa es objeto de refutación por parte del discurso agnóstico y materialista, el discurso político se disgrega constantemente en una lucha de ideologías enfrentadas que acaban por hacer de la política algo confuso e indefinido. Sin embargo, ¿qué se opone hoy día a la Ciencia y a su desarrollo pragmático? Nada. ¿Quién se opone a la existencia y difusión de la Literatura? Nadie. Aunque tradicionalmente sus principales enemigos fueron los moralistas paganos y religiosos (desde Platón hasta la Congregación para la Doctrina de la Fe), curiosamente hoy día sus más influyentes valedores son los moralistas laicos (no menos fundamentalistas a las veces que los creyentes), al estudiarla e interpretarla con el fin de justificar y confirmar siempre la legitimidad de sus posiciones morales. ¿Y el periodismo? ¿Quién se opone a la existencia del periodismo? Nadie.

Nuestro mundo no se concibe sin este discurso. Naturalmente, no dejan de ser irónicas las palabras de Borges, al sugerir que, para saber lo que sucede en el mundo, bastaría con publicar un periódico cada treinta días.

También habrá lectores que duden abiertamente de la dimensión práctica o utilitarista de un discurso como el literario. Bien, ¿acaso pueden negar estos lectores que de la literatura, de su comercio y su enseñanza, viven millones de personas en todo el mundo? No deja de ser irónico que, después de tanta deconstrucción y negación de interpretaciones *correctas*, la literatura siga suscitando tantos debates y controversias. Negar el sentido práctico, es decir, mercantil, de la literatura, y de sus posibilidades de interpretación, equivale –además de dejar a un montón de individuos e individuos sin trabajo– a sustraer del mundo académico un sinfín de recursos y fundamentos éticos que sirven de base y referencia a la interpretación literaria, y que no han encontrado fuera de la literatura, o del discurso culturalista y literaturizable, un cauce de expresión que resultara más eficaz y prestigioso.

Hemos partido en este libro del postulado de que toda forma de lenguaje es una ficción: el lenguaje científico es una ficción explicativa; el lenguaje literario, una ficción lúdica y crítica; y el lenguaje periodístico, una ficción con frecuencia falsificadora y siempre simplificadora⁴.

La característica principal de estos tres lenguajes –la Ciencia, la Literatura y el Periodismo– es que son insolubles entre sí. Ninguno de ellos puede contener al otro sin adulterarlo absolutamente. Poseen diferentes densidades, esencias distintas. No se pueden novelar los procesos químicos que provocan un cáncer hepático, de la misma forma que un artículo de prensa, por excelente que sea, no nos puede dar cuenta de la experiencia de lectura de una novela, que es algo personal e individual, y que nadie puede *vivir* por nosotros.

Observemos, en primer lugar, a la Ciencia. La Ciencia siempre podrá ser considerada como una *ficción explicativa*. Toda interpretación basada en una doctrina sólida, de principios axiomáticos e intemporales, es una ficción⁵. Todas las formas de interpretación constitu-

⁴ Sobre la cuestión de la simplificación en el discurso periodístico, véase el breve e interesante prólogo de Claudio Guillén a sus *Múltiples moradas* (1998).

⁵ “La ciencia está llena de ficciones. Por lo pronto, todos los objetos matemáticos son ficticios. ¿Qué otra cosa son los números en sí, a diferencia de la población de un

yen, cada una a su modo, una ficción. Una ficción, sin duda, explicativa, pero al fin y al cabo ficción. El tercero de los mundos de la epistemología de K. Popper (1972), el mundo lógico, en el que se situarían los contenidos del pensamiento objetivo, no deja de ser, desde cualquier punto de vista, una ficción. El desarrollo mismo del proceso que reduce la historia de la ciencia a una alternancia de conjeturas y refutaciones prueba de forma definitiva el estatuto ficcional de los principios lógicos que sirven de base al discurso científico. El Mundo Lógico es obra y producto natural de la inteligencia humana. No existe fuera de ella. Ninguna realidad ajena al ser humano es una realidad verbal⁶.

Con muy poco riesgo podemos afirmar de nuevo que para el ser humano es ficción todo aquello que, en su interpretación personal, no altera ni compromete definitiva o irreversiblemente sus funciones somáticas. Popper (1972/1992: 81) dice que “la ‘certeza’ de una creencia no es tanto un problema de intensidad cuanto de *situación* de nuestras expectativas acerca de sus consecuencias posibles”. Lo que sucede es cierto si lo que lo rodea es, o nos parece que es, real, pues “todo depende –prosigue Popper– de la importancia otorgada a la verdad o falsedad de la creencia. Las ‘creencias’ se relacionan con nuestra vida

lugar? ¿Qué sino ficciones son los puntos y las líneas, los conjuntos y las funciones, las estructuras algebraicas y los espacios funcionales? [...]. En ciencia se utilizan, además de conceptos matemáticos, ficciones descaradas. Por ejemplo, el físico habla de rayos luminosos sin espesor y de imágenes virtuales, de átomos aislados del resto del universo y de universos de densidad igual en todas partes. El biólogo suele fingir que todos los individuos de una especie son iguales, y el psicólogo suele imaginar procesos mentales que no son idénticos a procesos cerebrales. El sociólogo hace a menudo cuenta de que los grupos sociales que estudia no son influidos por la política, y el economista inventa mercados en equilibrio” (Bunge, 1987: 40). M. Bunge insiste de forma recurrente en una idea dominante, y es que las *ideas* tienen propiedades lógicas y semánticas, no físicas. Quiere esto decir que una proposición puede ser contradictoria o falsa, mientras que un río o una sociedad no puede ser ni lo uno ni lo otro. Paralelamente, de la lectura de las palabras de Bunge se infiere la referencia platónica que contrapone *doxa* y *episteme*, de modo que las teorías sólo se pueden discutir con teorías, y las opiniones con opiniones.

⁶ Respecto a las mentiras de la ciencia, conviene recordar, y no sólo como anécdota, el ensayo de Alan Sokal titulado “Transgressing the Boundaries. Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity”, publicado en la primavera de 1996 en la revista americana *Social Text*. Este físico, con un lenguaje deconstructivista, sostenía que los sectores más avanzados de la física confirmaban las tesis filosóficas de Derrida. En una publicación de 1997 el propio Sokal declaró que todo había sido una burla.

práctica diaria. *Actuamos basándonos en nuestras creencias.* (Un conductista diría: una 'creencia' es algo en lo que nos basamos para actuar.) Por esta razón, en la mayoría de los casos basta un grado de certeza más bien bajo. Pero si dependen muchas cosas de nuestra creencia, entonces *no sólo* cambia la *intensidad* de la creencia, sino también su función biológica". De lo que se desprende que nuestra vida está determinada básicamente por el conjunto de ficciones en las que creemos. Entre otras cosas, porque no podemos vivir sin creérnoslas. Ésta es la razón por la cual la literatura, la ciencia y el periodismo son, según nuestras circunstancias culturales, sociales o profesionales, las formas discursivas que más influencia ejercen sobre nosotros. El mundo contemporáneo se manifiesta ante nosotros, se nos *presenta*, a través de estas formas dominantes de expresión, comunicación e interpretación: conocimiento, mito e información.

En segundo lugar, la Literatura. La única diferencia entre las ficciones literarias y las ficciones científicas se basa en un punto de vista meramente lógico (ni siquiera ontológico o epistemológico): las ficciones científicas, a diferencia de las otras, son ficciones *teóricas*, porque pertenecen a un mundo de teorías, es decir, se trata de conceptos que mantienen relaciones lógicas y sistemáticas con otros conceptos. Sin embargo, las ficciones literarias, como todas las ficciones artísticas, son completamente ajenas al mundo teórico, aunque adquieran con frecuencia un formato interpretable desde la teoría literaria (relato, soneto, tragedia, hipálage...) Las ficciones científicas responden a una coherencia entre premisas y consecuencias. Por su parte, las ficciones literarias se desarrollan completamente al margen de tales imperativos: en la literatura, como en los sueños, los hechos, los personajes, las palabras, el tiempo o el espacio, pueden ser "ilegales", y a la vez ser convincentes, es decir, puede tratarse de algo realmente imposible, y sin embargo *verosímil*. Y lo que es verosímil es también influyente. Y poderoso.

Toda ficción es siempre una suerte de referencia metafísica. Se trata siempre de una forma sensible que remite o expresa una realidad metafísica, cuyo significado adquiere de modo inevitable cierta trascendencia más allá de lo meramente sensible. En las referencias metafísicas de determinados discursos, como el literario, está contenido y postulado un Significado Trascendente. La ficción es la única alternativa a la realidad. La metafísica, también, pues es una más entre las

formas de la ficción. Es, sin embargo, y a diferencia de la literatura, una ficción en la que se puede creer firmemente, como si se tratara de una realidad con consecuencias. El ser humano puede creer en las religiones sin ser considerado un loco, a veces ni siquiera un fanático, sino un hombre incluso virtuoso; por su parte, si la misma creencia se proyecta con igual fuerza sobre la literatura, entonces es posible calificarlo en sociedad como un demente o un esquizofrénico. Don Quijote no es Segismundo. La mejor de las ficciones es la que no resulta nunca plenamente verificable; es el caso de la literatura. El discurso científico defrauda porque es verificable, y al fin y al cabo resulta decepcionante y superable. El literario, no; se mantiene siempre como tal. La novela realista no es *mejor* que la novela picaresca, ni el *Bildungsroman* superior a la épica homérica, del mismo modo que la música de Arnold Schönberg no es de *más calidad* que la de Bach o de Verdi, ni más *progresista* que la Purcell. Además, el significado de lo literario no se basa en la verificación, sino en la convicción, es decir, en la verosimilitud, como hemos dicho. Y en el discurso periodístico, por mucho que se nos repita, la verificación no interesa, no hay tiempo para la respuesta meditada; además, cualquier pretensión de contrastar verazmente una información no suele desembocar en conocimiento, sino en "ruido", es decir, en la confluencia de múltiples confrontaciones, que no pretenden la objetividad del saber, sino la recusación de los datos del contrario. Por otra parte, en el periodismo, el enfrentamiento no se produce entre la fuente originaria y el intérprete, sino entre intermediarios. Y la función básica del intermediario es la de neutralizar fuerzas. No se contrastan opciones de verdad, sino comunicación de opiniones (mejores o peores, y siempre tendenciosas), destinadas a promover en las masas determinadas actitudes, concretamente aquellas que resulten más adecuadas a los intereses de los medios de información, que no medios de conocimiento, que las promueven. El resultado será siempre un "tercer mundo semántico". Incluso en las sociedades abiertas y democráticas. Son éstas precisamente las que disponen de los medios más desarrollados y sofisticados para conseguir tales fines. Una sociedad es plenamente democrática cuando ha conseguido controlar de forma estable las consecuencias de la información sin acudir al ejercicio de una violencia visible, manifiesta o codificable.

Son necesarias en este momento algunas palabras sobre el proceso de la interpretación literaria, un auténtico y diabólico mecanismo de

mediación entre el conocimiento literario (y ético), por un parte, y el lector, por otra; y que siempre lleva a cabo el crítico, el transductor o el intérprete de la literatura. La decisiva valoración pragmática –y no sólo en el ámbito referencial– que han pretendido los postestructuralismos en la interpretación de la interacción de los fenómenos culturales (ciencia empírica, teoría de los polisistemas, actos de habla, estética de la recepción, crítica feminista, etc.) ha resultado determinante para tratar de objetivar las funciones que puede adquirir el intermediario en los procesos generales de la comunicación humana, no sólo teatral o literaria, sino también cotidiana, y sobre todo en las sociedades profesionales y laborales. Conviene advertir que la teoría literaria de los últimos años es una teoría literaria hecha por “intermediarios”: el crítico ha desplazado por completo al autor, y ha construido una dilatada poética de códigos y formas canónicas de interpretación, basadas cada una de ellas en una idea diferente de literatura, como justificación sexual, bandera ideológica, tendencia estética, ideal nacionalista, o baluarte conservador, etc... El resultado es que en nuestros días, en lugar de imponer la preceptiva clásica y aristotélica –como hicieron en los siglos XVI, XVII y XVIII nuestros precursores los preceptistas– para *escribir* literatura, la teoría literaria moderna impone métodos, cánones y modelos de recepción –con frecuencia mediatizados por ideologías ajenas a lo literario– para *interpretar* la literatura. He aquí la nueva preceptiva, basada esta vez en la *recepción* literaria, y no en la *creación* a imitación de los clásicos. Precisamente ahora, que creíamos disponer de la mayor libertad como autores y como lectores de obras literarias, el poder del crítico y de sus posibilidades mediáticas para imponernos su propia interpretación es enorme. Insistimos en que la teoría literaria de las últimas décadas es una doctrina construida esencialmente por *intermediarios*, y cuyo destinatario principal no es el autor (que sí estaba en la mente de los preceptistas clásicos), sino el lector. La teoría literaria moderna está destinada al lector común y anónimo, y tiene como objetivo institucionalizar la figura del crítico como un intermediario omnipotente y decisivo entre la literatura y sus consumidores, con objeto de promover y sancionar oficialmente determinadas interpretaciones. El resultado es una teoría literaria diseñada para imponer al lector un canon o modelo de interpretación preexistente incluso a la obra literaria y por supuesto resistente a posibles significados no controlados. No importa lo que el autor ha querido decir (“el autor ha

muerto”, nos dijo el estructuralismo): importa lo que el crítico (intermediario o transductor) quiere que los lectores entiendan e interpreten. El autor es alguien que escribe y publica: el crítico es alguien que escribe, publica y sanciona sobre lo que han escrito los demás, para condicionar de este modo la opinión de nuevos receptores, con fines diversos (económicos, ideológicos, académicos...) La hora del lector quizá ha sido en buena medida una añagaza que encubría verdaderamente el poder decisivo del crítico, quien, como intermediario (o transductor), se convierte, tras la muerte del autor –gran principio metodológico que nos libera de la autoridad del *padre*–, en el principal controlador y manipulador del proceso de comunicación e interpretación literaria. En efecto, vivimos en un mundo contado, pero contado *por los demás*, especialmente *para* nosotros. ¿Qué literato se atreve hoy día a escribir una sola obra sin salir al mercado del público escoltado por una cohorte de críticos literarios y teóricos de la literatura, de suplementos literarios y periodísticos, de números monográficos en revistas especializadas o incluso de intervenciones populares en congresos más o menos masivos? Ésta es la consecuencia más inmediata del poder que la sociedad moderna concede a los *intermediarios* de cualquier forma de comunicación, en el discurso literario (crítica literaria), en el discurso periodístico o informativo (medios de comunicación de masas: *doxa*), y en el discurso científico o cognoscitivo (*episteme*). Pensemos, en efecto, fuera del ámbito académico, en la importancia del periodismo como fuente de información, y consideremos la distancia existente entre la *información* y el *conocimiento*. Sin duda la información puede existir al margen del sujeto y de la interpretación; el conocimiento, sin embargo, no. Este último solo es posible a partir de la información interpretada, es decir, de la información sometida a la experiencia de un sujeto humano. Habitualmente lo que recibimos como información, sobre todo a través de los medios de comunicación de masas, no son datos simplemente, sino que se trata ya de información interpretada –con frecuencia muy sabiamente elaborada–, es decir, de *interpretación mediatizada* (conocimiento transducido), que eso es, y no otra cosa, el contenido del discurso periodístico. Entre los fines de la semiología está sin duda el de identificar este tipo de procesos de comunicación. Y nada más irónico que en la época de la comunicación y del Internet la semiótica o semiología sea una ciencia en franca decadencia. Es imposible concebir la decadencia de la

teología durante la Edad Media europea, o la devaluación de la matemática en la cultura inglesa del siglo xvii. Y sin embargo en nuestro tiempo la semiología parece haber sido simplemente una *moda* de los años sesenta, en lugar de una ciencia que estudia los signos y sus posibilidades de codificación.

La hermenéutica, como teoría de la interpretación de textos en los que la escritura desempeña formalmente el medio de transmisión más relevante, guarda una estrecha relación con la transducción, como proceso semiótico de expresión, comunicación e interpretación de formas de lenguaje que permiten verificar el alcance y la intensidad del sentido y sus cambios, en cada proceso histórico de transmisión (oral, editorial, lingüística, literaria, filológica, etc.)⁷. La transducción actúa como instrumento de verificación, es decir, como un procedimiento que actualiza y objetiva un conjunto de condiciones de comprobación para un saber más exacto. Las transducciones son interpretaciones que, debido a la evolución semántica (organicismo) y a la interacción pragmática (semiosis), reaccionan y se generan mediante una sucesión de contrastes y modificaciones. El problema de la transducción, en definitiva, se genera y se resuelve en la evolución del lenguaje, como medio formal y funcional que permite (empíricamente) la normalización (intersubjetiva) de la diferencia (ontológica).

La estética de la recepción advirtió la importancia decisiva de la lectura en los procesos de construcción e interpretación del significado literario. Sin embargo, todos esos críticos de la recepción, educados en una atracción casi irreflexiva hacia la visión estructuralista del hecho literario, hablaron siempre de un lector impersonal, de un lec-

⁷ “Mi colega y amigo el profesor R. Lapesa me hablaba en una ocasión de una reunión de lingüistas y antropólogos en la que se discutió sobre el tema de que las categorías de la lógica de Aristóteles hubieran sido otras, si en lugar del griego hubiera sido el chino o el quechua la lengua de su autor [...]. El análisis epistemológico nos permite asegurar que el saber es respuesta a una pregunta que formulamos dirigida a un objeto observado y al que preparamos de antemano para que nos pueda responder [...]. Esto quiere decir que ante un hecho físico o humano, no observamos más que aquello que nos interesa, que no estamos dispuestos a escuchar más palabras que nos lleguen del mundo que aquellas que responden a nuestra pregunta, lo que significa no sólo que la observación se reduce y, en consecuencia, altera el estado objetivo de la realidad, conformándola a nuestra demanda, sino que éste es el único camino que tenemos de acceder a la realidad” (J. A. Maravall, 1961: 58).

tor modelo, ideal, archirreceptor de todas esas categorías textuales, que sólo percibían, como teóricos enfebrecidos, los estetas de la recepción. A decir verdad, hablaron de un lector irreal. Lo formularon como un sujeto pasivo de la sintaxis lingüística, como un teorema, como un sujeto único y total. Pretendieron describir la omnisciencia literaria desde la recepción de los textos. Su concepto de lector es también su principal deuda con el estructuralismo. Los teóricos de la recepción hablaron del lector, y se olvidaron del *intérprete*, cuya presencia constataron sin inquirir mayores consecuencias funcionales:

Todo lo que leemos se sumerge en nuestra memoria y adquiere perspectiva. Luego puede evocarse de nuevo y situarse frente a un trasfondo distinto con el resultado de que el lector se encuentra capacitado para establecer conexiones imprevisibles hasta entonces. La memoria evocada, sin embargo, nunca puede recuperar su forma original [...]. Una segunda lectura de una obra literaria produce con frecuencia una impresión distinta de la primera. Las razones de esto pueden encontrarse en el cambio de circunstancias propio del lector, y con todo, el texto debe reunir unas características que permitan esta variación. En una segunda lectura los acontecimientos conocidos tienden a aparecer ahora bajo una nueva luz y parecen a veces corregirse, a veces enriquecerse (Iser, 1972: 220-221).

El intérprete es una realidad clave en nuestro mundo contemporáneo. El intérprete se diferencia del lector desde el momento en que el primero enuncia un discurso cuya intención y consecuencia es actuar sobre las posibilidades de recepción del segundo. El intérprete es un mediador, y la interpretación es una transducción, es decir, una interpretación mediatizada. El lector es sólo un destinatario, un consumidor.

La interpretación mediatizada ha reemplazado en muchas situaciones de nuestro mundo contemporáneo a la actividad muy subjetiva de la lectura y la comprensión.

La literatura es la *fábula*, el mito, el concepto de *acción*, en suma, como forma de explicación imaginaria. La fábula es el lugar inicial del que emana lo poético; es quizá la primera forma de conocimiento, dada al ser humano bajo la forma de una narración. No resultará ocioso recordar tales ideas, precisamente ahora, en que como nunca jamás vivimos en un mundo *contado* por otros; se nos cuenta lo que sucede, lo que otros han imaginado o pensado, etc., desde nuestra infancia

hasta nuestra madurez más prosaica, a través de los cuentos, de los mitos, de cualquier forma de discurso, incluido el habitual e imperfecto discurso periodístico. El mito, la literatura después, ofrecen a la persona –con frecuencia narrativamente– las primeras imágenes del mundo y del hombre, previas a cualesquiera imágenes procedentes del discurso científico (*episteme*) o periodístico (*doxa*). En este contexto, C. García Gual se ha referido a las diferentes contaminaciones que puede sufrir hoy día la experiencia de la lectura:

La lectura sigue siendo –a pesar de todas las sofisticadas y cómodas tecnologías de comunicación a gran escala y largas distancias– el fundamental medio educativo, por sustanciales razones, en lo que toca a la más elevada educación. Pero incluso leer, a fondo y en silencio, puede volverse un difícil deporte en un mundo desgañitado por el ruido y abrumado por una inmensa e indigerible masa de informaciones urgentes, angustiosas, vocingleras y triviales (C. García Gual, 1999: 45).

En la línea del pensamiento de H. Marcuse, se admite que la soledad es para el ser humano actual algo francamente imposible en el entorno opresivo de nuestras sociedades modernas; y no obstante la soledad es uno de los caminos esenciales de acceso a la literatura, como tránsito hacia una imaginación que nos permite un conocimiento de la realidad. La fábula y la imaginación son los ámbitos primigenios de los que brota lo literario. En esta línea de pensamiento, que advierte de la destrucción de la soledad humana como medio de acceso al conocimiento literario y personal, es decir, imaginario y real, se encuentran, además del libro de H. Marcuse *One-Dimensional Man* (1964), los trabajos de G. Steiner titulados *Language and Silence* (1967) y *In Bluebeard's Castle* (1971), y antes que todos ellos *An Essay on Man* (1944) de E. Cassirer. No son ociosas las palabras de A. Kernan en el capítulo tercero de su libro *The Death of Literature*, titulado "Autores como rentistas, lectores como proletario, críticos como revolucionarios", donde arremete contra determinada crítica de la literatura que trata de imponer cierta visión ideológica sobre los hechos literarios, tratando de condicionar de este modo la percepción y comprensión del lector común. La interpretación mediatizada no sólo tiende a reemplazar la lectura individual, sino también la experiencia *individual* del conocimiento. No hay que olvidar que información no es

conocimiento. La información necesita la experiencia personal del ser humano para convertirse en conocimiento. Esta experiencia no es posible sin la educación científica. El discurso periodístico tiene entre sus consecuencias la devaluación de la experiencia del sujeto como protagonista de la realidad, la disolución del conocimiento en información, la pulverización de la verdad en la opinión. Sin duda Platón habría expulsado a los periodistas de su ciudad ideal, y muy por delante de los poetas.

Concluamos, en tercer lugar, en ese discurso periodístico, del que hemos ido adelantando algunas cuestiones decisivas.

¿Quién de nosotros puede disponer en todo momento del conocimiento suficiente para discriminar las consecuencias reales o ficticias de un acontecimiento? ¿Cómo podemos estar seguros de que no habitamos en un *tercer mundo semántico*? La ciencia no nos ofrece ninguna garantía definitiva. La literatura, esa suerte de mentira que nos permite reflexionar sobre la verdad, tampoco. El periodismo moderno, por su parte, no siente ninguna reserva a la hora de proclamarse dueño absoluto del conocimiento de la realidad y aún de la verdad. Es un discurso que se impone con la seguridad de quien desconoce la duda, de quien descarta toda posibilidad de verificación, y de quien no reconoce otra legitimidad ideológica que la suya propia. Es un discurso en el que la verificación nunca es inmediata, y si se produce, al cabo de días, o semanas, resulta completamente irrelevante. Es un discurso que anula el conocimiento histórico, proscribte la memoria y adultera la nostalgia.

Hoy aceptamos que el significado de lo real intenta ser captado a través de estructuras narrativas. La realidad de un acontecimiento reside en la posibilidad de ser narrado⁸. Es un recurso genuinamente literario, que el discurso histórico y el periodístico, con fines bien distintos, comparten con la literatura. El narrador es el primer intermediario, el primer retórico de la ficción, en la novela, y también en la historia y en la prensa: "En la ficción, tan pronto como encontramos un 'yo' tenemos conciencia de una mente experimentadora cuyos puntos de vista sobre la experiencia aparecerán entre nosotros y el suceso. Cuando no hay un 'yo' [...], el lector inexperto puede cometer la equivocación de pensar que la historia viene a él no mediatizada. Pero no se puede cometer tal error desde el momento en que el autor

⁸ Para un análisis más amplio de esta perspectiva, vid. H. White (1981: 13).

coloca un narrador explícitamente en el cuento, incluso si no tiene ninguna característica personal" (Booth, 1961/1974: 143).

La experiencia, personal o colectiva, constituyó durante siglos la materia de que se servían los narradores. La experiencia compartida es la materia de la narración. Se narra desde el espacio, cuando se realiza un viaje; se narra desde el tiempo, cuando sedentariamente se relata la vida en el pretérito. Se da noticia del tiempo, se da noticia del espacio. El narrador es siempre uno de los seres más vivos del discurso. De todos modos, es alguien que está alejado de nosotros, y que persiste en el discurso alejándose de nosotros cada vez más. Walter Benjamin (1936) fue uno de los primeros en advertir a comienzos del siglo XX que la facultad de contar, la facultad de narrar, algo que parecía inalienable, nos estaba siendo retirada. Nuestra facultad de intercambiar experiencias se devalúa, se degrada. Una causa de este fenómeno es que el interés por la experiencia decae, decrece cada vez más. En lugar de ser más ricos en experiencias comunicables, estamos cada vez más empobrecidos. Hay algunas causas: la gente no escucha, habla sin escuchar; no hay diálogo; dar la opinión al vulgo es devaluar la propia opinión; narra quien tiene alguien dispuesto a escuchar, y no sólo quien tiene algo que decir. Existe comunicación de contenidos si hay un intérprete. El éxito de la comunicación reside en un interés por la comunicabilidad de la experiencia. Notamos también algunas consecuencias: adviértase por ejemplo la evolución de las formas verbales del discurso teatral. Evolucionan desde la dialéctica y la dialógica del teatro griego hacia el monólogo del teatro moderno, especialmente en Shakespeare. El teatro contemporáneo ha devaluado el lenguaje hacia las funciones más secundarias: del monólogo dramático isabelino a la larga acotación existencial, es decir, de Shakespeare a Beckett, a través de Strindberg. El final del trayecto es el nihilismo. La tragedia se convierte en *Actes sans paroles* en una larga acotación.

En este contexto, ¿a dónde van a parar las experiencias que resultan de la refutación de mentiras fundamentales? Se introduce aquí una noción importante, la de *mentira fundamental*. La experiencia no sirve. Por mucho que sepamos de economía, la inflación destruye todas las previsiones, y los títulos bursátiles se comportarán cada mañana de forma impredecible; el poder deteriora la ética, y la guerra evoluciona mucho más rápidamente que nuestras posibilidades para evaluar y verificar en tiempos de paz las nuevas estrategias crimina-

les. Lo que hemos aprendido hoy no nos sirve para mañana. Experiencia es el nombre que damos a nuestras equivocaciones a medida que vamos envejeciendo. Nuestra experiencia no interesa a nadie. No sirve para la comunicación. No se puede contar. ¿Qué interesa entonces? Pues otra cosa. Algo que, por lo menos, resulte *sensacional*.

El dominio consolidado de la burguesía, y sobre todo del funcionariado —esa clase social que ni es burguesa, ni proletaria, ni capitalista, pero que siempre dispone de un dinero seguro a fin de mes—, especialmente en la Europa que sobrevive a las guerras mundiales, siempre dentro de los sistemas capitalistas modernos, cuenta con la prensa como uno de sus principales instrumentos ejecutores del discurso ideológico. En la Edad Contemporánea sólo la prensa, es decir, el discurso periodístico, actúa de forma determinante sobre las facultades épicas y narrativas del ser humano. El periodismo ha usurpado el individualismo colectivo de la voz del pueblo para institucionalizarla bajo el dominio controlado de un interés económico concreto. El discurso periodístico ha sustituido el potencial épico y narrativo de los hombres y mujeres comunes en beneficio de una *opinión publicada*, es decir, de una visión codificada del mundo. Se trata, en suma, de un monopolio de información que sustituye al conocimiento. Se convierte al ser humano en un receptor, y se le impone un mundo previamente valorado y definitivamente interpretado. El discurso periodístico, sofisticado, mediatizado, es la negación más elaborada de la voz del pueblo y del individuo. Con todo, el periodismo no deja de presentarse en todas partes como la *voz* de un pueblo. En realidad, en nuestros días éste es ya un concepto difuso: no cabe hablar de pueblo, sino simplemente de masas mejor o peor organizadas.

Desde el punto de vista de la teoría de la transducción, que sirve de referencia a todas nuestras explicaciones, información no es conocimiento. La cultura es una transmisión (continua) de transformaciones (segmentadas o discretas). Por eso hemos insistido con frecuencia en que el esquema de Jakobson está completamente superado por la realidad. Su existencia es teórica, sistemática. La realidad se mueve con más elementos, y con funciones mucho más complejas: 1) al Emisor corresponde la imagen de un *mundo creado*, 2) al Texto el modelo de un *mundo codificado* en la escritura, 3) al Transductor o intermediario (intérprete) pertenece la construcción del *mundo interpretado*, y 4) al Receptor sólo le queda aceptar el *mundo contado*.

La experiencia compartida es la materia de la narración, lo hemos dicho anteriormente. En el mundo contemporáneo la información no se construye sobre la base de la experiencia compartida, como antaño la narración, la épica o incluso la esencia de todo lo fabuloso. El mundo del lector no es con frecuencia el mundo del autor, ni tan siquiera el mundo del intermediario. El receptor resulta definido desde el aislamiento de su constitución técnica, sofisticada, consumista, silenciosa. La uniformidad, el aislamiento y la manipulación mediáticos de las masas sólo se logran mediante el empobrecimiento de la experiencia y la desarticulación del sujeto de conocimiento, como individuo al que se le destruyen las posibilidades de educación y competencia para verificar e interpretar su propia experiencia de realidad. El receptor ve completamente devaluadas sus posibilidades de reacción o de respuesta, pues no puede competir con los niveles de expresión del emisor, que dispone de una amplia variedad de medios de locución de masas.

El periodismo ha contribuido decisivamente a devaluar el arte de narrar y las facultades épicas. La noticia que proviene de lejos no interesa, frente a la información intrascendente que acontece más cerca de nosotros. La audiencia resulta fácilmente alienable por lo próximo, o por lo que se presenta como próximo. Somos pobres en historias memorables, porque también falla la memoria. El crecimiento de lo inmediato tiene como contrapartida la devaluación de lo distante. Todo lo que se nos comunica nos llega cargado de explicaciones. Toda explicación impone unas condiciones. Todo intermediario introduce sus explicaciones, sus condiciones, sus imposiciones. Las explicaciones no benefician a la narración. Una narración es una historia libre de explicaciones. Si se le impone al lector o receptor un contexto psicológico de lo ocurrido, entonces le estamos imponiendo unas condiciones que sin duda perturban el sentido genuino de la narración, e inevitablemente están erosionando su libertad de interpretación.

Como consecuencia de todo esto, el ser humano contemporáneo ya no es capaz de trabajar en lo que no es *abreviable*, o mejor, simplificable. Son muy numerosas las formas y recursos que en el lenguaje periodístico han logrado abreviar la narración. La prensa carece de la conciencia de la complejidad, que paradójicamente el mundo en que vivimos exige con una fuerza cada vez mayor. La simplificación es una de las características más evidentes del discurso periodístico.

Todo el que escucha una historia está en compañía de un narrador; incluso el lector también participa de esa compañía. El lector de periódicos está sin embargo en la mayor de las incomunicaciones: sólo puede aceptar lo que recibe, a menos que renuncie a *ser* lector. El lenguaje de la prensa es la más inhumana forma de lenguaje que existe (después del interrogatorio): carece de casi todos los valores expresivos de los que el lenguaje verbal espontáneo es capaz promotor. Los periodistas hablan como máquinas. Unas pocas palabras les bastan, las mismas todos los días, para simplificar la historia que cuentan: un "paquete de medidas", los "expertos" opinan, dar o no dar "luz verde", etc... No hay una imagen más fría y mecánica de la realidad humana que la que transmiten los medios informativos. Ninguna información puede poner en tela de juicio el mundo de la información, con todos sus valores, prestigios y recursos. Los medios de comunicación de masas son inatacables. Nunca se desprestigiarán a sí mismos. Y sin embargo, todas las personas bien informadas saben que la verdad periodística vive de las mejores mentiras.

La primera de todas las fuerzas que dirigen el mundo es la mentira. La civilización del siglo XX se ha basado, más que ninguna otra antes que ella, en la información, la enseñanza, la ciencia, la cultura; en una palabra, en el conocimiento, así como en el sistema de gobierno que, por vocación, da acceso a todos: la democracia. Sin duda, igual que la democracia, la libertad de información está en la práctica repartida de manera muy desigual en el planeta. Y hay pocos países en los que una y otra hayan atravesado el siglo sin interrupción, e incluso sin supresión durante varias generaciones [...]. Las sociedades abiertas, para utilizar el adjetivo de Henri Bergson y de Karl Popper, son a la vez la causa y el efecto de la libertad de informar y de informarse. Sin embargo, los que recogen la información parecen tener como preocupación dominante el falsificarla, y los que la reciben la de eludirla. Se invoca sin cesar en esas sociedades un deber de informar y un derecho a la información. Pero los profesionales se muestran tan solícitos en traicionar ese deber como sus clientes tan desinteresados en gozar de ese derecho [...]. La democracia no puede sobrevivir sin una cierta dosis de verdad [...]. Hoy, como antaño, el enemigo del hombre está dentro de él. Pero ya no es el mismo: antaño era la ignorancia, hoy es la mentira (J. F. Revel, 1988/1989: 9-10).

La mentira es un acto que, por entrar en conflicto con un derecho ajeno, se considera moralmente inadmisibile. Hay mentira siempre que

hay intención de engañar a una persona. La mentira representa siempre un engaño, es decir, el deseo de hacer creer verdadero o falso algo que, en realidad, no se considera ni lo uno ni lo otro, al margen de que lo sea. La esencia de la mentira es la voluntad de engañar, la *voluntas fallendi*. No somos sinceros sólo porque nuestras palabras sean ciertas. Se puede mentir diciendo la verdad. El teatro y la literatura española de los Siglos de Oro ofrecen ejemplos recurrentes de este tipo de situaciones.

Desde el pensamiento griego clásico⁹, en los orígenes de la civilización occidental, el ser humano ha hecho de la verdad un objetivo irrenunciable, de tal modo que todas las formas del conocimiento están organizadas en función del conocimiento de la *verdad*. La posmoderni-

⁹ Platón en el *Sofista* (260 c 3-4) advierte que la falsedad que se genera en las palabras resulta de la falsedad que se genera en el pensamiento. De cualquier modo, la mentira sería una actividad específicamente humana, resultado del uso de los medios de la mimesis o imitación, y nunca algo genuino de la naturaleza, y en absoluto de la realidad suprasensible. El origen de la mentira estaría en pensar y decir lo que no es. San Agustín, en *De mendacio* (3, 3 [año 395]) dice que “miente quien piensa una cosa y afirma algo distinto con las palabras o con cualquier otro medio de expresión”. De un modo u otro, los griegos adoptaron ante la mentira una actitud moralmente muy flexible. En *Hipias menor* (366 d 368), Platón considera la mentira como cierta habilidad, arte o destreza, sólo posible a los sabios, porque sólo ellos saben distinguir la verdad de la falacia. Ulises miente por su astucia, por su inteligencia, y es precisamente su habilidad como mentiroso lo que le garantiza el éxito en sus empresas, a la vez que le reporta la admiración de sus partidarios. La mentira es arma de la astucia, no de la fuerza bruta. Cicerón, en su escrito *En defensa de Lucio Valerio Flaco* (4, 9), dice respecto a los griegos que, “el respeto por la verdad y los testimonios, esa nación jamás lo ha cultivado”. La civilización griega, al igual que la estructura de la mafia, se sirve de las palabras con un fin con frecuencia meramente lúdico. Lo que cuenta son los signos. Así, las fábulas de Sócrates se sitúan entre la mentira y la ironía; la génesis del teatro occidental está en las representaciones griegas; los dioses del Olimpo nunca pensaron en la verdad como un derecho propio, ni siquiera pretendían ser sinceros. No son frecuentes los dioses que se dediquen al engaño, pero sí las divinidades protectoras de embusteros, como es el caso de Hermes o Mercurio y Atenea o Minerva. Dentro de la cultura hebrea las interpretaciones son sensiblemente diferentes. En el libro del *Éxodo* (20, 16) leemos: “No testificarás contra tu prójimo falso testimonio”; y en *Deuteronomio* (5, 20): “No dirás falso testimonio contra tu prójimo”. De cualquier modo, ni en estos versículos ni en el decálogo de mandamientos que Dios entrega a Moisés se exige decir la verdad. Simplemente se impone no mentir, evitar el engaño público. Es como si nadie estuviera obligado a revelar una verdad a quien se considera que no tiene derecho a conocerla.

dad, lejos de renunciar a este imperativo, y pese a rechazar insistentemente todo eurocentrismo, ha engendrado un modelo de ser humano que considera a la *verdad* como un derecho que le corresponde de forma específica. El posmodernismo ha relativizado la *verdad*, la ha individualizado en gremios, de manera que cada cual puede vivir *su propia verdad*, legitimándola *de iure* y *de ipso*. Por mi parte, dudo de que la Verdad sea un derecho natural del ser humano, y dudo también de que este derecho le haya correspondido alguna vez. La Verdad es el nombre que los epistemólogos dan a la nada, es decir, el contenido que los moralistas atribuyen a cada uno de sus dioses. En todo caso podría designar para algunas culturas el fin del futuro, es decir, la muerte, esa especie de azar inevitable que tarde o temprano nos encuentra a todos.

Sucede, sin embargo, que ningún testimonio, ningún discurso, corresponde jamás a la reproducción exacta del acontecimiento al que se refiere. Sea cual sea el modo en que un testigo llega a tener conciencia del desarrollo de un acontecimiento, verdadero o falso, *mente* ya por el hecho de narrarlo, es decir, por situar la "verdad" en el discurso de su *perspectiva* y de su *experiencia* personales (H. White, 1981). Ahora bien, la intención de engañar supone siempre la *representación de la mente del otro* en la conciencia del sujeto que engaña. Por eso la verdad, como la mentira, sólo existe allí donde es posible la comunicación. Sin sociedad, sin comunicación, no puede haber un acuerdo acerca de lo que se considera como *verdadero* o *falso*.

La comunicación literaria es una suerte de mentira muy sofisticada. Por otro lado, si todos mintiéramos al hablar, lo que en cierto modo siempre sucede inevitablemente, el lenguaje no cumpliría nunca de forma plena con su función interpretativa. El mentiroso afirma *de verdad* lo falso. Sucede que al mentiroso declarado se le entiende cuando habla, pero no se le cree, porque el uso del lenguaje ha perdido en este sujeto toda posibilidad de proporcionar un conocimiento fiable. La fábula literaria otorga veracidad a una ficción, es decir, hace verosímil una mentira, que por eso mismo resulta mucho más creíble y convincente que la verdad. La realidad desconcierta, con frecuencia es imprevisible, y nunca admite una vuelta atrás en el tiempo, no puede ser ensayada como una sesión teatral. La falacia tiende a convertirse en algo natural, inevitable, muy humano, como una de las formas de convivencia cotidiana más eficaz. Más eficaz incluso que la propia verdad. La realidad

de los hechos es imprevisible, y por eso mismo indigna de fe. Por otro lado, una vez consumada, la realidad es irreversible, y con frecuencia nos hace responsables de consecuencias no deseadas, que requieren por nuestra parte una interpretación en cierto modo falsa, ficticia, capaz de salvaguardar nuestra imagen y posición ante los demás.

Considera G. Almansi (1975/1996: 56) que uno de los placeres del lector de historias o sucesos está en “disfrutar de cómo la palabra transforma los peores vicios en las virtudes opuestas, los pecadores endurecidos en santos venerados, en gozar de esa sensación de falsedad absoluta, saboreando una a una las noticias falaces, cuya falsedad garantizada y genuina contrastamos con el esquema de la realidad”. Aunque Almansi escribe estas palabras a propósito del cuento de Ceparello, la narración que se sitúa al principio del *Decamerone*, adquiriendo así cierto estatuto de *manifiesto* del autor, sus contenidos son perfectamente aplicables al lector contemporáneo de prensa escrita, al espectador, incluso, de los medios de comunicación de masas.

Una de las características de la opinión pública es aceptar como verdadero *lo que se dice* o *lo que se repite*, al margen incluso de que los contenidos de tal discurso sean completamente absurdos o francamente increíbles. Mil cosas verosímiles pueden aparentar una verdad necesaria, y muchas cosas verdaderas, pero distantes, y difusas, una conclusión falsa.

La ficción sólo habla de realidades, pero de realidades que únicamente se perciben e interpretan desde una dimensión moral. El lector de literatura espera siempre que su historia personal coincida con la del universo. Una y otra historia resultan interpretadas desde una misma experiencia ética. Del mismo modo que el juez tiene el deber de juzgar conforme a derecho, no conforme a verdad, el hermenauta literario, el intérprete, debe explicar el sentido del texto según una poética, una ciencia literaria, que resulta definitivamente indisociable de su ética. Determinados grupos sociales, tradicionalmente calumniados o proscritos, actúan hoy día transformando su indigno e histórico aislamiento en una singularidad, en un privilegio incluso, en un acto de poder. Paradójicamente hablan a veces como si dispusieran de ese poder para hacer daño. Reclaman una poética alternativa, es decir, una nueva ética, suya y segura.

Esta apertura de la ficción y sus límites ha ampliado los márgenes de acción del discurso moral como un discurso hermenéutico, inter-

pretativo, científico. Y este crecimiento de los medios, esta inflación del discurso secundario (Steiner, 1989), ha tenido como contrapartida la disolución de los fines. Nunca como en las postrimerías de la Edad Contemporánea el sujeto ha perdido formal y funcionalmente sus posibilidades de relación directa con las fuentes, causas y génesis de los hechos. Todo está en manos de intermediarios, sobre todo, la interpretación. No hay hechos, sólo interpretaciones, pensaba Nietzsche; bien, hoy día podríamos decir que ni siquiera hay interpretaciones, sólo mediaciones, transducciones.

El afán totalizador del discurso periodístico es innegable. Durante siglos, la representación teatral constituyó un medio de propaganda al servicio del estado. Hoy día este papel recae de lleno en la prensa y los medios de comunicación de masas. Entre otras cosas, porque la prensa, para alcanzar su público, ha suplantado, y adulterado, las posibilidades espectaculares del teatro, los recursos épicos de las formas narrativas, y sobre todo la capacidad de convicción de la verdad revelada, característica tradicional y genuina de las religiones. Intérpretes, moralistas, periodistas, críticos, sacerdotes, profesores..., todos ellos tienen en común un fundamento: la realidad está en el verbo, puede expresarse en las palabras. Lo que no cabe expresar con palabras no existe. Piensan que sólo se puede prohibir el mal definido. Los poetas, sin embargo, basan sus creaciones precisamente en lo contrario: las palabras son la única realidad disponible. Los primeros –moralistas– construyen un mundo lógico, y promueven la proscripción del sujeto fuera de esas formas ordenadas de conducta, compuestas de ficciones explicativas. Los segundos –poetas– confirman la disolución de la realidad material detrás del lenguaje del que se sirven, detrás de las formas sensibles en que objetivan y perciben la ficción de su propia obra de arte. Aquéllos nos hablan de Ética; éstos, de Poética. Unos y otros olvidan que la realidad nunca ha sido ni será verbal. No está hecha de palabras.

2. LA MAGIA O EL PODER SOBRENATURAL DE LA LITERATURA

Crear en la magia es confiar en el poder de la palabra. Nada más. Esta confianza en las palabras permite construir referentes, es decir, mundos de ficción que, al margen del lenguaje, son inasequibles en la realidad. Ésa es la génesis de todo discurso: suplantarse con el lenguaje las carencias de la realidad humana. Y tal es específicamente el origen del discurso literario, del religioso sobre todo, y del científico incluso, la búsqueda de una ficción, una creencia o una explicación convincentes y, a ser posible, absolutas.

Diferentes tendencias, instituciones, grupos, ideologías, han tratado de apropiarse de la verdad, de su interpretación y sus posibilidades de conocimiento¹. Desde la más remota Antigüedad, el acceso a la verdad fue disputado por la filosofía, la religión y la poesía, es decir, se planteaba una interpretación moral, metafísica y poética de la verdad. Con la llegada de la Edad Moderna, a esta disputa por el conocimiento de lo verdadero se incorpora la Ciencia, con todos sus atributos y recursos técnicos.

Es un hecho genuino, desde el origen helénico de la búsqueda del conocimiento, que la verdad es una realidad aliada y amiga del hombre, una experiencia benigna y propicia. Esta concepción ha sido estimulada firmemente por el pensamiento y la tradición europeos. Se descubriera lo que se descubriera, se suponía que tras la verdad habría algo benéfico y protector para el género humano. ¿Qué sucedería si la realidad fuera otra muy distinta, y acaso contraria? Imaginemos que lo que se presume verdadero no tiene por qué ser algo esencialmente *bueno*, ni *bello*, ni *útil*, ni tan siquiera necesario, causal o lógico. La *verdad* sospechada podría ser algo incluso maligno y perverso, cuya revelación resultara por sí sola temible y aterradora. ¿Por qué se atribuyen

¹ Vid., en relación con este principio constante de búsqueda de una verdad trascendente y esencial, Isaiah Berlin (1999) y George Steiner (1974).

a la Verdad esas cualidades propias del *bien*, la *belleza* o la *justicia*, cuando casi toda nuestra vida es una experiencia tantálica y frustrante en relación a ellas? Si la Verdad sólo es asequible a través de experiencias y formas sensibles, es decir, a través del lenguaje, la representación, la ficción, la mixtificación, la falacia..., ¿por qué hablamos de lo verdadero como si estuviéramos tan seguros de habitar entre los dioses? Para evitar desórdenes, el ser humano ha dado a los mitos formas canónicas, ha elaborado normas y preceptos para construir toda clase de ficciones, de creencias, de leyes. En nombre del arte o en nombre de la moral, el mito se canoniza, la fábula se somete a una ortodoxia, la ficción se normaliza, la farsa deviene legalidad, la mentira adquiere atributos de verdad, y el verbo se hace carne... Una suerte de traición a lo que se sospechaba verdadero se legitima sólidamente para bienestar de todos. ¿No es éste acaso el reconocimiento más innegable de la malignidad de lo verdadero?

Como la *verdad* en que viven los seres humanos no suele resultar asequible o satisfactoria, esta *verdad* se sustituye por la construcción de ficciones *más estimulantes y confortables*. Esta actividad resulta mucho más cómoda y satisfactoria que la búsqueda insobornable de lo supuestamente verdadero, camino con frecuencia lleno de asperezas, asedios y dificultades irresolubles. Desde esta perspectiva me atrevería a distinguir entre ficciones “abiertas” y “cerradas”. Serían “ficciones abiertas” aquellas formas de discurso que reflexionan abiertamente sobre sí mismas y sus referentes, sobre sus métodos y posibilidades de desarrollo, mediante la integración y experimentación de cambios y transformaciones sucesivas. Serían *ficciones abiertas* la Literatura, las Artes y las Ciencias. Las Ciencias, además de *ficciones abiertas*, son también *ficciones explicativas*. Por el contrario, son “ficciones cerradas” aquellas formas de discurso renuentes –o que simplemente se niegan por completo– a discutir sus fundamentos normativos esenciales. Son formas de discurso que rechazan la crítica, censuran la heterodoxia, renuncian a transformaciones decisivas, y niegan en definitiva cualquier forma de cambio o diferencia sustancial. Son *ficciones cerradas* casi todas las ideologías, la mayor parte de los sistemas morales y la totalidad de las religiones. Este tipo de discurso cerrado dispone al menos de tres atributos o perspectivas esenciales: un afán de totalidad que empuja a expresar lo absoluto, a dar cuenta de todos los límites de una vida posible; la posesión de textos canónicos, entrega-

dos o identificados con la figura de un fundador; la afirmación a ultranza de una ortodoxia de ideas y fundamentos rectores, con toda suerte de ideologías, palabras, gestos, disciplinas, formalismos y rigores. Nada que se mitifica es verdadero. La verdad no se basa en mitos, sino en discursos incesantemente críticos. Frente a las *ficciones cerradas*, los discursos abiertos, igualmente ficticios, discuten la norma y sus dogmas. Y cuando el dogma se discute, se seculariza. En este proceso de secularización de las normas, la literatura constituye sin duda el discurso más importante que ha existido nunca. Es, por excelencia, un discurso de libertad, frente a las normas del arte (preceptiva), de la sociedad (política) y de la moral (religión).

2.1. METAFÍSICA DE LA LITERATURA

El ser humano es el único ser vivo dotado de una capacidad de trascendencia, es decir, de una facultad para desear, generar e interpretar Significados Trascendentes. Hemos de insistir en esta idea, pese a resultar reiterativos. Diferentes poderes hacen de esta facultad humana su campo de batalla primordial. De todos ellos, el más importante es el poder que ejercen los *intérpretes* del lenguaje, del conocimiento, de la creencia, de los libros, de la escritura...; los intérpretes, es decir, los *intermediarios*. Desde la elección del sexo de los seres humanos, hasta la clonación de las más variadas criaturas, sin olvidar la elaboración de alimentos transgénicos, o las formas de investigación interplanetaria o biogenética, una de las características primordiales de los nuevos tiempos será sin duda la mediación, es decir, la intervención humana que, en cualquiera de sus facetas, tiene como fin la alteración controlada del curso previsto –acaso natural– de determinados hechos y acontecimientos. El azar tiene cada vez menos posibilidades de movimiento. En una época y en una cultura determinadas por tales características, la visión (literaria) sin intermediarios no es posible. El profesor, el crítico, el editor, el periodista por supuesto, etc., disputan por dominar el acceso a los textos, a la escritura, es decir, al sentido, al Significado Trascendente, en el valor más amplio de la palabra, y ofrecer de este modo al lector una literatura, un sentido, un discurso, una religión, una política, un conocimiento, una sociedad, un cosmos..., previamente valorado y definitivamente interpretado.

El chamán, el hechicero, el sacerdote, el crítico literario, cada *intermediario* en suma, cree, o finge creer ante la comunidad, con toda la fuerza de su retórica, que hay algo en lo que decimos. La poética, y sobre todo la pragmática, se encarga inevitablemente de discutirlo. Toda forma de lenguaje es una ficción. El lenguaje científico es una ficción explicativa, el lenguaje literario una ficción lúdica, el lenguaje religioso una ficción moral, y el lenguaje periodístico una ficción vulgar, y con frecuencia simplificadora, de la realidad²; y así podríamos seguir sucesivamente...³

Toda ficción es siempre una suerte de referencia metafísica. Contiene una alusión a un más allá imposible y definido. Subrayo estas palabras: *imposible*, pero *definido*. Las ficciones son formas sensibles que remiten o expresan una especie de realidad metafísica, cuyo significado inevitablemente adquiere cierta trascendencia más allá de lo meramente sensible. Es algo así como un mundo ulterior, ultrasensorial, que nuestros más jóvenes podrían llamar simplemente virtual. En las referencias metafísicas de determinados discursos, como el literario, está contenido y postulado un Significado Trascendente. La ficción es la única alternativa a la realidad. La metafísica también. Lo es la literatura, y lo es por supuesto la religión. La mejor de las ficciones es precisamente aquella que no resulta nunca plenamente verificable; es el caso de la literatura. Lo mismo podríamos decir de la religión, que además incorpora un imperativo moral determinado por una inquietud universal ante la muerte. El discurso científico defrauda porque es verificable, y al fin y al cabo resulta decepcionante. El literario no, se mantie-

² Las siguientes palabras de Claudio Guillén nos parecen decisivas: "¿Es acaso más evidente que nunca la tensión que se observa entre las complejidades existentes y los poderes de la simplificación, entre los cuales dos especies sobresalen y se imponen con particular fuerza, los nacionalismos, demoleedores de diversidades, fabuladores de identidades, y los medios de comunicación, cultivadores de la yuxtaposición amorfa y el amontonamiento trivializador?" (C. Guillén, 1998: 21).

³ Muchos pensadores posteriores a Nietzsche consideran que la verdad y su conocimiento constituyen una experiencia *desvitalizadora*. Del mismo modo, la ficcionalización de la realidad, la expresión de lo no verdadero, la falsificación o mixtificación del mundo, constituye en sí mismo una necesidad vital ineludible para el desarrollo de la propia vida, individual y colectiva. Es difícil probar la validez moral o científica de algo que más tarde o más temprano no resulte una ilusión o hasta una falacia, una mentira incluso. La mixtificación es más útil para el desarrollo de la vida que la propia verdad de la experiencia humana.

ne siempre como tal. Incluso sobrevive a los discursos críticos y secundarios que se transcriben sobre él. La literatura sobrevive a todas sus interpretaciones. Sin embargo, el fin de todo discurso crítico o interpretativo es la obsolescencia⁴. El significado de la literatura no se basa en la verificación, sino en la verosimilitud, es decir, en la *convicción*⁵.

La metafísica es una realidad trascendente. Se manifiesta como referencia imaginaria en la expresión formal del lenguaje, a través de diferentes procedimientos verbales y géneros de discurso. Además, la metafísica se convierte en el mundo posterior a la Ilustración y el Romanticismo en el referente más anhelantemente deseado, en la carencia más poderosa. La Edad Contemporánea se ha caracterizado como nunca hasta entonces sucedió en la historia de la Humanidad por la falta de referentes metafísicos y objetivos trascendentes: no hay fundamentos finales, no hay causas primigenias, no hay centro. Todo son márgenes, todo es vacío, sólo hay interpretaciones, solos nosotros y la nada. El debate entre *onoma* y *logos* se salda con la muerte de *logos*. La metafísica se convierte en la presencia de una ausencia terrible, la huella de lo imprescindible, la nostalgia de lo absoluto⁶.

La ficción suple el nihilismo, o simplemente la vulgaridad, de la vida humana terrena, la falta de fundamento y de orden, de causalidad o de finalidad. Con frecuencia a esta ficción se le conceden atributos metafísicos. Así las cosas, podríamos decir que la Literatura crea una *metafísica fabulosa*, por *placer emocional y sensorial*, en cuya funda-

⁴ Sobre esta cuestión vid. lo dicho en nuestro trabajo sobre "Dante, Cervantes, Shakespeare, Molière" (Maestro, 2002).

⁵ En el discurso periodístico, por ejemplo, la verificación no interesa, no hay tiempo para la respuesta meditada; además, cualquier pretensión de contrastar verazmente una información no suele desembocar en conocimiento, sino en "ruido", es decir, en la confluencia de múltiples confrontaciones, que no pretenden la objetividad del saber, sino la recusación de los datos del contrario. Por otra parte, en el periodismo, el enfrentamiento no suele producirse entre la fuente originaria y el intérprete, sino entre intermediarios. No se contrastan opciones de verdad, sino interpretaciones (mejores o peores, y siempre tendenciosas) destinadas a promover aquellos estados de opinión de masas que resulten adecuados a los intereses de determinados medios de información, que no instrumentos de conocimiento. De este modo se pueden crear comunidades humanas sometidas, desde el punto de vista de la transmisión de la información y el conocimiento, a un "tercer mundo semántico".

⁶ Tal es la idea desarrollada por G. Steiner en el libro del mismo título, publicado en 1974.

ción los antiguos griegos desempeñaron un papel decisivo, al reconocer en la sensibilidad una excelente supremacía de los valores humanos. Por su parte, la Religión crea una *metafísica normativa*, basada en una *ley moral*, que el judaísmo supo fundar y salvaguardar sólidamente, y que la teología cristiana se encargó de universalizar con toda clase de alianzas. Los discursos morales se han servido con frecuencia de esta *metafísica normativa* para someter la sensibilidad (humana) a la moral (divina). Diremos, además, que la Ciencia, en nombre de la técnica, ha destruido la metafísica tradicional, y ha dispuesto las condiciones adecuadas para un mundo nihilista. La técnica no tiene conciencia alguna de metafísica (y muy probablemente de ninguna otra facultad humana). En realidad, la técnica carece de toda consciencia. Es el *no-yo* fichteano que, paradójicamente, adquiere en su propio desarrollo una legalidad inmanente.

Insisto en que toda forma de discurso contiene de algún modo un referente metafísico. Todo lenguaje postula una inferencia trascendente. El verbo trata de expresar siempre lo posible frente a lo real (con frecuencia ignoramos lo que la realidad es), el deseo antes que la satisfacción (conocemos nuestros objetivos antes que la forma de llevarlos a cabo), el impulso mejor que el punto de partida (el lenguaje ante todo nos comunica, es decir, nos transmite, nos transporta). El lenguaje es ante todo expresión de trascendencia, de superación, de proyección. Las palabras van siempre más allá de los hechos y objetos a los que se refieren. Los seres humanos se sirven de ellas para perpetuarse en el discurso y para trascender los angostos límites de la propia existencia. El uso del lenguaje remite ante todo a un ejercicio de trascendencia y de libertad. La literatura encarna estos ideales como ninguna otra forma de discurso. El espíritu se hace letra, la metafísica se hace literatura. La literatura sólo está separada de la metafísica por su propia meta: la forma perfecta de una fabulación verosímil. El arte es necesario para conservar nuestra relación con lo trascendente, aun cuando el lenguaje literario se proponga incluso la negación de lo metafísico, bajo las formas del nihilismo. La interpretación de la literatura basada progresivamente en el análisis de las formas tiene como consecuencia el desdén, o incluso la ignorancia, de la inferencia metafísica subyacente en todo discurso literario. En nombre de la maestría formal e interpretativa, encaminada muchas veces a la especulación semántica y hermenéutica, se olvidan ciertos detalles esenciales, que

van mucho más allá de las interpretaciones particulares, históricas, morales, filológicas, sociales, normativas...

La tragedia expresa este afán de trascendencia más radicalmente que otros géneros literarios y otras formas de espectáculo. Los antiguos griegos dieron magnífico testimonio de ello. El mundo griego crece destinado a fundamentar la metafísica desde la ficción literaria (*poiesis*) y desde la ficción filosófica (*episteme*). Y en este proceso el arte verbal precedió a cualesquiera otras formas de reflexión y pensamiento. El mundo árabe y judío, por el contrario, fundamentó su metafísica en el desarrollo de un discurso normativo. En este contexto disciplinado nace para el cristianismo la teología. Las religiones fortalecen su credo en el canon, en la norma, en la disciplina. Curiosamente, cuando el arte quiere justificarse normativamente, muere. El destino del canon en el mundo de la creación estética no es otro que la obsolescencia. El arte literario existe sin preceptiva o contra ella, tal es su fuerza. Los credos, sin embargo, ansían sistematizarse en un Credo común y uniforme, totalizador y católico.

Una nota sobre los géneros, es decir, las modalidades verbales de evocación metafísica. Cuando el mundo metafísico o trascendente se evoca *en serio* surge la forma trágica; cuando esta expresión o evocación de la metafísica se desarrolla *en broma*, es decir, lúdicamente, entonces brota la comedia y la experiencia cómica. Sólo cuando formas lúdicas expresan contenidos trascendentes y serios irrumpe lo grotesco. La literatura trata siempre de estimular, liberándolos, nuestros deseos de trascendencia, experiencia que desemboca sin duda en múltiples heterodoxias. Una de las más antiguas fue la magia. Por su parte, las religiones, cualquier forma de religión o creencia normativa y subordinante, han tratado siempre de monopolizar nuestros pasos por el mundo de lo trascendente y metafísico. Para los griegos, la religión era un conjunto de sueños, una mitología; para los judíos, la religión es ya una disciplina, un libro de leyes. El cristianismo ha dado a esta legalidad judaica pretensiones universales y absolutistas. Frente a la creencia normativa y a la interpretación reglada, proveniente de la religión, de la preceptiva clasicista o del canon posmoderno, la literatura sigue postulando un mundo de libertad fabuloso y metafísico. Pese a que la experiencia estética se construye sobre carencias, y pese a que una obra literaria está con frecuencia llena de incertidumbres, la literatura sobrevive siempre a la obsolescencia de cualquier discurso interpretativo que se predica sobre ella.

2.2. FERNANDO DE ROJAS Y EL CONJURO DE *LA CELESTINA*

Estoy convencido de que la literatura es lo que nos queda de la magia del mundo antiguo. Dentro de la literatura, la tragedia constituye quizá el mayor de los conjuros, la más intensa purgación de los impulsos y pasiones humanos. El teatro griego, es decir, el teatro europeo, nace del ritual festivo y mágico. La comedia surge de ritos campestres de fertilidad; la tragedia, del culto a los muertos y de la invocación a los héroes. Los seres humanos ven el mundo desde una perspectiva finita. La literatura representa una oportunidad fabulosa por trascender esos límites. La literatura es un conjunto de sueños artificiales contra las amenazas y límites de la vida real.

Es muy posible que originariamente se atribuyeran a la literatura, es decir, a la *poesía*, poderes e intenciones mágicos. En los tiempos primitivos, paganos y gentiles por excelencia, las palabras eran atributos de magia, signos de metafísica. La naturaleza trascendente se sojuzgaba por medio de palabras, fábulas, mitos, discursos. La magia era una expresión ritual en la que encontraban forma objetiva determinados impulsos y deseos humanos, una suerte de expresión inferior a la ciencia del conocimiento y aún distante de la creencia normativa, es decir, previa a la epistemología y anterior a la religión⁷. Cuando la magia se espiritualiza, no tarda en institucionalizarse, es decir, en instrumentalizarse con fines más humanos que ultraterrenos. Este es el origen de toda religión: el uso esencialmente humano, retórico e instrumental, de creencias trascendentes. Sólo con el Humanismo se apreciaron con cierta claridad los poderes espirituales de la Antigüedad pagana. El Renacimiento se dejó conmover profundamente por muchos de estos ideales, en los que vio una liberación frente a las leyes religiosas.

En el misticismo judío, en la Cábala, en la transubstanciación cristiana..., las palabras tienen poder, un poder real. En la esencia de la palabra *luz* está la *luz*, en su corporeidad el *verbo* se hace *carne*. Sin

⁷ En las culturas paganas, la poesía había nacido del mito órfico por la pérdida de un ser querido. La poesía nacía unida a una experiencia trágica. En las culturas religiosas, en las que la creencia se institucionalizaba como una disciplina legislativa, en los profetas de las Sagradas Escrituras, lo poético nace del dolor por la pérdida de un dios, que ha tenido que rechazar al hombre por sus pecados contra el bien moral. La palabra nace aquí unida severamente a una norma ética y metafísica.

embargo, la magia sólo tiene crédito en un mundo relativamente primitivo. Y el mundo de Celestina lo es en cierto modo.

Mucho se ha escrito y discutido acerca del poder de la magia de Celestina y su conjuro. Por nuestra parte, simplemente consideramos que Celestina puede creer en su magia; Rojas, no. En la locura, como en la superstición, el criterio semántico de interpretación es una *ilusión* del intérprete. Intérprete, naturalmente, supersticioso o loco, que hace de la ficción de sus palabras un mundo tan real como intangible:

Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los hervientes étnicos montes manan, gobernador y veedor de los tormentos y atormentadores de las pecadoras ánimas, regidor de las tres furias, Tesífone, Megera, y Aletto, administrador de todas las cosas negras del regno de Éstige y Dite, con todas sus lagunas y sombras infernales y litigioso caos, mantenedor de las volantes harpías, con toda la otra compañía de espantables y pavorosas hidras. Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerza destas bermejas letras, por la sangre de aquella noturna ave con que están escritas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen, por la áspera ponzoña de las víboras de que este aceite fue hecho, con el cual unto este hilado, vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad y en ello te envuelvas, y con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre, y con ello de tal manera quede enredada, que cuanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición. Y se le abras y lastimes del crudo y fuerte amor de Calisto, tanto que, despedida toda honestidad, se descubra a mí y me galardone mis pasos y mensaje; y esto hecho pide y demanda de mí a tu voluntad. Si no lo haces con presto movimiento, ternásme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceles tristes y oscuras; acusaré cruelmente tus continuas mentiras; apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre, y otra y otra vez te conjuro, y así confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya envuelto (III)⁸.

El conjuro de Celestina confirma, ante todo, su nihilismo moral. La claridad de su pretendida relación con el Demonio es expresión supre-

⁸ Cfr. Fernando de Rojas (y "antiguo autor"), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* [1499], Barcelona, Crítica, 2001, págs. 108-110. Edición y estudio de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Arzálluz y Francisco Rico.

ma de la negación del orden moral trascendente, de signo cristiano, con el fin de afirmar la eficacia y el sentido de sus acciones en un orden ético diferente. Para confirmar esta sospecha basta contrastar el conjuro de Celestina con la invocación de Fausto a Mefistófeles, y las palabras de presentación de este último. Toda una literatura de personajes nihilistas subyace entre los límites del conjuro celestinesco y el discurso con el que se define Mefistófeles⁹.

A. Deyermond (1977, 1999) ha defendido hipótesis muy discutidas en este terreno, al atribuir poderes y efectos reales a la “magia” y conjuros de Celestina, como hechos que influyen real y verosímilmente en el desarrollo de la acción. Se aceptaría de este modo que en la trama de *La Celestina* se desarrollan acontecimientos sobrenaturales. Desde este punto de vista interpreta A. Deyermond la salida de Alisa de su propia casa, dejando a solas a Melibea con Celestina, al principio del auto IV, confirmando en 1999 una idea apuntada por él mismo en 1977: “Alisa es tonta, pero no tanto. Su comportamiento sólo se explica dentro del contexto de la brujería”¹⁰. Y a continuación, no sólo sanciona como auténtica, real y verosímil, la colaboración del diablo en esta acción de Celestina, sino que incluso la proyecta sobre el conjunto funcional de los hechos que constituyen las acciones principales de la obra: “Si aceptamos que la salida precipitada de Alisa se debe al dia-

⁹ Cfr. W. Goethe (1808), *Faust*, I, vs. 1338-1344, en *Goethes Werke Band III. Dramatische Dichtungen I*, München, Verlag C. H. Beck, textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, 1996, pág. 147: “Ich bin der Geist, der stets verneint!...” (“Yo soy el espíritu que siempre niega...”), etc.

¹⁰ La crítica de *La Celestina* tiende a interpretar el papel funcional de Alisa en la tragicomedia desde al menos dos puntos de vista, especialmente en lo que se refiere al abandono de Melibea, al comienzo del auto 4: a) como un error que Alisa comete por intervención del diablo, invocado por Celestina (Deyermond, 1977 y 1999; Russel, 1963; Severin, 1995; Vian, 1990); b) o por otros motivos, frente a cuyas consecuencias no está prevenida (Bataillon, 1961; Snow, 1999). M. Bataillon (1961) interpreta la salida de Alisa, y el consiguiente abandono de Melibea ante Celestina, como *une invraisemblable candeur*. Respecto a la “magia”, Bataillon escribe: “Rojas ne doutait probablement pas des interventions du diable dans les affaires humaines, et il a voulu que Célestine se crût aidée du diable” (Bataillon, 1961: 182). No obstante, el hecho de que Celestina se crea ayudada por el diablo no exige que el lector haya de creérselo también. Que uno de los atributos de Celestina como personaje –como personaje nihilista– sea creer en la ayuda que le brinda el diablo, no quiere decir que el lector tenga que asumir personalmente semejante creencia.

blo –no veo más remedio que aceptarlo– es lógico preguntarnos si otras acciones se le deben. Creo que sí” (Deyermond, 1999: 13-14). Respecto a semejantes palabras de Deyermond sólo podemos reconocer que *La Celestina* no insiste en la presentación de hechos de naturaleza fantástica o sobrenatural, sino más bien de un realismo crítico muy intenso; paralelamente, no hay que olvidar el peso de los argumentos esgrimidos por aquellos autores que sostienen que en *La Celestina* no se observa inferencia metafísica alguna, ni de Dios ni del Diablo, sino más bien un fondo de desesperanza nihilista. La presencia del diablo como un personaje más, y no digamos su implicación en el desarrollo de la fábula, contraría toda expresión de verosimilitud y de verismo¹¹.

Más recientemente, autores como J. Burke han interpretado todos los actos de *Celestina* como un ejercicio consciente y controlado de poder sensorial sobre los demás personajes¹². Burke interpreta, desde

¹¹ Cfr. a este respecto la opinión de F. Rico (1975), quien considera que Rojas pudo haberse servido del motivo de la hechicería, a propósito de los conjuros de *Celestina*, pero sin estar convencido personalmente de los poderes que la superstición popular le atribuiría. En la misma línea se sitúa la opinión de J. M. Pozuelo: “*Celestina* es una bruja, y sus magias lo proclaman, pero por importante que sea, y así la analizó P. Russell, la magia de *Celestina* no es sobrenatural, sino natural: se basa en el conocimiento de la condición humana, y el cúmulo de fuerzas que el interés o la pasión es capaz de desatar. *Celestina* abandona de ese modo su condición de bruja, para bajar a la arena de lo teatral, puesto que su trama la urde con la palabra, la elabora con sus argumentos, llenos de experiencias vividas y de conocimiento del corazón humano” (J. M. Pozuelo Yvancos, *ACB Cultural*, 410, 4 diciembre 1999, pág. 15).

¹² En su libro *Vision, the Gaze and the Function of the Senses in 'Celestina'* (2000), Burke considera que las facultades sensoriales de los seres humanos no se interpretan hoy día del mismo modo que a finales de la Edad Media europea, o en los albores del Renacimiento. En este sentido, trata de reconstruir, hermenéuticamente, determinadas condiciones históricas que hagan adecuada cualquier interpretación al respecto. Declaradamente partidario de la lectura hispano-semítica del texto, en la línea de Francisco Márquez Villanueva, James F. Burke dedica importantes páginas al estudio de la antropología y la cultura del siglo xv español, que comprenden el valor de las filosofías neoplatónicas, el pensamiento islámico, el mundo judío y la ideología cristiana. Una jerarquía de los impulsos sensoriales sitúa a la vista como el más importante de todos, al menos hasta bien entrado el siglo xvii. Durante siglos la visión fue la forma más solvente de conocimiento de la realidad, hasta que se demuestra que la realidad que se ve no es la realidad que existe. En el mundo medieval y renacentista el ser humano habita todavía un *círculo mágico*, a cuyo conocimiento se accede sobre todo a través de la vista y la perspectiva. Burke interpreta la acción de *La Celestina* como un universo dominado

el punto de vista del ejercicio de este dominio sensorial, de naturaleza paranormal o sobrenatural, el episodio que representa la entrada de Celestina en casa de Melibea, y la inmediata salida de Alisa, la madre de la joven. Al igual que Alan Deyermond, Burke considera que Celestina dispone de poderes mágicos, confirmados mediante su pacto con el demonio, en el conjuro que precede a su visita, merced a los cuales consigue quedarse a solas con Melibea, y conquistar de este modo la voluntad de la joven: “Thus when Celestina suddenly apperars without reason at the door of the house of Alisa and Pleberio, those within should have sensed a malefic influence radiating from her presence” (Burke, 2000: 70). El hechizo del cordón, entre otras cosas, serviría para consolidar este dominio. Insistimos: Celestina puede creer en su propias palabras como si de auténtica magia se tratara. No creo que Fernando de Rojas fuera de la misma opinión.

Por su parte, J. T. Snow (1999) ha establecido algunos postulados, a nuestro juicio muy coherentes, para interpretar, desde criterios que nada tienen que ver con lo sobrenatural, la actitud de Alisa al abandonar a Melibea ante Celestina. Tras la segunda visita de Celestina, Alisa prohíbe a Melibea nuevos encuentros con la alcahueta. Alisa pregunta a su hija qué quería Celestina, Melibea responde que venderle algo de solimán. En la primera visita Celestina vendía un poco de hilado, y ésta era una embajada verdadera; en la segunda visita Melibea dice que Celestina le vende “algo de solimán”, y ésta es declaración falsa de Melibea a su madre. Es como si desde este momento Alisa temiera malas intenciones, o mala consideración social, ante las sucesivas visitas de Celestina. En consecuencia, son perfectamente aceptables las palabras de Snow, al limitar y discutir la interpretación sobrenatural que determinados críticos han atribuido a algunos pasajes de la tragi-comedia.

Con estos argumentos, he querido amainar una de las más contundentes declaraciones hechas por Russell: “Esta amnesia de la madre de Meli-

por la fuerza sensorial, claramente destructiva, de la alcahueta: “We shall see that in *Celestina* the power of the gaze, both singular and aggregate, are also largely posited in a woman, but in this work the effect is, of course, negative [...]. I will study more closely how this fascinating woman in effect controls and manipulates the processes connected with sensory perception” (Burke, 2000: 25 y 31).

bea sólo es explicable como consecuencia de una influencia sobrenatural" (p. 263, énfasis añadido). Para esta mi lectura he querido demostrar que hay muy justificadas y sólidas influencias *naturales* para considerar que no se trata de amnesia, sino de una ingenuidad *cruel* (Bataillon), una muy comprensible intersección de la confianza en su hija y la obligación de ausentarse para cumplir con un asunto que urge [...]. Opto por no atribuir ningún elemento de su comportamiento –ni del de Melibea–, en ninguna parte de la obra, a influencias sobrenaturales, a la magia, a la hechicería. Todo reside en su caracterización, y en su concienzuda realización a lo largo de la obra (Snow, 1999: 17-18).

Ante este juego de realidades de que se descrece, y de ficciones a las que se profesa una fe más o menos religiosa o supersticiosa, quiero preguntarme por los referentes humanos del discurso literario. ¿Cuál es el referente de la literatura? ¿Cuál el de la tragedia? ¿Cuál el de la comedia? En efecto este referente puede ser la historia, la sociedad, la metafísica, etc., incluso varios a la vez, pero lo cierto es que a la literatura no le sirve cualquier referente: cualquier *acción* no puede ser la *fábula* de una obra literaria. Admitimos que el discurso literario instituye un referente, es decir, una acción o fábula a través de la que se comunica y expresa un significado. De lo contrario no sería comprensible su mensaje, y aún en el caso de serlo no resultaría convincente. Sólo es verosímil, y por tanto convincente, aquello que, de algún modo, expresa ciertas analogías o equivalencias con la realidad humana. El referente de la literatura es, ante todo, un referente imaginario, que se expresa, es decir, se manifiesta, a través del lenguaje verbal¹³. No se trata de cualquier forma de lenguaje verbal, sino de una forma estética de lenguaje verbal, que consigue expresar de un modo único y eficaz un referente (*fábula*) homologable a la realidad humana, es decir, verosímil en la medida en que es también convincente. No sólo el lenguaje puede llegar a ser literario: ha de llegar a serlo también el referente, esto es, la fábula. El lenguaje será literario por su calidad estética, por su belleza formal; la fábula lo será por su capacidad de convicción, por su potencia de verosimilitud. La literatura es siempre una doble trascendencia: trasciende el lenguaje verbal estándar a tra-

¹³ La música, por ejemplo, remite igualmente a referentes imaginarios, pero a través de sonidos, es decir, de formas sensibles que ni son lingüísticas ni verbales. Carecen absolutamente de denotación inmediata.

vés de las posibilidades formales del arte y la belleza, y trasciende la experiencia humana ordinaria a través de la construcción imaginaria de un mundo de ficción que se postula, de modo verosímil y convincente, como alternativa del mundo real.

2.3. CERVANTES Y *EL COLOQUIO DE LOS PERROS*

Hay una parábola hasídica que asegura que Dios creó al hombre con el fin de que pudiera contar historias. La narración o fabulación de historias sería una cualidad esencial de la actividad vital humana.

Me pregunto qué es más difícil, hacer un milagro o contarlo. El dramaturgo es autor de prodigios; el novelista, cantor épico en su origen, es un relator, un narrador sorprendente de hechos igualmente extraordinarios. El poeta, por su parte, actúa como un chamán, una suerte de mago o hechicero que atribuye a las palabras de su canto un poder eufórico, capaz de inducir en el oyente una experiencia sobrenatural, trascendente. Dioses, profetas y magos cumplen funciones distintas. Dramaturgos, novelistas y poetas, también. No es lo mismo obrar como un dios que hablar como un profeta. El dramaturgo hace prodigios, obra milagros; el narrador los cuenta. El primero asombra nuestros sentidos, ha de provocar espectaculares milagros escénicos que atrapen la atención del espectador, mediante el uso de sistemas de signos que se objetivan fundamentalmente en accesorios y palabras; el segundo dispone sólo de palabras, y de nuestra experiencia en la interpretación de las palabras, para sorprendernos con una *fábula*. El poeta, a su vez, actúa como un chamán cuyos principales prodigios son, casi exclusivamente, sus propias palabras. De un modo u otro, el milagro inviste de autoridad a quien lo ejecuta. El milagro es el uso de la magia por delegación o mandato de un dios. Esta magia pertenece con frecuencia al ámbito de la ética: a menudo nos preguntamos si los magos son buenos o malos, si sirven al bien o al mal. Ante los profetas, sin embargo, nos preguntamos si mienten o si dicen la verdad.

Siempre que se interpreta se interpreta para alguien. Recepción e interpretación son actos distintos, como la lectura y el comentario son experiencias diferentes y dissociables. Toda interpretación es, de hecho, una experiencia dativa. Toda narración lo es también. Se narra para alguien. Cuando la narración, es decir, el contenido de la *fábula*, evo-

luciona de forma dialogada, este valor dativo se intensifica, resulta aún más dominante y recursivo, más recurrente que de costumbre. Tal es lo que sucede en la novela *El coloquio de los perros*. Cipión y Berganza se convierten, hablante y oyente, en el motor dialógico de una fábula cuyo contenido existe en la medida en que existe un diálogo. Fábula y dialogía son aquí, una vez más en Cervantes, conceptos esenciales¹⁴.

El episodio de la bruja Cañizares ha sido considerado por la crítica como el momento nuclear de *El coloquio de los perros*¹⁵. Incluso se ha llegado a hablar de novela interpolada dentro de la narración de Berganza, y se ha querido ver en las palabras de la hechicera una metáfora del mismo *Coloquio* y aun de toda la ficción novelística de Cervantes. Berganza relata el episodio de la Cañizares como una explicación auténtica y verosímil acerca de su origen, supuestamente humano, como hijo de la bruja Montiel¹⁶. Sólo algo así podría “explicar” el

¹⁴ “¿Por qué escribir ficción en prosa como un diálogo?”, se pregunta E. Riley en 1996. A nuestro mundo contemporáneo puede sorprenderle el uso natural y confidencial del diálogo que tanto practicaban nuestros clásicos, seducidos por el intercambio de ideas, el contraste y el valor de la alteridad en el seno de una vida social en la que se es en la medida en que se *habla*. El descubrimiento del monólogo y de la estética de la subjetividad es resultado de la experiencia romántica, e inevitablemente adquiere consecuencias afines a las de un fracaso en la confianza que alguna vez el ser humano depositó en el lenguaje, como instrumento en su relación con otros seres humanos. Los personajes clásicos hablan por todas partes, se expresan absolutamente en el diálogo; los héroes románticos se retrotraen en su yo particular y emotivo: hablan sin dialogar, confiesan su vida sin ánimo de contrastes inmediatos, como un testimonio acabado y en sí mismo irrecuperable; finalmente, los protagonistas de la literatura contemporánea, los héroes beckettianos, por ejemplo, viven en la soledad y en el silencio. Nada, pues, se ha devaluado más que el uso dialogado del lenguaje. En la época en que escribe Cervantes la expresión dialógica está en uno de sus momentos más plenos y vigorosos. El dialogismo es una cualidad del ser. En este recurso esencial reside la plenitud de sus facultades existenciales. En el Siglo de Oro, en la Edad Moderna europea, el lenguaje no se ve como algo falaz e inútil, sino como un instrumento de revelaciones esenciales, que debe ser usado y disfrutado, con la plena consciencia de su extraordinario valor.

¹⁵ El episodio de la Cañizares parece ocupar un lugar central en el *Coloquio*, y adquiere un valor funcionalmente muy decisivo, al servir de explicación causal y “lógica” al artificio que da a los perros facultad de habla y de discurso. Los dos últimos amos habidos por Berganza son referidos muy brevemente, y sin apenas trascendencia en el curso de los acontecimientos (el “corregidor” y una “señora principal”).

¹⁶ Parece ser que se ha documentado la existencia histórica de uno de los personajes aludidos por Cañizares: la Camacha de Montilla, maestra de la Montiel, y de la

habla y el discurso de que son sujetos Cipión y Berganza. De todos modos, que así lo crean Cañizares, Berganza, y algunos críticos contemporáneos, no nos obliga a los demás a suponer que Cervantes también lo creía...¹⁷

¿Eres tú, hijo Montiel? ¿Eres tú, por ventura, hijo? [...], hijo mío [...], que sé que eres persona racional y te veo en semejanza de perro, si ya no es que esto se hace con aquella ciencia que llaman tropelía, que hace parecer una cosa por otra [...]. Tu madre, hijo, se llamó la Montiel, que después de la Camacha fue famosa; yo me llamo la Cañizares, si ya no tan sabia como las dos, a lo menos de tan buenos deseos como cualquiera de ellas [...]. Estando tu madre preñada y llegándose la hora del parto, fue su comadre la Camacha, la cual recibió en sus manos lo que tu madre parió, mostróle que había parido dos perritos [...]. Llegóse el fin de la Camacha, y estando en la última hora de su vida llamó a tu madre y le dijo cómo ella había convertido a sus hijos en perros por cierto enojo que con ella tuvo (590-594).

La Cañizares no tarda en rechazar la interpretación literaria o simbolista de los poderes reales de la brujería. Ahora, hablando a un perro –imagínense la escena...– al que considera hijo de su difunta colega, califica de “ciencia” a la que llaman “tropelía”, una suerte de juego, engaño, trampa o ardid, practicado por los tropelistas, malabaristas y embaucadores ambulantes¹⁸. En los Siglos de Oro se polemizaba acer-

propia Cañizares, a quien esta última atribuye la maternidad de Berganza, ahora llamado Montiel. Leonor Rodríguez sería el nombre real de la Camacha, ajusticiada por brujería en diciembre de 1572. Habría pertenecido a una familia de brujas cordobesas, cuya presencia en Montilla está documentada. Sin duda vivió en Andalucía por los años en que Cervantes trabajó por allí como comisario de abastos. Cfr. Huerga (1981).

¹⁷ “El problema de saber si Cervantes creía o no en brujas y encantadores, carece de solución. Sus brujas son las de una sociedad obcecada por sus pecados e inclinada a invocar intermediarios que le allanen el camino de la tentación” (M. Molho, 1992: 26). Sobre Cervantes y la brujería se ha escrito abundantemente. En relación con nuestro punto de vista, vid. Harrison (1980) y Hutchinson (1992).

¹⁸ Algunos autores, como Woodward (1959), Molho (1970) y Jarocka (1979: 101), han sugerido que la tropelía haría referencia, en términos simbólicos, a la esencia del arte literario y poético de las *Novelas Ejemplares* e incluso de ciertos entremeses cervantinos. Se trataría de una especie de hechizo o magia literaria, sortilegio en el que encontrarían su origen y justificación no sólo Cipión y Berganza, sino también el Montiel del *Retablo de las maravillas*, etc.

ca de si las brujas volaban realmente desde lejanas tierras para celebrar sus aquelarres o si, por el contrario, sufrían alucinaciones provocadas por drogas¹⁹. Con todo, al margen de los referentes antropológicos de la fábula, nos interesa subrayar aquí esa poderosa referencia a la negación de los valores morales más ortodoxos e inviolables. La Cañizares, personaje grotesco y esquizoide, por boca de Berganza, según el relato de Campuzano, que en última instancia nos comunica Cervantes, dice:

Rezo poco, y en público; murmuro mucho, y en secreto; vame mejor con ser hipócrita que con ser pecadora declarada; las apariencias de mis buenas obras presentes van borrando en la memoria de los que me conocen las malas obras pasadas. En efeto, la santidad fingida no hace daño a ningún tercero, sino al que la usa [...]. Bruja soy, no te lo niego; bruja y hechicera fue tu madre, que tampoco te lo puedo negar; pero las buenas apariencias de las dos podían acreditarnos en todo el mundo [...]. Yo tengo una destas almas que te he pintado. Todo lo veo y todo lo entiendo, y como el deleite me tiene echados grillos a la voluntad, siempre he sido y seré mala (597-599).

Esta negación de valores morales sitúa a la Cañizares en una suerte de nihilismo ético, comparable en cierto modo al de Celestina²⁰. Con todo, Celestina fracasa al final de sus días, pese a la puesta en escena de sus magias y conjuros, pero la Cañizares no deja de ser sino una bruja de novela, es decir, una criatura desmitificada, ridícula, paranoica, e inútil en sus artes de hechicería²¹. Toda su acción se limita a hablar a un can, a embadurnarse de aceite, y a ser arrastrada por el

¹⁹ Defendieron esta segunda interpretación diferentes personas, en algunos casos con demostraciones pretendidamente científicas. La opinión de Cervantes estaría enmarcada más bien en este segundo grupo (Caro Baroja, 1961; Forcione, 1984: 69; Álvarez Martínez, 1994: 350).

²⁰ Vid., al respecto, el interesante trabajo de Finch (1989). Sobre nihilismo y personaje literario, vid. mi trabajo *El personaje nihilista* (Maestro, 2001).

²¹ "Las brujas y hechiceras no son sino la parte visible de un reino soterráneo regido por el diablo. ¿Quién es el diablo para Cervantes? ¿Y quién es Dios? No disponemos por ahora de un libro informado acerca de la religión en Cervantes, y menos aun sobre la religión de Cervantes, que es empresa fracasable que nadie ha osado acometer. La obra cervantina es sin duda la más aparentemente "laica" (quiero decir: marginal en relación al tema católico) del Siglo de Oro" (M. Molho, 1992: 21-22).

animal a un patio exterior, para acabar al amanecer siendo objeto de burla y escarnio públicos. Cervantes nos confirma que la magia no tiene crédito fuera de un mundo primitivo. La descripción física de Cañizares, tendida y untada, confirma el retrato de un personaje monstruoso, grotesco y degradante, descomposición barroca del desnudo de un cuerpo femenino envejecido, cuyo fondo primigenio no fue otro que la pintura del Renacimiento:

Ella era larga de más de siete pies; toda era notomía de huesos cubiertos con una piel negra, vellosa y curtida; con la barriga, que era de badana, se cubría las partes deshonestas, y aun le colgaba hasta la mitad de los muslos; las tetas semejaban dos vejigas de vaca secas y arrugadas; denegridos los labios, traspillados los dientes, la nariz corva y entablada, desencasados los ojos, la cabeza desgrefñada, la mejillas chupadas, angosta la garganta y los pechos sumidos; finalmente, toda era flaca y endemoniada (601).

Mediante la configuración e interpretación de las formas poéticas más elaboradas, la literatura sólo habla de *realidades*. Diríamos, incluso, que con frecuencia la literatura constituye una prueba cierta de la falta de vida de que la realidad adolece. La acción de Dante en los Infiernos, de don Quijote en sus intrascendentes aventuras, de Fausto en sus pretensiones humanas y metafísicas..., no es sino el resultado de un intento, más o menos frustrante y subversivo, de dar vida en la realidad a lo que dicen los libros, las escrituras, las leyes, los cánones, los ideales eternos... Que se haga verdad lo transcrito en los textos, y que cobre vida la ficción del más allá, del cielo y sus infiernos, de una edad dorada y de unos tiempos dichosos, de una juventud recuperable y de un pretérito tan imaginario como tangible, de una verdad asequible al conocimiento humano, etc. La vida se deja seducir por las palabras, pero no se transforma con ellas, en cada acto de lenguaje y de escritura, en lo que las palabras dicen, o quieren decir, para nosotros: la magia es sólo verbo, nada más, un *verbo* que nunca ha de hacerse *carne*. Las palabras se burlan de los objetos; se burlan también de los sujetos que las utilizan, a los que traicionan constantemente. Cervantes es muy consciente de este divorcio entre la letra y el ser, y se complace estimulando ante el lector las posibilidades irónicas del lenguaje, de la fábula y de la escena, es decir, de la literatura, de la novela

y del teatro. La narrativa de Cervantes se nos ofrece como demostración de que la verdad no es una cualidad de las cosas, sino de las proposiciones lógicas. Y las proposiciones, fuera del discurso, no son nada. Porque nada, ninguna relación, puede verificarse sin haberse expresado previamente. La verdad, en suma, no es más que una función, una consecuencia, una ficción del discurso. Cada discurso crea su propia verdad. La literatura cervantina desmitifica la verdad con la que funcionan los cánones de su tiempo.

Las fábulas de las obras de Cervantes poseen una impronta ética muy fuerte²². En este sentido, Riley ha subrayado que la filosofía de los cínicos se relaciona de modo singular con *El licenciado vidriero* y *El coloquio de los perros*, además de presentar algunas relevancias puntuales con la visión cervantina de la sátira (Oliver, 1953). Riley considera que nunca Cervantes ha estado tan cerca del pesimismo de Mateo Alemán como en *El coloquio de los perros*. Estima el hispanista británico que “Cervantes veneraba las virtudes de la doctrina cínica tanto como deploraba su vicio del vituperio poco caritativo” (Riley, 1976/2001: 234), y advierte que Cipión y Berganza se comportan como auténticos filósofos del cinismo en su crítica de la sociedad. La conclusión de Riley es muy cierta: “No es necesario aceptar hasta las últimas consecuencias al Cervantes de Américo Castro para ver que, en cierto sentido, tenía algo de marginado. La marginación social de los cínicos debió de ser comprensible para él, como atractivo tuvo que resultarle su antidogmatismo. Como hombre, sabía muy bien lo que significaba sentirse cínico. Pero como escritor sabía cómo convertir hasta las experiencias dolorosas en arte y, con ello, trascenderlas” (Riley, 1976/2001: 238).

En la ética del *Coloquio*, Berganza sostiene que resulta imposible sustraerse a la fuerza innata del mal:

²² Respecto a la ejemplaridad y la moralidad de las novelas cervantinas, quizá conviene tener en cuenta algunas observaciones. Según Edward C. Riley, Cervantes da a sus novelas el título de “ejemplares” para desmarcar a su obra de la tradición italiana de los *novellieri*, demasiado involucrada en fábulas lascivas. Otros autores, como Avall-Arce, consideran que el adjetivo “ejemplares” debe entenderse en términos estéticos, nunca morales. Javier Blasco apunta, por su parte, “que el mencionado título esconde tan sólo una formulación retórica” (Blasco, 2001: XXI). Creo que nada hay en Cervantes que pueda explicarse sólo retóricamente. Probablemente Riley tenía razón; pero una vez más Cervantes se sirve de un lenguaje voluntariamente ambiguo, con implicaciones morales, estéticas y retóricas, muy difíciles de acotar de forma definitiva.

El hacer y decir mal lo heredamos de nuestros primeros padres y lo mamamos en la leche. Vese claro en que apenas ha sacado el niño el brazo de las fajas cuando levanta la mano con muestras de querer vengarse de quien, a su parecer, le ofende; y casi la primera palabra articulada que habla es llamar puta a su ama o a su madre (562).

“Yo no conozco –escribe Riley– afirmación más terrible que ésta en toda la obra de Cervantes” (Riley, 1990: 93). Y en otro lugar añade: “No hay margen de error: la doble novela de Cervantes es una obra profundamente seria, y se puede defender la idea de que el problema del mal es el problema último que se saca a colación en el *Coloquio de los perros*” (Riley (1993/2001: 271). Finalmente, concluye: “Nunca penetra [Cervantes] más adentro en el corazón ético de la función y responsabilidad del novelista que en *El coloquio de los perros*, la más ejemplar de sus novelas” (Riley, 1990: 94).

Sin duda Riley tenía razón. Con toda probabilidad, *El coloquio de los perros* constituye la obra literaria más amarga y pesimista de Cervantes. Tanto que nos transmite una imagen del mundo como experiencia vital absolutamente decepcionante. La desmitificación y la ironía alcanzan todos los órdenes. La narración no se salda con soluciones de ningún tipo, y un cierto tono nihilista parece dominar en ciertos momentos al lector. Es como si la vida sólo sirviera para contarla ante aquellos capaces de comprender, al igual que el narrador, la universal corrupción y miseria de la humanidad. Berganza confirma que la maldad es un atributo innato del ser humano: “El hacer y decir mal lo heredamos de nuestros primeros padres y lo mamamos en la leche...”

Son estas palabras las que ha de confirmar Cipión algo más adelante. La afinidad de esta novela cervantina con el teatro de Molière, en su particular combate y denuncia de la hipocresía social, es notable.

Según eso, Berganza, si tú fueras persona, fueras hipócrita, y todas las obras que hicieras fueran aparentes, fingidas y falsas, y cubiertas con la capa de la virtud sólo porque te alabaran, como todos los hipócritas hacen (570).

En la historia más temprana de la novela moderna, como forma de discurso y como género literario, hay etapas decisivas, determinadas, especialmente en sus comienzos, por una reflexión sobre los límites precisos y la naturaleza perceptible de la realidad. Cervantes desem-

peña un papel fundamental en estos años de génesis de la narrativa moderna.

En nuestro tiempo, *novela* se opone a *romance* (narración fantástica, relato de fantasía)²³. En los Siglos de Oro, sin embargo, *novela* se oponía a *historia* y a *fábula poética*. A finales del siglo XVI los *romances* sufren un desprestigio cada vez mayor. En este contexto, los preceptistas buscan para la ficción narrativa una salida a través de la épica. Autores como Javier Blasco consideran desde este punto de vista que “la ‘novela moderna’, lo que nosotros entendemos por novela, nace de la crisis del *romance*, pero nace en el seno del *romance* y de sus mismos materiales” (Blasco, 2001: XII). Probablemente es así, y no es menos cierto que Cervantes contribuye con su obra narrativa a estimular y consolidar esa transformación. Sin embargo, no hay que olvidar que la creación novelística de Cervantes, como también su teatro cómico y trágico, tiene una cita con la realidad fuertemente determinada por una fuerza moral nada ortodoxa. El origen de la novela, al menos en lo que se refiere a la experiencia cervantina, representa una de las primeras citas que la literatura contrae con la ética de la modernidad, orientada hacia la desmitificación crítica de hechos humanos y divinos, la desidealización de las formas épicas, la subversión de ortodoxias metafísicas y sociales, la discusión de valores morales públicamente codificados, y sobre todo, por difícil que resulte apreciarlo, hacia una concepción del arte muy alejada de los preceptos y las normativas del clasicismo y del aristotelismo teórico. La novela moderna, es decir, cervantina, no nace sólo de la crisis del *romance*, sino también de la fuerza de un voluntarismo moral; la nueva ficción narrativa no emana exclusivamente de la estética, sino también, y de forma muy decisiva, de la ética –nada ortodoxa por cierto– de la libertad del individuo frente a los imperativos morales de una realidad trascendente o metafísica. Contra esa codificación terrenal y política, humana e interesada, de determinados valores trascendentes al individuo, reacciona, entre burlas y veras, entre hechos ordinarios y extraordinarios, entre novelas y romances muchas veces, la obra narrativa (y también teatral) de Cervantes. Si el *romance* remitía a un mundo fantástico con

²³ Para un estudio más detenido entre *novela* y *romance*, vid. entre otros los trabajos de Edward C. Riley (2001: 185-202).

leyes propias, que exigía al lector suspender momentáneamente su experiencia de lo real, y si la *novella* de ascendencia italiana (Bandello, Boccaccio...) ponía ante los ojos de los lectores un universo real y cotidiano, la narrativa de Cervantes nos sitúa en la interpretación de una realidad particularmente compleja, porque la percepción lógica resulta discutible allí donde su fuerza es más convincente, porque la verdad de la que nos habla su literatura se torna increíble precisamente allí donde resulta más verosímil... La ficción es más coherente que la realidad. Además, la ficción novelesca adquiere con Cervantes una fuerza interpretativa sobre lo real que conmociona nuestra visión del mundo. La seducción de la Poética se convierte en un revulsivo de la experiencia Moral. De nuevo la literatura y sus *katharsis*, que tanto desasosegaban a los moralistas de todos los tiempos, vuelven a seducir al individuo frente al discurso religioso, teológico, moral, preceptivo, didáctico... Una vez más, como siempre, la Literatura reacciona contra el Canon, la Libertad contra la Norma.

Creo que ha de tenerse mucho cuidado en presentar la narrativa de Cervantes como algo inocente y esencialmente divertido, como innovación intrascendente, fruto de la ociosidad amena, deleitosa o didáctica. Si eso es así, sólo lo es en apariencia, y en alguna declaración prologal cervantina, pero no en la realidad textual de sus obras literarias, abiertamente críticas, nada intrascendentes, y con una fuerte carga ética de heterodoxia, en absoluto inocente. Es posible que la novela surgiera inicialmente en busca del *otium* del lector, pero no es aceptable interpretar sin más que la novela cervantina se quede en la satisfacción amoral de una ociosidad estoica, más o menos alegre y fabulosa. So capa de *otium*, la narrativa y el teatro cervantinos llegan demasiado lejos, para sus contemporáneos y para nuestro propio tiempo. Ningún moralista, ningún preceptista, ningún ortodoxo contrarreformista, puede sentirse plenamente cómodo en el universo literario de Cervantes. Con razón Javier Blasco escribe lo siguiente:

La actitud de Cervantes demuestra que estaba bien informado respecto a la inquina de muchos moralistas contemporáneos hacia la lectura de libros de ficción. También es cierto que le preocupan las condenas que de ello se siguen. Hasta cierto punto, toda su narrativa no es sino la novelización del magno debate que el humanismo suscita alrededor del problema de la lectura (con implicaciones morales y estéticas, pero también políticas y teológicas) (J. Blasco, 2001: xviii).

Hay en las novelas de Cervantes una desmitificación de lo trascendente a través de una naturalización de la experiencia individual. La realidad se examina, se reflexiona sobre ella, a través de la experiencia humana del sujeto individual, en su relación con los demás, en la cotidianidad de su vida social y profesional, en su visión particular del mundo, en la vivencia de hechos y sucesos concretos, específicos. La novela cede la voz, las voces, a una realidad humana y vital que la epopeya, la fábula poética, y sobre todo el teatro clásico, no habían tenido en cuenta. Grecia había creado una magnífica cultura consagrada a la naturaleza del *ser*. La preceptiva renacentista, pretendidamente moderna, se propuso sistematizar aquel legado cultural como un *deber ser*. Quedó así configurada una normativa, tanto más artificial cuanto más verdadera. La literatura cervantina dota ante todo al *ser* de la *conciencia de ser*, de una conciencia propia aunque insegura, y siempre poseída de numerosos atributos: voluntad, lenguaje, razón, identidad, ansiedad, deseo, libertad..., reacción, en última instancia, ante todo cuanto proceda de un *deber ser* ajeno al individuo. El personaje tradicional interpretaba su papel en el mundo en la medida en que su acción justificaba la legalidad de un orden moral trascendente y ajeno. Dante ofrece en este sentido los más altos logros estéticos. Estos personajes aún los encontramos en el teatro lopesco y, sobre todo, en el calderoniano. Nada de eso hay en Cervantes, en Shakespeare, en Molière... Los personajes de estos autores afirman que la experiencia individual puede conducirse, mediante conclusiones lógicas, hacia formas de conducta que se justifican por sí mismas, al margen de todo imperativo moral, públicamente codificado o metafísicamente revelado. La libertad de creación, y de interpretación, es uno de los atributos distintivos de la ficción y sus formas de discurso. La modernidad se ha servido conscientemente de este recurso estético como un instrumento decisivo en el ejercicio de la expresión laica de la moral humana. Esta cultura secular y moderna debe a Cervantes contribuciones decisivas. Nunca han sido tan actuales.

2.4. CALDERÓN O EL MÁGICO PRODIGIOSO

La seducción es un arma esencialmente diabólica. Es el principal instrumento de acción del Demonio: seducir para arruinar, atraer para

destruir. Además, el Demonio es el fedatario de la obra divina. Dios necesita al Diablo mucho más que a cualquier ser humano. No es casualidad que Satanás haya precedido al hombre en su relación con Dios²⁴. En la dramaturgia moralista de Calderón, el Bien no se percibe sin la presencia del mal, cuya acción felizmente siempre es estímulo de virtud. En muchos casos, las artes mágicas, como las profecías, no son un fin en sí mismo, sino medios para cumplir y encauzar misiones encomendadas por dioses y demonios. Hay dos clases de videntes, los magos y los místicos. Los magos pertenecen a un mundo pagano, y tienen como destinatarios de su videncia a los demonios. Los místicos pertenecen al mundo de las religiones moralmente normativas, disciplinadas en el dogma, y su destinatario es una deidad que no tolera la presencia de otros dioses. Es difícil separar la mística de la magia, tan difícil como distinguir a un dios de un demonio. La revelación mágica y la experiencia mística tienen en común que ambas sitúan al hombre en una relación directa con el mundo ultraterreno.

En su relación con la magia y la fortuna del mundo metafísico, los personajes de *El mágico prodigioso* parecen actuar movidos por un determinismo trascendente. Esta suerte de determinismo, que en absoluto tiene nada que ver con el *fatum* trágico del teatro griego, adquiere progresivamente el signo religioso de un destino confirmado por la ideología contrarreformista. Con tales perspectivas, el lector o espectador sabe perfectamente cómo puede acabar la comedia. Los personajes están reducidos a arquetipos lógicos en los que se objetivan formas ideales de comportamiento. Todo en el *sujeto* está subordinado a la *fábula*. Todo en el *personaje* está sometido a la moralidad de la *acción*. Los protagonistas explican su papel en la obra por referencia a una realidad trascendente, moralista y religiosa, que determina apriorísticamente su forma de hablar y de actuar. Su discurso y su comportamiento, su *lexis* y su *fábula*, resultan codificados según criterios de

²⁴ "El Demonio domina el concepto de la vida moral y de sus prácticas transgresivas. Él es quien da fe de la obra divina. Él solo atesta por sus mañas la existencia de Dios, del que es la imagen negativa e inversa. Ocupa el proscenio del mundo, de modo que él solo es visible. Dios permanece oculto, ausente. De donde resulta que no hay más Dios que el Diablo, que es su caución negativa. Si no hubiera Diablo, ¿qué sabríamos de Dios? De ahí la impresión que la obra cervantina hace caso omiso del Dios católico, presente sólo en hábitos sociales que son parte integrante de la realidad objetiva de entonces" (M. Molho, 1992: 30-31).

ética y poética, de religión y decoro. Justina y el Demonio actúan estimulados por alternativas irreconciliables, lo que hace de ellos arquetipos funcionalmente muy bien definidos, personajes planos, de una sola cara y de una única intencionalidad, irreflexiva y definitiva. Cipriano no es capaz de hacer compatibles sus estudios con el amor a Justina²⁵; Justina no es capaz de combinar su ánimo virtuoso con el amor de uno solo de sus pretendientes; Lelio y Floro son incapaces de ponerse de acuerdo, y sólo saben guerrear y vociferar, cifrando en la muerte violenta del contrario la resolución de todos sus problemas.

El invocado *libre albedrío*²⁶ no es, en semejante contexto, más que un pretexto retórico para subordinar, a la funcionalidad de la trama, la

²⁵ "Ni libros ni estudios quiero, / porque digan que es amor / homicida del ingenio" (I, 1030-1032).

²⁶ Los conceptos de *predestinación* y *libre albedrío* son fundamentales en la cultura española y europea de los siglos XVI y XVII. Estas cuestiones se plantean como algo opuesto entre sí, y determinan, entre las diferentes religiones, todas las reflexiones que se plantean sobre el destino del ser humano. El pensamiento humano enfrenta la voluntad divina con la libertad humana. Un conflicto teológico de este tipo no era nuevo en la historia de las religiones. Entre los representantes más antiguos del racionalismo judío figura Saadia Gaon (882-942), quien se había referido a esta paradoja tratando de resolverla mediante el reconocimiento en el ser humano de un amplio margen de libertad frente a la sabiduría divina (para una visión más detallada, vid. J. B. Agus, 1961: 195-196). Otros pensadores y teólogos hebreos mantuvieron interpretaciones menos radicales. Entre ellos, Maimónides, en la parte tercera de su *Guía* (cfr. Maimónides, 1956: 282-288, trad. ing. de M. Friedlander). En España, el tema del libre albedrío llega a interesar al pueblo mismo, al margen incluso de las polémicas teológicas. Por un lado, se admite la existencia del libre albedrío, pero por otro lado, se reconocen ciertos límites, y no se acepta que el hombre pueda justificarse por sí sólo. En tales circunstancias los teólogos aconsejaban "no escudriñar" demasiado: "... no os pongays a escudriñar este misterio, si soy predestinado, si soy reprobado y precito; si soy predestinado, es cierto que me salvaré, y segura tengo la gloria; si precito, es cierto que me condenaré, y tengo cierto el infierno. ¿Por qué predestinó Dios para la gloria éste, que aún no le había hecho servicio alguno? ¿Por qué reprobó a éste por pena, si aún no le avia ofendido? Dexad estos pensamientos, y no os pongays a vadear estos profundos, que quedareys anegado, y ahogado vuestro juyzio en este mar sin suelo, y piélago inmenso" (cfr. *Tomo tercero, de cinco que contienen las homilías sobre los Evangelios de la Quaresma: escritos por el Reverendísimo Doy Fray Geronymo Batista de Lanuza, Zaragoza, 1936, pág. 498b* (homilía XXXVII, 7). *El condenado por desconfiado* de Tirso constituye la máxima expresión teatral de esta cuestión. De todos modos, la acción de este drama se desarrolla de acuerdo con la idea de la Providencia, más que de la predestinación, para salvaguardar el libre albedrío.

voluntad de un personaje, que *realmente* no tiene ninguna voluntad, ya que en la fabulación de la obra sólo es expresión de una idea moralmente objetivada en la supremacía de valores religiosos indiscutidos. Tal como aquí se presenta, el libre albedrío no es más que una mixtificación seductora, una añagaza en beneficio de la fe contrarreformista, una apariencia de libertad en un mundo religioso y fabuloso, donde la única voluntad posible y reconocida es la voluntad de martirio, una suerte de suicidio autorizado y galardonado por el catolicismo.

Sumidos en semejante determinismo, los personajes dicen a veces cosas que no creen, ni pueden creer, o simplemente afirman contenidos con los que no se identifican formalmente. Así, por ejemplo, el Demonio calderoniano elogia y afirma el poder de Dios, en lugar de desmitificarlo, censurarlo o difamarlo, como sucede en el Viejo Testamento; Cipriano habla del libre albedrío con un lenguaje ajeno, aprendido desde afuera, y que él mismo repite tal y como lo ha sacado de los libros, impermeable este saber a toda experiencia personal de Cipriano como sujeto cognoscente. Justina es el resultado de la formación moralista de su ayo Lisardo, consecuencia de una educación que se ha aceptado plenamente sin discusión alguna, propuesta desde un mundo exterior a la voluntad de la joven. Su personalidad es fruto de una educación unívoca, uniforme, dogmática. En este contexto, ¿cómo es posible que Justina pueda hablar conscientemente de libre albedrío cuando no ha conocido más que una sola y única forma de moralidad? ¿Cómo se puede hablar de libertad cuando no hay alternativas morales diferentes entre las que el ser humano pueda escoger legítimamente? Es por completo paradójico, en esta circunstancia, que Justina sólo sea capaz de hacer alarde de su personalidad para defender una ética que ha aceptado sin contraste alguno con otras formas morales de comportamiento. La paradoja se convierte en abismo irónico cuando esta elección dice hacerla ejerciendo su libre albedrío. ¿De qué libertad se habla aquí, donde sólo es posible escoger entre un único bien o un único mal apriorísticamente predefinidos por la voluntad de un orden moral trascendente? Donde no existen varias formas posibles, y legítimas, de elección consciente y voluntaria del bien o del mal, hablar de libertad es hacer demagogia o propaganda. Si para tal fin se utiliza el espectáculo dramático, el resultado será un teatro propagandístico y comprometido.

El diálogo que hacia la mitad de la jornada tercera mantienen Justina y el Demonio ilustra con toda claridad muchas de estas contradic-

ciones relativas a la cuestión del libre albedrío en el teatro contrarreformista aurisecular. Justina dice al Diablo que se defenderá de su maligno poder “sabiéndome yo ayudar / del libre albedrío mío”. El Diablo responde: “Forzará mi pesar”. Y la joven añade: “No fuera libre albedrío / si se dejara forzar” (III, 2319-2323). El lector o espectador supone, tras oír a la mujer, que la voluntad de la acción recae sobre la personalidad de Justina, exclusivamente. Sin embargo, poco después, la propia Justina confiesa: “Mi defensa en Dios consiste” (III, 2331). Este verso compromete y reduce toda la actividad del sujeto a una funcionalidad trascendente: el personaje queda reducido a una voluntad metafísica. ¿Dónde se sustantiva, pues, el libre albedrío, en el sujeto terrenal o en la ejecución de una acción determinada por la voluntad de un orden moral trascendente? No es posible decir que en ambos, ya que esto equivale a aceptar una paradoja irresoluble²⁷. El libre albedrío se convierte en una comedia como *El mágico prodigioso* en una prueba de virtud, en un examen de sumisión a una moralidad trascendente. La voluntad sólo se manifiesta aquí como un alarde de resistencia, como una prueba de impermeabilidad frente a lo diferente, aquí presentado como una “tentación” despreciable. En realidad, la libertad propiamente dicha no hace acto de presencia en todo el drama, y desde luego en absoluto se invoca para confirmar una experiencia de progreso, de alternativa o de bienestar terrenal. Por si caben dudas, Justina se encargará inmediatamente de disiparlas.

²⁷ La creencia popular asociaba con frecuencia la predestinación con la fe en la astrología. Algunos cultivadores de la astrología sostenían que en la lectura de la posición de los astros estaban las claves de la vida del hombre y su destino o futuro inamovible. Los creyentes cristianos no aceptaban esto, y sí consideraban que la astrología era útil en la indagación de los fenómenos naturales (navegación, agricultura, cosmología, etc.). A pesar de todo, el cristianismo no ha podido nunca desterrar por completo las creencias fatalistas o las supersticiones astrales ajenas a su propia doctrina. En este contexto, con el fin de consolidar la ortodoxia católica frente a otras supersticiones o creencias, buena parte del teatro de Calderón sirvió de instrumento moral al servicio de la pedagogía cristiana. No hay que olvidar, de todos modos, que los teólogos cristianos se servían de los hallazgos de la geometría y la astronomía para amedrentar las pretensiones y ambiciones humanas. El poder del hombre quedaba disminuido ante el tamaño de la creación atribuida a Dios: el cosmos y la eternidad. No hay límites en el tiempo ni en el espacio. Con este sentido se habla, por ejemplo, en *El mágico prodigioso* (1637) de Calderón de “esta fábrica gallarda / del universo...” (I, 62-63).

Algún hechizo mortal
 se está haciendo contra mí,
 y fuera el conjuro tal
 que, a no haber Dios, desde aquí
 me dejara ir tras mi mal.
 Mas Él me ha de defender,
 y no sólo del poder
 desta tirana violencia;
 pero mi humilde inocencia
 no ha de dejar padecer²⁸.

Justina es consciente de que una fuerza sobrenatural está siendo utilizada contra su “inocencia” para vencer su “castidad”, esgrimida como virtud suprema desde el punto de vista de sus indiscutidos valores morales. Sin embargo, ella misma reconoce que “a no haber Dios”, el Mal vencería su voluntad. En tal circunstancia la joven simplemente “solicita” la ayuda de Dios, y por solo esta “solicitud” la ayuda metafísica surte su efecto. Si esto es así, el *libre albedrío* se convierte, al menos aquí, en la expresión de una *solicitud*, pero en absoluto en un auténtico ejercicio de voluntad o de libertad humanas. El personaje no actúa en la plenitud de sus potencias y facultades, ya que toda posibilidad humana está determinada por la presencia de Dios. He aquí el mensaje fundamental, que Justina ejemplifica virtuosamente: el ser humano es por entero insuficiente para gobernarse por sí mismo, y por ello necesita la *ayuda* de Dios. El ser humano es “bueno” en la medida en que se subordina a la justificación de una causa moral trascendente, y “malo” en cuanto elige evitarla y aproximarse a la negación de esta moralidad metafísica. La paradoja surge cuando todas las decisiones humanas están determinadas en última instancia por Dios, algo que en sí mismo anula todo albedrío. El propio Demonio lo confirma ante Cipriano, sorprendido de la actitud de Justina, capaz de resistir la fuerza mágica del Maligno: “El asombro que has tocado / más superior causa tuvo” (III, 2621-2622). Justina decidió, con la voluntad y el poder de Dios de su lado, conservarse casta. Y tuvo éxito, pues consiguió “guardar su honor limpio y puro” (III, 2672), que para ella es el objetivo principal del género humano.

²⁸ Cfr. *El mágico prodigioso*, III, 2384-2393.

Cipriano, por su parte, se nos presenta como un estudiante de buena familia y mejores costumbres, aderezado con el servicio de dos criados capigorriones. Amante de la virtud, resulta ser en un principio una criatura solitaria y huidiza del bullicio, y aunque se nos declara seducido por el conocimiento y la ciencia, sorprendentemente reduce con simpleza todas sus ansias cognoscitivas a una sola inquietud, “la difinición de Dios” (I, 83). Atraído por Justina, sustituye la ciencia por la magia, y vende su alma al Diablo a cambio del amor de la joven, que nunca llega a conseguir. Finalmente, en busca de mejor postor, entrega su alma a Dios en una suerte de suicidio martiroológico.

Toda la inquietud epistemológica de Cipriano se reduce simplemente a una cuestión teológica y especulativa: “estudiar esta cuestión / que me trae suspensa el alma / desde que en Plinio²⁹ leí / con misteriosas palabras / la difinición de Dios” (I, 79-83). En el mismo año en que Descartes publica su *Discourse de la méthode* (1637), Cipriano reduce la esencia y la complejidad del conocimiento humano al conocimiento del Dios católico y contrarreformista. Sus herramientas serán, a la altura del primer tercio del siglo XVII, la Escolástica y la Revelación. Ni el Humanismo ni el Empirismo han dejado huella alguna en la concepción y la funcionalidad de este personaje calderoniano.

Con cierta intermitencia Cipriano evoluciona del altruismo al egoísmo para desembocar en el sacrificio de su vida en nombre de Dios. Se brinda inicialmente a hablar a Justina para mediar así entre Lelio y Floro. Sin embargo, pronto cae enamorado de la joven, y por ese camino llega incluso a pactar con el demonio. Finalmente, decepcionado por el fracaso de su contrato con el Diablo, apuesta por el Dios cristiano. En cierto modo podría decirse que Cipriano recorre una trayectoria determinada por la búsqueda del mejor postor. Así se explican sus últimas palabras a quien ha sido su socio hasta hace apenas unos momentos, el Demonio: “... Quien de ti / librar a Justina pudo / ¿a mí no podrá librarme?” (III, 2731-2733). ¿Habría acudido Cipriano a Dios de haber quedado satisfecho con el Diablo? Su conversión final al cris-

²⁹ De la referencia calderoniana a Plinio en esta comedia se ha ocupado, entre otros, T. E. May, quien observa que Calderón prefirió este autor gentil, frente a nombres como Aristóteles o Platón, con el fin de no desviar el interés del espectador culto del mensaje religioso de la obra, evitando de este modo estimular posibles reflexiones o especulaciones de mayor trascendencia.

tianismo parece más motivada por un afán propagandístico, inherente al mensaje de esta comedia calderoniana, que por una causalidad identificable en la funcionalidad de la fábula³⁰. Con todo, el desenlace final de *El mágico prodigioso* es más propio de un *melodrama* que de una comedia. Creo que podría decirse, sin exagerar, que *El mágico prodigioso*, como también *El príncipe constante*, más que comedias hagiográficas son, propiamente hablando, melodramas martiroológicos. Buena parte del teatro calderoniano introduce en sus finales y desenlaces numerosas características propias del futuro melodrama europeo. Al menos, en nuestro tiempo, muchos de estos finales calderonianos resultan desenlaces melodramáticos. A tal interpretación invita, entre otros aspectos, la grandilocuencia mortal de las palabras de Cipriano, al final de la obra, ante el gobernador de Antioquía³¹.

Si eres juez, si a los cristianos
persigues duro y sangriento,
yo lo soy; que un venerable
anciano, en el monte mismo,
el carácter me imprimió
que es su primer sacramento.
Ea, pues, ¿qué aguardas? Venga
el verdugo, y de mi cuello
la cabeza me divida,
o con extraños tormentos
acrisole mi constancia;
que yo rendido y resuelto
a padecer dos mil muertes
estoy, porque a saber llego
que, sin el gran Dios que busco,
que adoro y que reverencio.
las humanas glorias son
polvo, humo, ceniza y viento³².

³⁰ La dimensión propagandística de esta obra está reconocida, de forma explícita o tácita, por diversas interpretaciones críticas procedentes de diversos autores: "Aunque esta comedia para el Corpus Christi –escribe Wardropper (2000: 35) respecto a *El mágico prodigioso*– no es auto, sí es un sermón poético a fuerza de su mensaje explícito".

³¹ Justina se muestra igualmente apologista de la muerte: "Cuando yo contenta vengo / a morir, ¡aun no me dais / muerte, porque la deseo!" (III, 2966-2968).

³² Cfr. *El mágico prodigioso*, III, 2927-2944.

Bastan unas palabras de Nietzsche para conmocionar nuestra interpretación de este conjuro en favor del martirio: "Das Christenthum hat das zur Zeit seiner Entstehung ungeheure Verlangen nach dem Selbstmorde zu einem Hebel seiner Macht gemacht: es liess nur zwei Formen des Selbstmordes übrig, umkleidete sie mit der höchsten Würde und den höchsten Hoffnungen und verbot alle anderen auf eine furchtbare Weise. Aber das Martyrium und die langsame Selbstentlebung des Asketen waren erlaubt"³³. Nietzsche consideraba que el martirio era una forma de suicidio autorizada por el catolicismo.

Me pregunto qué seduce más intensamente a Cipriano, ¿la magia que le oferta el Demonio o la belleza que contempla en Justina? La magia es un instrumento de poder, que Calderón se empeña en desmitificar en nombre de la religión y de la supremacía del Dios católico. Justina, por el contrario, es un fin en sí mismo, una belleza humana, y por tanto expresión de valores sensuales y materiales, que para Calderón siempre han de ser inferiores a cualesquiera valores morales y religiosos. Sin éxito alguno, Cipriano se apoyará en la magia como instrumento de poder y seducción para atrapar la hermosura de Justina. Es evidente que Cipriano no se confía a las fuerzas del amor, ni a los valores sensuales, ni a los impulsos de la naturaleza, que resultan desterrados en el planteamiento y en el desarrollo de la comedia. En lo que a Justina se refiere, toda su persona es pura moralidad cristiana. De un modo u otro, Cipriano busca seducir al amor sin el amor: "¡Oh si a alcanzar llegase / que aqueste hombre la magia me enseñase! / Pues con ella quizá mi amor podría / en parte divertir la pena mía; / o podría mi amor quizá con ella / en todo conseguir la causa bella / de mi rabia, mi furia y mi tormento" (II, 1431-1437). Toda la industria de su cortejo se reduce al uso de la magia. La seducción y la sensualidad amorosas no resultan perceptibles. Nada hay en esta comedia que

³³ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* [1882-1887] en *Sämtliche Werke*, III, München · Berlin, Deutscher Taschenbuch Verlag · Gruyter, 1988, pág. 485. Kritische Studienausgabe Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. [Trad. esp. y ed. de Luis Jiménez Moreno Claros: *El Gay saber*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pág. 159: "El cristianismo ha convertido el deseo inmenso de suicidio que se daba en la época de su aparición en una palanca de su poder. Dejó solamente dos formas de suicidio, disfrazándolas de la máxima dignidad y de las más altas esperanzas, y prohibió todas las demás formas de manera terrible. Pero se permitía el martirio y quitarse la vida a los ascetas".]

invite al lector o espectador a pensar en el amor humano como un medio eficaz y digno para alcanzar una relación en la pareja.

Finalmente, la magia no proporciona a Cipriano nada en absoluto. El poder de la magia es sólo un poder eficaz en manos del Demonio, quien, dicho sea de paso, la practica para deslumbrar más que para alumbrar, para causar admiración antes de daño. La magia de este Diablo es más un espectáculo que una maldad. En todo caso, llega a ser un recurso de persuasión sólo cuando Cipriano se muestra renuente a firmar el pacto diabólico, al apelar el estudiante lo siguiente: "... hallo / que sobre el libre albedrío / ni hay conjuros ni hay encantos" (II, 1897-1899). El espectador se pregunta, ¿cómo lo sabe Cipriano?, ¿dónde lo ha experimentado? La comedia no nos da cuenta de ello, pero suponemos que lo sabe porque sus conocimientos especulativos, escolásticos, así se lo indican. Lo cierto es que finalmente, después de que el Demonio le pone ante sus ojos la visión de Justina durmiente, Cipriano firma con sangre, y sin condiciones, todo lo que le dice el diablillo.

El Demonio es sin duda el personaje más prototípico de toda la obra. Vestido caballerosamente, se presenta como forastero atrayente y tentador. Pese a que Calderón se esfuerza por salvaguardar en la obra la dignidad maléfica de este diablo, la realidad de sus formas de conducta lo convierten en un absoluto chapucero, diestro únicamente en ser muy limitado, cuando no enteramente inútil, en todas sus funciones. El propio diablo y, sobre todo, Calderón disimulan en lo posible todas estas torpezas, que al fin y a la postre acaban por manifestarse con evidente claridad. Este diablo, francamente desprovisto de especial gracia y astucia –está muy alejado del Mefistófeles goetheano, a pesar de las siempre superficiales concomitancias señaladas entre esta comedia y el *Faust*³⁴–, no es capaz de cumplir ni uno solo de los pactos establecidos, ni de lograr con eficacia ninguno de sus objetivos.

³⁴ Estamos completamente de acuerdo con las siguientes palabras de B. W. War-dropper (2000: 18-19): "Una fuente que, al parecer, dejó de emplear Calderón es la leyenda de Fausto. En la época de Calderón, se conocía la leyenda de Fausto en España [...]. Calderón trata tales detalles de una manera radicalmente distinta de la adoptada por los múltiples creadores del mito faustiano". Vid. especialmente a este respecto el trabajo clásico de Charles Dédéyan, *Le thème de Faust dans la littérature européenne*, Paris, 1954.

El Demonio se comporta como un pulquérrimo abogado de Dios. Por otro lado, este Diablo resulta ser, desde el punto de vista de su arte retórica, un interlocutor que confirma a cada paso los principios más elementales de la Contrarreforma religiosa. Así advierte a Cipriano frente a la cultura y los dioses paganos: “Ésas son falsas historias / en que las letras profanas / con los nombres de los dioses / entendieron disfrazada / la moral filosofía” (I, 185-189). Sin duda en este punto su discurso se aproxima más bien al de un sacerdote contrarreformista que al de un Demonio convicto. En efecto, el Demonio se comporta aquí como un auténtico notario de la obra divina. Sus palabras confirman en toda ocasión la supremacía del poder de Dios: “¿Cómo te puedo negar / una evidencia tan clara?” (I, 299-300), responde a Cipriano tras oírle recitar en excelentes octosílabos asonantados todas las gracias, bondades y maravillas de Dios. Nadie como este Diablo, pues, para dar crédito de Dios y su Creación.

Asimismo, el conjuro del Demonio en contra de Justina se reduce a un conjuro en contra del amor humano. Su discurso enfrenta el amor a la castidad, el amor terrenal a la virtud religiosa. Y no plantea otras alternativas. La naturaleza enamorada –aves, plantas, flores...– constituye la principal amenaza de una vida virtuosa. La honradez, la virtud, el honor, la dignidad moral, se presentan como un atributo exclusivo de los seres castos, resistentes a la experiencia del amor terrenal y humano. Por el contrario, en la vida amorosa y sensual no cabe el mérito de lo virtuoso. En última instancia, el discurso del dramaturgo niega que sea posible la dignidad fuera de la creencia y la práctica de los códigos religiosos.

Su casto pensamiento
de mil torpes fantasmas en el viento
hoy se informe, su honesta fantasía
se llene; y con dulcísima armonía
todo provoque amores:
los pájaros, las plantas y las flores.
Nada miren sus ojos
que no sean de amor dulces despojos;
nada oigan sus oídos
que no sean de amor tiernos gemidos;
porque, sin que defensa en su fe tenga,
hoy a buscar a Cipriano venga,

de su ciencia invocada
y de mi ciego espíritu guiada³⁵.

Lelio y Floro son dos personajes que introducen la acción de este melodrama martiroológico en el esquema de la comedia nueva aurisecular³⁶. Lelio es hijo del gobernador de Antioquía, Floro, hijo a su vez de lo que comúnmente suele llamarse “una de las mejores familias”. Ambos tienen esa estampa que los convierte en una suerte de *playboys* auriseculares, peleones y chulapitos, ociosos y pendencieros, dispuestos a competir entre sí por ver quién de los dos es más gallardo y temerario en la agresión al prójimo y en la exaltación del honor. Paralelamente, ambos reservan para Justina todo el *acoso* –del que alardean cual atributo machista– del que son capaces, acoso que no dudan en revestir de virtud bajo el nombre de “constancia”. Lelio y Floro muestran su gentileza, nobiliaria y juvenil, en la diligencia y presteza con que se presentan en toda ocasión para pedir cuentas a Justina de la virtud y honradez que, supuestamente, la mujer les debe por separado a cada uno de ellos. Les basta convertirse en pretendientes para creerse con todos los derechos sobre la voluntad de la mujer. Toda la grandeza heroica de sus diferencias se reduce a una pendencia de comedia nueva, de entremés costumbrista o de zarzuela madrileña: “Yo quiero a una dama bien, / y Floro quiere a esta dama: / ¡mira tú cómo podrás / convenirnos, pues no hay traza / con que dos nobles celosos / den a partido sus ansias” (I, 399-404), así resume Lelio a Cipriano toda la inquietud de sus fortunas. He aquí a los protagonistas del pleito, “dos nobles celosos”, que en el afán de su modernidad afirman “que es acción cobarde y baja / ir a que la dama diga / a quien escoge la dama” (I, 448-450)³⁷.

Volvamos una vez más a Justina. Sus primeras palabras ante el espectador son de irritación y lamento al contemplar cómo sus con-

³⁵ Cfr. *El mágico prodigioso*, III, 2174-2186.

³⁶ Lo mismo podría decirse del papel secundario, reverberante, y por supuesto ancilar en todos los órdenes (social, moral, intelectual...), que desempeñan los criados Clarín, Mosón y Livia.

³⁷ Lelio y Floro no paran de vociferar a lo largo de la obra, hasta que los encierran en la cárcel, sus ganas infatigables de pelea: “En vano la lengua apura / lo que mejor el acero / hará...” (Lelio, I, 957-959); “Moriré, o sabré quién sois...” (Floro, I, 963), etc. El mismo estilo grandilocuente y melodramático comparte, allí donde puede, el bueno de Cipriano: “A tu lado estoy; / muera quien te ofende...” (I, 971-972).

ciudadanos celebran fiestas en honor a dioses paganos. Lisandro, su ayo, que antes había sido ermitaño, no duda en calificar de *trágicos* tales festejos: “No fueras, bella Justina, / quien eres, si no lloraras, / sintieras y lamentaras / esa tragedia, esa ruina / que la religión divina / de Cristo padece hoy” (I, 537-542)³⁸. Justina es sobre todo impermeable a los valores sensoriales y a los impulsos sensuales de la vida humana³⁹. Sólo entiende de valores morales, y en su contacto con los demás únicamente reacciona en términos de moralidad social, virtud contrarreformista y honor virginal. De esta manera rechaza la oferta de los tres pretendientes, Cipriano, Floro y Lelio, en nombre de la honradez, la virtud, la pureza, y todo ese conjunto de codificaciones y objetivaciones auriseculares de la idea de honor social, político y religioso. Es el personaje que mejor simboliza la resistencia a la adversidad: soporta el acoso sexual, mezquino y prepotente, de los nobles penderciersos Lelio y Floro, desdeña toda la retórica pagana de Cipriano, así como su sofisticada tibieza de enamorado virtuoso y delicadísimo, más amante de la magia metafísica que de los impulsos físicos del ser humano, y finalmente aguanta con la mayor resignación y voluntad las infamias y amenazas de un Demonio tan perverso como –francamente– impotente.

No quisiera concluir sin hacer una referencia a *The Tempest* de William Shakespeare. La magia de Prospero es, en esta obra, benéfica: se opone a las artes diabólicas de Sicorax, madre de Caliban. La magia y la fantasía habían estado presentes años antes en otras obras de Shakespeare: *A Midsummer Night's Dream* y *Macbeth*. Contienen elementos

³⁸ Lisandro se nos presenta como un hombre soltero y sin familia, que ha vivido entregado a la vida ermitaña y religiosa. Se trata de un predicador cristiano, misionero sumiso al papa Alejandro I, quien le envía a Antioquía, donde vive con Justina como católico furtivo. Durante un período de vida como eremita es testigo de cómo un hombre asesina a una mujer que está a punto de dar a luz. No queda muy claro si el crimen tiene causas de honor o de religión (o de ambas cosas); en todo caso la mujer, madre de Justina, se declara cristiana e inocente. Me pregunto si hay algún dramaturgo en el Siglo de Oro español que haya escenificado más crímenes, homicidios o ejecuciones que Calderón. En muchos casos sus obras presentan el crimen y el asesinato como una consecuencia legítima del código social y político vigente en su tiempo. Con frecuencia la mujer se convierte en protagonista y víctima propicia.

³⁹ Cualquier forma de amor humano, o experiencia sensorial, es para Justina una especie de delito moral o *contaminatio*: “¡Amor! ¿A quién le he tenido / yo jamás? Objeto es vano” (III, 2246-2247).

sobrenaturales obras como *Pericles*, *The Tragedy of Cymbeline* y *The Winter's Tale*. En estas últimas piezas, al igual que sucede en *The Tempest*, los elementos sobrenaturales no ocultan las improbabilidades de la historia, sino que incluso parecen recrearse en ellas.

Poco antes del fin de la obra, Próspero abandona la magia. Este abandono de los poderes sobrenaturales parece en cierto modo asociado al abandono de la venganza, aun cuando no todos los malvados han dado pruebas convictas de arrepentimiento. He aquí la abjuración de Próspero:

But this rough magic
I here abjure, and when I have requir'd
Some heavenly music—which even now I do—
To work mine end upon their senses, that
This airy charm is for, I'll break my staff,
Bury it certain fadoms in the earth,
And deeper than did ever plummet sound
I'll drown my book⁴⁰.

Esta renuncia de Próspero a la magia puede considerarse en cierto modo como una forma de suicidio, de renuncia a ciertas facultades esenciales de poderío y supremacía. Es una evidente devaluación de las potencias personales.

Pese a su relación con las figuras espirituales que lo rodean, Próspero no muestra francamente ningún tipo de inquietud o afán de trascendencia. Alquimistas y cabalistas buscaban al fin y al cabo una gnosis, una revelación trascendente en el ejercicio de su magia, su sabiduría o sus experimentos. No es el caso de Próspero. Tampoco es el caso de ningún personaje de Rojas o de Cervantes. Ninguno de ellos busca la confirmación de un Dios en el ejercicio de su creencias y

⁴⁰ Cfr. W. Shakespeare, *The Tempest* [1623], en *The Yale Shakespeare. The Complete Works*, New York, Barne and Noble, 1993, published under the direction of the Department of English, Yale University, and edited by Wilbur L. Cross and Tucker Brooke, I, 2, pág. 1426, vv. 55-62; trad. esp. de Ángel Luis Pujante, *La tempestad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pág. 116: "Pero aquí abjuro / de mi áspera magia y cuando haya, como ahora, / invocado una música divina / que, cumpliendo mi deseo, como un aire / hechice sus sentidos, romperé mi vara, / la hundiré a muchos pies bajo la tierra / y allí donde jamás bajó la sonda / yo ahogaré mi libro..."

moralidades. A Shakespeare, como también a Cervantes, le interesaba mucho más la interioridad que la magia, la vivencia personal que la experiencia trascendente. La vida individual es superior e irreductible a cualquier forma de metafísica o creencia sobrenatural. Con todo, la abjuración de Prospero, el diálogo desmitificador de Cipión y Berganza, el diabólico conjuro de Celestina..., suenan, frente al teatro calderoniano, más como una gran afirmación del poder y la voluntad de la cultura profana o secular que como una afirmación de la eficacia del mundo religioso y sobrenatural. Al igual que la literatura, y que los dioses, la magia no existiría si no existiera el lenguaje.

3. LA RISA EN EL *PERSILES*

La disimulación es provechosa.

Persiles I, 12

Quiso enmendar su descuido, pero no acertó,
pues, para soldar una mentira, por muchas se atropella,
y siempre queda la verdad en duda, aunque más
viva la sospecha.

Persiles, IV, 11

3.1. EL *PERSILES* Y LA EXPERIENCIA LÚDICA

Publicado póstumamente en 1617, el *Persiles* desaparece de la escena literaria hacia 1630. En nuestro tiempo, esta obra ha sido recuperada para su interpretación, básicamente limitada a los especialistas en Cervantes.

Durante el último tercio del siglo xx lo más valioso de la bibliografía cervantina sobre el *Persiles* no ha manifestado “una voluntad de abrir nuevas perspectivas hermenéuticas” (Lozano, 1998: 11). La mayoría de los investigadores “vinculan los principios artísticos de Cervantes a la corriente neorristotélica, como representante de los ideales estéticos de la Contrarreforma, comparten la preocupación por el significado simbólico-alegórico o por la fecha de composición del *Persiles*” (*id.*). Tradicionalmente la crítica se ha ocupado del *Persiles* desde tres grandes orientaciones, a veces complementarias entre sí: lectura realista¹, lectura tropológica² y lectura alegórica³.

¹ Se centran en el estudio de la cronología de la novela, para tratar de precisar cuándo transcurre la acción, es decir, se apoyan en la cronología para tratar de fechar históri-

Hay una pregunta nada ociosa que, subrayando a I. Lozano, conviene plantear cada vez que leemos al *Persiles* y a algunos de sus críticos: “¿Por qué si Cervantes escribió claramente que el *Persiles* era un libro de entretenimiento, la crítica lo ha interpretado casi de manera unívoca como un libro serio y edificante que expresa la ideología del propio autor?” (Lozano, 1998: 17).

La mayor parte de los estudiosos tradicionales del *Persiles* han rechazado una interpretación del libro como un discurso irónico. No han visto en esta novela de Cervantes una experiencia risible o humorística (Forcione, 1970, 1972; El Saffar, 1975; Navarro, 1981). De muy contraria opinión a estas lecturas tradicionales es A. Williamsen: “Curiously, relatively few critics have addressed the question of humor in the *Persiles*. Yet, if one listens as individuals read and discuss the text, one often hears ripples of laughter. Ripples, not peals. Perhaps this suggests one of the characteristics of the work’s humor: rather than eliciting sudden outbursts, it yields lingering laughter indicative of a more reflective response” (Williamsen, 1994: 89)⁴.

camente la composición de la novela. “Pero la cronología novelística se resiste a formar parte de la serie histórica, porque es una cronología pseudohistórica” (Lozano, 1998: 12).

² Aquí prima el interés por la ideología del escritor sobre la propia obra. Se ha querido ver en el *Persiles* el pensamiento de Cervantes, desde un punto de vista religioso, retórico o poético. Stegmann (1971), Atkinson (1947) y Riley (1962) consideran que la *Philosophía Antigua Poética* de Pinciano es el modelo teórico del *Persiles*, mientras que las *Etiópicas* de Heliodoro son el modelo práctico. Hoy se admite que la teoría literaria forma parte del contenido temático del *Persiles* (Forcione, 1970).

³ Esta es una interpretación desde la que se tiende a confirmar el sentido religioso y moralista de la novela. Desde este punto de vista, se considera que el *Persiles* “simboliza en la figura del peregrino el carácter más universal y permanente de la condición del hombre” (Lozano, 1998: 15). Lozano advierte que tal interpretación alegórica del texto cervantino no ofrece ninguna novedad, y tras subrayar los inconvenientes que impiden hacer compatible las lecturas estética y alegórica, advierte con toda razón que el argumento de las novelas de aventuras “contradice la alegoría de la vida humana, pues los hechos acaecidos transcurren siempre fuera del curso normal de una vida y, cuando se reanuda la normalidad, se acaba la novela” (Lozano, 1998: 15). Para autores como Canavaggio, las cosas, en este punto, están definitivamente claras (y tiene razón): “No es cierto, pese a lo que se ha dicho, que la progresión del relato [del *Persiles*] sea el movimiento de una alegoría cristiana de la vida humana elevándose hasta la perfección” (Canavaggio, 1986/2003: 413).

⁴ Coincido plenamente con Williamsen cuando afirma: “I would contend that, rather than representing isolated elements and impertinent assertions, manifestations of

En este trabajo voy a plantear la posibilidad de interpretar el *Persiles* desde el punto de vista de la experiencia cómica⁵, del papel que en el desarrollo de su fábula narrativa desempeñan la risa y la ironía, y su desembocadura en la desmitificación de muchos de esos ideales que, cierta crítica tradicional, ha querido ver en esta obra. Hay una figura clave en este proceso: el narrador. Su análisis ha de ser previo a cualquier otra consideración.

3.2. EL NARRADOR ES UN *FINGIDOR*

Cervantes convierte el prólogo al *Persiles* en el relato de una escena en la que el humor y la gravedad dominan el protagonismo del autor. Cervantes es aquí autor, narrador y personaje. La situación desde la que se comunica el mensaje forma parte del mensaje mismo. Realidad y ficción se objetivan en el mismo lenguaje, en el mismo contexto, en la misma consecuencia. La realidad está aquí muy cerca de la ficción, y sus ligamentos resultan formalmente irónicos, humorísticos, casi lúdicos, mientras que desde el punto de vista del contenido el referente al que se alude es la enfermedad incurable y la muerte inminente. El contraste es muy acusado. Y sin embargo, Cervantes matiza con seriedad algunas opiniones contemporáneas sobre su persona y su obra literaria. Importa recordar las palabras literales entre el estudian-

the 'macrocode' of humor inform both the discourse and the story of the *Persiles*" (Williamsen, 1994: 91). Williamsen clasifica en cuatro apartados diferentes los distintos hechos y episodios cómicos presentes en el *Persiles*: 1) expresiones humorísticas del discurso del narrador; 2) la improbabilidad de los hechos como expresión irónica de la historia o fábula; 3) la expresión de lo grotesco como recurso humorístico; y 4) lo carnavalesco como experiencia cómica.

⁵ Por el contrario, creo que en ninguna parte del *Persiles* se ofrece una visión o interpretación trágica de los hechos. Hay numerosas muertes, crímenes, agresiones, pero en ningún caso creo que pueda hablarse de conciencia trágica. Uno de los primeros crímenes es el de la muerte de Bradamiro, que preludia la destrucción de la Isla Bárbara. Nada trágico hay en esa muerte, ni en sus consecuencias: "Y disparó la flecha [el bárbaro gobernador], con tan buen tino y con tanta furia que en un instante llego a la boca de Bradamiro y se la cerró, quitándole el movimiento de la lengua y sacándole el alma, con que dejó admirados, atónitos y suspensos a cuantos allí estaban" (I, 3: 155). La misma valoración podría darse de los demás episodios mortuorios.

te, presentado un tanto ridículamente, y el propio Cervantes. Dice el estudiante: “¡Sí, sí, éste, éste es el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre y, finalmente, el regocijo de las musas!”. A lo que directamente responde el autor: “Ése es un error donde han caído muchos aficionados ignorantes. Yo, señor, soy Cervantes, pero no el regocijo de las musas, ni ninguna de las demás baratijas que ha dicho” (*Prólogo*, 121). “Error” de “aficionados” y de “ignorantes” será considerar la obra de Cervantes como una creación literaria meramente cómica o divertida, sin hallar en ella implicaciones de mayor trascendencia (Arbó, 1951: 435). Cervantes no se identifica con “el regocijo de las musas”, ni tampoco con lo que él mismo califica de “demás baratijas”: “manco sano”, “famoso todo”, “escritor alegre”... Cervantes no es sólo eso, no es exactamente eso. Su concepto del humor y de la risa trasciende las apariencias. En 1615, en la dedicatoria de la segunda parte del *Quijote* al conde de Lemos, había escrito: “*Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro a quien daré fin dentro de cuatro meses, *Deo volente*, el cual ha de ser o el más malo, o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento” (*Quijote*, II, “Dedicatoria al Conde de Lemos”, 623). En este sentido, parece que Cervantes apunta hacia la composición de un libro de amenidad y de humor. ¿Por qué entonces la crítica ha tratado de ver, acaso con mayor insistencia que la necesaria, un libro serio, de rigor moral y sentido ortodoxamente religioso? Finalmente, el relato del prólogo concluye con una reticencia insoluble: “Tiempo vendrá, quizá, donde, anudando este roto hilo, diga lo que aquí me falta y lo que sé convenía” (*Prólogo*, 123). Lo cierto es que en la vida de Cervantes no hubo tiempo para más⁶.

⁶ Alban Forcione (1970) interpreta este prólogo desde una luminosa síntesis de ficción y alegoría que estamos muy lejos de poder compartir. Por su parte, Anthony Close (2003) ha escrito algunas ideas de interés: “Su tendencia [de Cervantes] a asociar la risa a la amistad se manifiesta de diversas maneras en su obra. Los citados adioses del prólogo al *Persiles* vienen al final de un texto que describe su divertido encuentro con un estudiante con quien se topó cuando volvía de Esquivias a Madrid en compañía de dos amigos. Dicho personaje, nada más darse cuenta que tiene delante al famoso Miguel de Cervantes, lo saluda con una serie de epítetos que, sin duda, reflejan su “imagen de marca” popular de escritor genialmente divertido: “¡Sí, sí, éste es el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre y, finalmente, el regocijo de las Musas!”. Cervantes y el estudiante se abrazan, traban amistad, y pasan el resto de viaje charlando. Es decir,

El narrador del *Persiles* es un fingidor. La complejidad de esta novela y la destreza de Cervantes como narrador, bien puesta de manifiesto en la composición del *Quijote*, nos obliga a distinguir en su obra póstuma al *autor*, Cervantes, del *narrador*, una voz omnisciente y extremadamente hábil, dotada de múltiples y complejas competencias, y de muy sutiles y disimulados atributos. El autor de la novela elige las formas, y las manipula por medio del narrador. El narrador del *Persiles* es una de las obras maestras de la creación literaria cervantina. Consideremos algunas de sus características.

En primer lugar, es una voz aparentemente muy distanciada de la historia que cuenta. Sin embargo, esta distancia frente al contenido no debe confundirse con su fuerte y estrecha relación con las formas a la hora de relatarnos los hechos. El narrador del *Persiles* no forma parte de la historia que cuenta, pero, sin embargo, sólo existe en el lenguaje del que se sirve para contar la historia. El narrador es *el lenguaje* de la novela. Su implicación formal es absoluta.

En segundo lugar, este narrador, en su relación tan estrecha con el lenguaje, comunica de forma muy distante muchos de los acontecimientos acaecidos: distancia en el espacio (*historia septentrional*), distancia en el relato de aventuras (son los propios personajes los que casi siempre cuentan directamente sus peripecias), distancia frente a los hechos (expresados con frecuencia desde la hipérbole y la impro-

todo el prólogo, y no sólo su citada conclusión, sirve para imponer a la imagen de marca el sello de aprobación de su autor. La razón por la que quiso darle tal relieve fue sin duda porque las palabras del estudiante definen certeramente el *ethos* de la risa cervantina, una hilaridad sana, reparadora, y democrática, que une a todos los personajes, y con ellos, a sus lectores, anulando momentáneamente penas, rencores y jerarquías. Están conformes, además, con el efecto que el mismo Cervantes atribuye al *Quijote* en el *Viaje del Parnaso*, capítulo cuarto: “Yo he dado en *Don Quijote* pasatiempo / al pecho melancólico y mohíno / en cualquiera sazón, en todo tiempo”, afirmación orgullosa que tronca con el valor positivo asignado a la risa por Rabelais, Vives y la tradición hipocrática. Y como hemos visto ya, las ideas de Cervantes sobre la risa, incluida su relación con los lectores, repercuten profundamente en ellas; por ejemplo, en el enfoque del patio de Monipodio, que lo baña en un ambiente de fiesta alegre y lúdica, y en el hecho de que los ademanes y comportamientos de la mafia sevillana se presentan desde la perspectiva de dos *amigos* perspicaces, que la contemplan con una mezcla de curiosidad, ironía e hilaridad. El tema hubiera podido incitar a Cervantes a insistir en la *miseria hominis*, pero su temperamento de novelista, gustos personales y valores éticos le llevaron por otros derroteros, aquí y en otras partes de su obra” (Close, 2003: 33).

babilidad), distancia entre los espectadores de una escena y sus protagonistas, etc. En este sentido, el narrador hace uso de una triple facultad: *épica*, cuenta una historia, en muchos momentos francamente difícil de creer con naturalidad; *dramática*, cede la palabra a los personajes, que representan episodios cómicos con cierta recurrencia; y *reflexiva*, introduce comentarios y digresiones, en varios momentos de carácter moral, como si creyera firmemente en lo que está diciendo, con una ostentación y una elevación que torna su palabra en un discurso sutilmente sospechoso, entre otras cosas, porque desmiente afirmaciones contenidas en otras obras del propio Cervantes.

En tercer lugar, el narrador del *Persiles* muestra en varios momentos decisivos cierto divorcio entre lo que *dice* y lo que *sucede*, más precisamente, entre los *hechos relatados* y la *interpretación* que el propio narrador hace de los hechos relatados. Una vez más se observa cierta distancia entre lo literalmente contado y lo semánticamente interpretado por el mismo narrador. En el desarrollo de su facultad épica, el narrador cuenta los hechos de una manera y los interpreta de otra. Así, por ejemplo, el personaje Clodio, el único que advierte ciertas verdades esenciales, y que declara la realidad de determinadas actitudes humanas, resulta sistemáticamente despreciado y vituperado por el narrador. Algo semejante sucede con otros personajes, cuyo discurso, proscrito verbalmente por el narrador, resulta justificado no sólo en la autenticidad y complejidad de la vida real, sino también en el desarrollo de la fábula del *Persiles*.

En cuarto lugar, el narrador, en el desarrollo de su capacidad dramática, al ceder la palabra a los personajes reproduciendo los hechos miméticamente, tiende a mezclar con todo descaro burlas y veras de la forma más cruda. Con frecuencia, Cervantes dispone que el narrador ponga en boca de un personaje el relato de acontecimientos muy dramáticos en medio de un discurso completamente lúdico o de contenidos abiertamente rechazables desde los presupuestos y valores en que se sitúa el propio narrador. Tal es lo que sucede, por ejemplo, cuando Taurisa relata a Periandro las desgracias de su vida, atribuyéndolas a una desafortunada configuración de las estrellas en el día de su nacimiento, creencia que Cervantes desmitifica y parodia en más de una ocasión, para concluir en una afirmación que nos sitúa ante la tragedia de la esclavitud, experiencia con la que Cervantes nunca ironizó:

En triste y menguado signo mis padres me engendraron, y en no benigna estrella mi madre me arrojó, porque nacimiento como el mío antes se puede decir arrojar que nacer. Libre pensé yo que gozara de la luz del sol en esta vida, pero engañóme mi pensamiento, pues me veo a pique de ser vendida por esclava: desventura a quien ninguna puede compararse (I, 2: 134).

En quinto lugar, el narrador del *Persiles* tiende a introducir consideraciones o reflexiones de tipo moral que, en más de una ocasión, entran en conflicto o discuten declaraciones enunciadas por el propio Cervantes en obras literarias anteriores. Es lo que sucede, por ejemplo, cuando habla de la vida como un destino fijado previamente por la Fortuna. Escribe J. B. Avallé-Arce, a este respecto, que “a la diosa Fortuna le queda muy poco de pagana (pronto dirá Calderón: *No hay más fortuna que Dios*), se ha convertido, en general, en instrumento de la Providencia cristiana”⁷. Bien, en el caso de Cervantes, especialmente en el *Persiles*, la cristianización de la Fortuna no resulta ni tan clara ni mucho menos tan uniforme. Son varias las referencias a este motivo (I, 5: 163; II, 5: 308; y IV, 1: 629), y con frecuencia difieren entre sí, según hable uno u otro personaje, o el propio narrador, quien también se toma bastantes libertades según la perspectiva en que se sitúe. Así, cuando Antonio el bárbaro cuenta su vida, dice “pero esta que llaman fortuna, que yo no sé lo que sea” (I, 5: 163); justo lo contrario de lo que se declara en *La Numancia*: “Cada cual se fabrica su destino, / no tiene aquí Fortuna alguna parte: / la pereza fortuna baja cría...” (I, 157-159). Con el mismo sentido, Periandro lo reitera en el luengo relato de su viaje: “La baja fortuna jamás se enmendó con la ociosidad ni con la pereza; en los ánimos encogidos nunca tuvo lugar la buena dicha; nosotros mismos nos fabricamos nuestra ventura, y no hay alma que no sea capaz de levantarse a su asiento” (II, 12: 360). Y con anterioridad, Clodio esgrime el mismo mensaje censurando ante Rutilio la actitud de Arnaldo: “¿Qué hace aquí este Arnaldo [...], lamentándose amargamente de la fortuna que él mismo se fabrica?” (II, 5: 308). Con ciertas contradicciones respecto a la fábula y la teleología de *La Numancia*, el Cervantes del *Persiles* pone en boca de Periandro, duran-

⁷ Apud. C. Romero, en su edición de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Madrid, Cátedra, 2002, pág. 163, nota 13).

te el relato de su viaje, la siguiente afirmación: “Les dije que la mayor cobardía del mundo era el matarse, porque el homicida de sí mismo es señal que le falta el ánimo para sufrir los males que teme” (II, 13: 366). Valores muy contrarios justifican la fábula de *La Numancia*. El heroísmo de los numantinos consiste precisamente en su valor para suicidarse como pueblo, en un acto que la muerte de Bariato confirma de forma individual.

En sexto lugar, resulta muy fácilmente observable confirmar cómo el narrador del *Persiles* no deja de manifestar su *retranca* a la hora de describir momentos de especial seriedad o dramatismo protagonizados por los personajes. Así, por ejemplo, cuando Sigismunda aguarda a que Sinforosa le comunique el amor de su padre Policarpo, y su personal pretensión de solicitar a Persiles en matrimonio, el narrador dice: “Entendíola Auristela y, a media risa (quiero decir, con muestras alegres), le dijo...” (II, 7: 323). Lo mismo podemos decir cuando se relata cómo el corregidor que en Cáceres detiene a los peregrinos lee la carta autógrafa del cadáver de cuya muerte se les acusa. En ese proceso, el narrador se inmiscuye en el acto de lectura que protagoniza el personaje sólo para mencionar, sin declararla, la fecha de escritura de la carta. Así, lee el corregidor y dice: “Yo, don Diego de Parraces, salí de la corte de su Majestad tal día *–y venía puesto el día–* en compañía de don Sebastián de Soranzo...” (III, 4: 468). En el momento de presentar a uno de los personajes más grotescos del relato, la peregrina cuyos ojos, por saltones, daban sombra a la nariz, por chata, el narrador escribe: “Delante de sí vieron que caminaba una peregrina, tan peregrina, que iba sola...” (III, 6: 484). Lo habitual en los peregrinos es ir en grupo, que no en soledad, atributo reservado a los eremitas, por demás, sedentarios. Al comienzo del capítulo décimo del libro tercero, el narrador se despacha con un párrafo en que parodia su propio procedimiento de relator de la historia. E inmediatamente, al situar a los peregrinos a la entrada de una nueva localidad, dice con total desenvoltura, que “llegó a un lugar [el escuadrón de peregrinos], no muy pequeño ni muy grande, de cuyo nombre no me acuerdo” (III, 10: 527). En otros casos, como en el episodio de Ruperta, el narrador dice con total naturalidad: “y no sé cómo se supo que había hablado a solas estas o otras semejantes razones” (III, 17: 592). Obviamente, ¿quién mejor que el narrador puede saberlo, a menos que esté jugando una vez más con el lector?

Las burlas de este narrador alcanzan en más de una ocasión a los protagonistas, Periandro y Auristela, y alguna vez en momentos sumamente delicados. Así sucede, por ejemplo, cuando Persiles se cae de la torre muy mal herido, y en el furor de la escena Sigismunda habla de su linaje y del dolor que “tendrá la reina vuestra madre, cuando a sus oídos llegue vuestra no pensada muerte”, etc. (III, 14: 577). El narrador se distancia aquí de Sigismunda para situarse en la perspectiva de los personajes que rodean a los protagonistas de la escena, y así, escribe: “Estas palabras de reina, de montes y grandezas tenía atentos los oídos de los circunstantes que les escuchaban, y aumentóles la admiración...” Pícaramente, por sus consecuencias lúdicas –los circunstantes se quedan medio pasmados más por el discurso de Auristela que por la caída de Periandro, mucho menos sorprendente, pese a todo–, el narrador introduce un efecto de distanciamiento que resulta irónico precisamente en un momento de innegable inquietud. Y el tono jocoso persiste discretamente, incluso cuando llegan los médicos: “Dióselas [las manos] Félix Flora, adelantándose a Constanza, que se las iba a dar, y aun se las dio, y los cirujanos las tomaron de entrambas, por no ser nada escrupulosos” (III, 15: 580).

En séptimo lugar, y por si todo esto fuera poco, el narrador, al comienzo del libro segundo, finge estar llevando a cabo una labor de *traducción* del manuscrito de la historia, cual nuevo Cide Hamete. El recurso del autor ficticio, sin embargo, no parece prosperar en otros capítulos, a diferencia de lo que sucede en el *Quijote*, de modo que se limita a un breve parlamento de carácter metanarrativo: “Parece que el autor desta historia sabía más de enamorado que de historiador, porque casi este primer capítulo de la entrada del segundo libro le gasta todo en una difinición de celos, ocasionados de los que mostró tener Auristela por lo que le contó el capitán del navío; pero en esta traducción (que lo es) se quita, por prolija y por cosa en muchas partes referida y ventilada, y se viene a la verdad del caso, que fue que, cambiándose el viento y enmarañándose las nubes, cerró la noche...” (II, 1: 279)⁸.

⁸ Algo semejante sucede al comienzo del capítulo segundo del libro segundo, en que el narrador del *Persiles* de nuevo introduce una digresión metanarrativa con el fin de desdoblarse lúdicamente en una suerte de narrador, por un lado, y traductor o historiador de la acción, por otro: “Parece que el volcar de la nave volcó o, por mejor decir, turbó el juicio del autor de esta historia, porque a este segundo capítulo le dio cuatro o

Todas estas cualidades del narrador del *Persiles*, 1) se apoya en el lenguaje antes que en la realidad, 2) no se identifica plenamente, no muestra ninguna relación, con lo que está sucediendo, 3) su discurso interpreta de forma deliberadamente inexacta la acción que ejecutan ciertos personajes, 4) dispone que los interlocutores mezclen en sus diálogos interpretaciones trágicas y cómicas respecto a una misma experiencia humana, de modo que no queden muy claras ni las burlas ni las veras, 5) introduce digresiones que contrastan y desmienten otras que el mismo autor ha plasmado en obras anteriores, 6) uso mordaz y sofisticado de la ironía, y 7) nueva presencia del recurso de un traductor ficticio del manuscrito que leemos, todas estas cualidades, en suma, hacen que el narrador pueda ser considerado, con legitimidad, un *fingidor*. Se trata con toda probabilidad de un narrador comprometido con una determinada interpretación del texto de la que el propio autor desconfía; en la que el propio autor, Cervantes, no cree. El narrador del *Persiles* es un auténtico intermediario entre el autor, Cervantes, y el público lector del primer tercio del siglo XVII español. El narrador, en su intermediación, propone una interpretación del *Persiles* abiertamente contrarreformista, pero sólo desde un punto de vista referencial o de contenido, que alcanza en la historia o fábula de la *peregrinatio* su principal exponente, porque desde el punto de vista formal, en su discurso se objetiva una estrategia de ironía, burla y disimulación, que revela un fingimiento de lo más sofisticado.

El narrador del *Persiles* se reserva para sí las mayores libertades expresivas, y se convierte en el demiurgo absoluto del relato. La importancia de los valores psíquicos e inconscientes no existe. La confianza de la palabra exterior como resultado del lenguaje, y no como proceso de pensamiento, es constante. La presencia de un receptor meramente virtual, que no real, y que no condiciona, sino que consolida, la posición, competencia y modalidades del narrador, se convierte en un requisito primordial para confirmar la interpretación contrarreformista de la fábula protagonizada por Periandro y Auristela. La

cinco principios, casi como dudando qué fin en él tomaría. En fin, se resolvió diciendo que las dichas y las desdichas suelen andar tan juntas, que tal vez no hay medio que las divida; andan el pesar y el placer tan apareados que es simple el triste que se desespera y el alegre que se confía, como lo da fácilmente a entender este extraño suceso" (II, 2: 282).

seguridad que el personaje protagonista posee de sí mismo constituye una invariable alternativa, desmitificada por su propia inverosimilitud, a la autenticidad y la complejidad de la vida real. Por otro lado, el contraste de objetividades limita y ordena la participación activa del lector, quien no tiene más alternativa que asentir la “coherencia”, ficcional y lúdica, de la fábula. El narrador decide la forma en que desea exponer los hechos. Reproduce lo que sucede desde una visión estoica y fabulosa, y en ella les confiere una forma lingüística y literaria. Tal procedimiento se desarrolla a partir de dos mecanismos formales: 1) la sacralización de una historia que se reproduce en sus propios términos, una aventura que se *cuenta* o se *presenta* como una *peregrinatio*, y 2) la narración de esa *aventura* en un lenguaje que se reproduce con disonancias muy acusadas, y que puede interpretarse semántica y pragmáticamente desde la ironía y la desmitificación. Hay en el *Persiles* una *narración*, la de una historia o trama, una supuesta peregrinación, y una *metanarración*: la del proceso de su comunicación por parte del narrador. Se trata de una comunicación formalmente lúdica de contenidos indiscutidamente serios. Los hechos son sacralizados en un lenguaje de desmitificación irónica. La fábula se convierte en una ficción lingüística. El narrador resulta ser un fingidor. La peregrinación, una farsa.

Una de las cuestiones más debatidas en la poética del *Persiles* es la de la verosimilitud con la que el narrador cuenta la historia. Y a veces se olvida de que en esta historia la primera inverosimilitud la constituye el narrador como tal.

Con la difusión de la *Poética* de Aristóteles, a través de Italia, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, la ficción poética adquiere cierta legitimidad y diferencia respecto a la historia. Con todo, los debates poéticos estuvieron muy lejos de alcanzar posturas unánimes a este respecto.

A diferencia de lo que sucede a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, y sobre todo en la época en que escribe Cervantes, los escritores de ficciones del siglo XV y comienzos del XVI no disponían de la justificación aristotélica de la ficción poética. El público culto contemporáneo les acusaba, razonable y desdeñosamente, de ser autores de mentiras y disparates. La literatura de esos años ha de defenderse, sin argumentos, de un grave anatema: la falsificación de la realidad. Una acusación semejante brotaba en los tiempos antiguos de la filosofía

platónica. Con el agotamiento de las ilusiones renacentistas, semejante acusación resurgirá de nuevo, esta vez con el apoyo de la moral religiosa, que veía en la literatura un discurso heterodoxo, perverso y falaz.

En efecto, como ha estudiado Riley (1962/1971: 262 ss), se observa en los autores del siglo XVI que escriben antes de la difusión de la *Poética* de Aristóteles la conciencia de que el discurso poético es inferior al discurso histórico⁹. Esta devaluación de la poesía se debe a su estatuto ficcional, frente a la expresión de verdad que se atribuye a la historiografía. No se concede a la ficción valor o crédito alguno. Hasta que no se toma conciencia del concepto de verosimilitud, procedente de la doctrina aristotélica, la ficción poética no adquiere carta de legitimidad. Antes de ese momento, la alternativa que se proponía como aceptable para la creación literaria era la prosa épica, cuyo ejemplo más notable era la *Historia etiópica*, y después de esta circunstancia, y bajo la creciente presencia del dogmatismo religioso, que alcanzará en Trento su mejor exponente, la fórmula que se pretenderá como dominante será la de la sacralización contrarreformista de las formas literarias, entre cuyos ejemplos más avanzados se encuentra buena parte del teatro calderoniano. Historia y Moralidad constituyeron, durante mucho tiempo, las dos limitaciones más imperativas que hubieron de sufrir la Poética y la Literatura.

En su libro sobre el *Persiles*, I. Lozano desarrolla todas sus interpretaciones desde “el convencimiento de que el *Persiles* tiene una profunda unidad estética” (Lozano, 1998: 120). Para ello se basa de forma específica en el papel que desempeña la verosimilitud en toda la novela. Haciéndose eco de algunas citas de Lázaro Carreter, quien sugiere

⁹ Escribe Riley respecto a la verosimilitud en Cervantes: “Los críticos modernos han interpretado equivocadamente el concepto de verosimilitud en Cervantes por una razón fundamental: olvidan la insistencia con que las teorías poéticas exigían lo maravilloso (exigencias que se oponían a aquellas otras que la verosimilitud reclamaba)” (Riley, 1962/1971: 279). Una de las cualidades de la literatura es que ha de provocar admiración; pero lo admirable debe estar provocado por lo maravilloso, y lo maravilloso con frecuencia puede resultar increíble, que es algo completamente antipoético. Los aristotelistas coincidían en que no se puede admirar aquello que resulta increíble. La ficción no es admirable si no es verosímil. Cervantes nunca estuvo dispuesto a conferir a la novela una excesiva función instructiva o didáctica. “Por muy edificante que sea el *Persiles*, sigue siendo una novela y no un tratado moral” (Riley, 1962/1971: 289).

que Cervantes trata en esta obra de hacer posible lo improbable, Lozano considera que el *Persiles* es una obra que reviste de verosimilitud todos los hechos narrados. Se trataría, sin duda, de una *verosimilitud idealista*, apreciable en la estética de la literatura desde el desarrollo de la filosofía romántica alemana. Naturalmente esta concepción privilegia la perspectiva del lector contemporáneo, frente a la perspectiva del autor (Cervantes) o de los intermediarios (críticos en general, preceptistas neor aristotélicos, cervantistas decimonónicos, etc.) Durante los siglos XVI y XVII la verosimilitud se consideraba como un criterio ontológico de valoración literaria, por relación a los conceptos de mimesis, como principio generador del arte, y de decoro, como sistema formal de las normas morales de la estética¹⁰. Semejante interpretación de la verosimilitud en el arte se ve favorecida por el pensamiento bajtiniano, que interpreta lo verosímil como el resultado de una asimilación, en el discurso de la ficción novelística, del tiempo y del espacio reales de la historia humana.

Lozano considera que en la narración del *Persiles* todo apunta, en última instancia, hacia la verosimilitud. Son frecuentes los argumentos en favor de esta idea. Frecuentes y coherentes. Esta autora considera que Cervantes “establece una dialéctica entre el espacio conocido y el desconocido que le permite ampliar los límites de lo verosímil, sometiendo lo maravilloso al rigor de la verosimilitud y avanzando en la conquista del realismo” (1998: 124). Isabel Lozano tiene razón. Insiste una y otra vez en la verosimilitud del *Persiles* mediante al contextualización histórica, cultural y literaria de los hechos narrados. Subraya con acierto cómo Cervantes, y a veces también Periandro, no

¹⁰ Los conceptos de *posibilidad* e *imposibilidad* pertenecen a la lógica; lo *creíble* o *increíble* pertenece a la experiencia. *Eikós* era el término que en griego expresaba el concepto de verosimilitud. Literalmente significa “semejanza con lo verdadero”. Verosímil es lo que, sin ser ni verdadero ni falso, porque es ficción, parece verdadero, por la forma en que se expresa, comunica o interpreta. De todos modos, es observable cómo las oposiciones conceptuales que juzgan e interpretan categorías estéticas han ido transformándose a la par que evoluciona la crítica que las formula. Al menos, en el caso del *Persiles* la diferencia entre verosimilitud e inverosimilitud se transforma en la Edad Contemporánea en la oposición entre realismo e idealismo, que en las últimas décadas, debido sobre todo al cervantismo anglo-americano (Riley, Avallé-Arce, El Saffar...), se ha transformado en una nueva dialéctica, si cabe más reveladora: *romance* frente a *novela*.

describe los *objetos* de que se sirven los personajes en el desarrollo de la acción, sino el *procedimiento* que se percibe en la ejecución de tales acciones. Llega a nosotros un mundo contado, es decir, un conjunto de hechos no contemplados directamente. Por esta razón, muchos de los fenómenos que describe Periandro son verosímiles, aunque en la imaginación de sus oyentes provoquen admiración ante lo extraño: “sobre lo que nadie ha visto es posible contar prodigios y es esto lo que espera el que escucha” (1998: 171). Nada, pues, más lejos del *Persiles* que ser un texto destinado a estimular interpretaciones alegóricas. Con el *Persiles* Cervantes recuperaría para la ficción verosímil aquello que pertenecía al dominio de la libre imaginación, es decir, que representa un avance en la construcción del realismo. Acepto las ideas de Lozano, según las cuales Cervantes orienta la narración del *Persiles* hacia el realismo, desde una verosimilitud que integra lo maravilloso, pero añadiría por mi cuenta algo que me parece esencial: esta integración de lo maravilloso en lo verosímil Cervantes la realiza de forma absolutamente lúdica e irónica.

3.3. LA RISA PROFANA

En el comienzo del capítulo quinto del libro segundo, Cervantes nos recuerda que sólo los seres humanos ríen, a diferencia de otras criaturas: “Una de las difiniciones del hombre es decir que es animal risible; y yo digo que también se puede decir que es animal llorable”, etc. (II, 5: 302). Semejante idea, “homo animal risibile”, expuesta originariamente por Aristóteles, será tópico repetido por los escolares medievales¹¹. Son abundantes las situaciones cómicas y risibles que en

¹¹ Sin embargo, como ha sucedido siempre en casi todas las facetas, la posición de la Iglesia cristiana ante la risa fue ambivalente. La risa, aunque en sí misma no constituyera un pecado, podía fácilmente ser causa o semilla de pecado. No hay indicaciones de que Cristo se hubiera reído nunca. Sí parece que lloró, sin embargo. En consecuencia, la ausencia de risa, la negación de la experiencia cómica, puede ser considerado como un indicio de santidad. El movimiento espiritual del siglo XII trae consigo una nueva discusión sobre la licitud de la risa. Tomando como referencia un versículo del *Eclesiastés* (III, 4), se acepta en determinadas condiciones: “Hay un tiempo para reír y un tiempo para llorar”. La carcajada, no obstante, se presenta como algo propio del diablo, como reflejo del triunfo del mal. En la *Regla de San Benito*, leemos: “No decir

ciertos momentos determinan la trama del *Persiles*. Veamos algunos ejemplos.

Cuando Periandro cae apresado por Arnaldo, pronto se dispone a disfrazarse de mujer para rescatar a Auristela de los bárbaros. La situación no puede ser más cómica, en el contenido y en la forma de su desarrollo:

Cuadráronle a Arnaldo las razones de Periandro y, sin reparar en algunos inconvenientes que se le ofrecían, las puso en obra y, de muchos y ricos vestidos de que venía proveído, por si hallaba a Auristela, vistió a Periandro, que quedó al parecer la más gallarda y hermosa mujer que hasta entonces ojos humanos habían visto, pues, si no era la hermosura de Auristela, ninguno otra podría igualársele. Los del navío quedaron admirados; Taurisa, atónita; el príncipe, confuso" (I, 2: 143).

La comicidad de la secuencia se prolonga notoriamente. En primer lugar, Periandro, disfrazado de moza, es vendido *ostentosamente* como hermosa cautiva: "Y, entre otras presas que a nuestras manos han venido, ha sido la de esta doncella –y señaló a Periandro–, la cual, por ser una de las más hermosas, o, por mejor decir, la más hermosa del mundo, os la traemos a vender, que ya sabemos el efeto para que las compran en esta isla" (I, 3: 147). Las gracias no acaban aquí, porque, en segundo lugar, resulta que uno de los bárbaros más bárbaros, Bradamiro¹², se enamora perdidamente del hombre vestido de mujer, con tal energía

palabras [...] que muevan a risa" (Libro IV, apartado 54), como la cita de I. N. Resnick (1987: 92). La condena de la risa está directamente vinculada con la condena de la causa que la origina. La dignidad del santo se contraponen a la vulgaridad de la risa diabólica. El diablo se presenta como vencedor y como vencido. Como vencedor provoca terror y miedo; como vencido, resulta vituperable, despreciado, cómico (Adolf, 1947; Bouché y Charpentier, 1990; Curtius, 1948/1989: 598-691; Isidoro de Sevilla, 1983; López Estrada, 1989; Ménard, 1969; Resnick, 1987; Tatlock, 1946).

¹² "Éste, pues, desde el punto que vio a Periandro, creyendo ser mujer, como todos lo creyeron, hizo disinio en su pensamiento de escogerla para sí, sin esperar a que las leyes del vaticinio se probasen o cumpliesen" (I, 3: 150). Cierta crítica ha interpretado este episodio de forma seria y sesuda. J. Casaldueiro acude a la alegoría católica, y habla nada menos que de la "naturaleza indiferenciada de los ángeles rebeldes" (Casaldueiro, 1947). Por su parte, autores tan respetables y valiosos como M. Molho (vid. su ed. francesa de *Les travaux de Persille et Segismonde*, 1994, pág. 48) han ofrecido una interpretación homosexualista, a la que se han adherido críticos como Eduardo González

que se origina un enfrentamiento cuya consecuencia es el incendio de la Isla Bárbara. Y en tercer lugar, la comicidad se perpetúa en la huida de los protagonistas, cuando todos echan a correr: Periandro, vestido de mujer cual “hermosa doncella”, llevando a la espalda a Auristela, que va vestida de hombre: “Los muchos años de Cloelia y los pocos de Auristela no permitían que al paso de su guía tendiesen el suyo; viendo lo cual el bárbaro, robusto y de fuerzas, asió de Cloelia y se la echó al hombro, y Periandro hizo lo mismo de Auristela; la intérprete, menos tierna, más animosa, con varonil brío los seguía” (I, 3: 157)¹³. Y durante largo rato persiste nuestro protagonista en esa pose: “No quiso dejar Periandro la hermosa carga que llevaba, por no ser posible que le diese pesadumbre, siendo Auristela único bien suyo en la tierra” (I, 3: 158).

Los personajes del *Persiles*, sin embargo, no se ríen demasiado, y cuando lo hacen, a veces amalgaman la risa con el llanto, confirmando una tradición literaria cuyo topos resulta antiquísimo¹⁴. Es lo que sucede cuando los prisioneros liberados de la Isla Bárbara relatan al cortejo de peregrinos algunas de sus aventuras: “Los sucesos que contaron fueron tan diferentes, tan estraños y tan desdichados que, unos, les sacaban las lágrimas a los ojos y, otros, la risa del pecho” (I, 6: 181). Experiencia semejante protagoniza Auristela al despedirse del sepulcro que guarda los restos de Cloelia: “Acompañáronla todos; lloró sobre la sepultura y, entre lágrimas de tristeza y entre muestras de alegría, volvieron a embarcarse” (I, 6: 181).

Hay una escena cómica en el *Persiles* que sobresale precisamente por ser grotesca¹⁵. Me refiero al episodio de la peregrina que viaja sola,

(1979: 233) o Wilson (1991: 158). No veo demasiada pertinencia en ninguna de estas dos lecturas. Creo que hablar de este episodio, en sí mismo tan cómico, desde interpretaciones alegóricas y sexuales no hace sino confirmar las consecuencias y los efectos de la ironía cervantina en las obsesiones de los críticos. Es probable que a Cervantes le hiciera más gracia la interpretación que estos críticos han hecho de esta aventura que a nosotros, lectores, la lectura misma de tal secuencia persilesca. No se puede leer a Cervantes, ni siquiera el *Persiles*, sin un sentido del humor muy sostenido.

¹³ El primero en apreciar el valor cómico de tal escena fue Notter, en su edición alemana de *Die Prüfungen des Persiles und der Sigismunda*, de 1839.

¹⁴ Presente en las *Etiópicas* (IV, 155) de Heliodoro, E. R. Curtius (1948/1989: 598-611) le dedica interesantes páginas, así como J. Huizinga (1944: 9). Cervantes volverá más adelante en el *Persiles* (II, 14: 378) sobre el mismo topos.

¹⁵ Vid. a este respecto W. Kayser (1963).

y al que volveré más adelante con mayor detalle. Baste ahora apuntar que “la vista de un lince no alcanzara a verle las narices, porque no las tenía, sino tan chatas y llanas que con unas pinzas no le pudieran asir una brizna de ellas” (III, 6: 484).

Los elementos carnavalescos del *Persiles* son recurrentes. Williamsen ha hablado de tres tipos fundamentales de recursos carnavalescos en esta obra de Cervantes, a los que ha agrupado en el ámbito de la parodia, el refrán y el espectáculo. Ciertos episodios del *Persiles* pueden considerarse auténticas mascaradas, como por ejemplo el que protagonizan los dos estudiantes que fingen haber sufrido cautiverio en Argel, y que salen descubiertos y burlados por el alcalde que fuera verdadero cautivo de moros. El episodio de Isabela Castrucho, al igual que el de Tozuelo y Mari Cobeña, puede considerarse como otro de esos interludios o farsas carnavalescas. Sin embargo, en lo referente al episodio del alcalde y los estudiantes, las consecuencias, así cómicas como sociales, resultan de amplia envergadura. No podemos calificar esta escena de mero entremés, más o menos simpático o entretenido, y quedarnos tan felices, porque sus referentes trascienden el contexto literario y poético en el que los sitúa el autor, de tal modo que su significado requiere una interpretación algo más demorada. El desenlace y las consecuencias de este episodio son más propios de *El coloquio de los perros*, y sus tonos sombríamente decepcionantes, que del *Persiles*, con todo su ideario de éxitos y superación de obstáculos en nombre de la fe y la virtud. Al final, resulta que los pícaros estudiantes no sólo no renuncian a seguir con su engaño, sino que además van “industriados del alcalde, de modo que de allí adelante no los podían coger en mentira acerca de las cosas de Argel [...], que, alguna vez, los malos ministros della [de la justicia] se hacen a una con los delincuentes, para que todos coman” (III, 11: 540)¹⁶. No es, sin duda, el *Persiles*, una obra tan

¹⁶ Esta desmitificación de la justicia no es un caso aislado en el *Persiles*. En Roma, en medio de la disputa por el retrato de Auristela, que acaba siendo confiscado por el gobernador, el narrador dice: “Quedóse el pintor confuso, viendo menoscabadas sus esperanzas y su hacienda en poder de la justicia, donde jamás entró alguna que, si saliese, fuese con aquel lustre con que había entrado” (IV, 6: 663). Y poco más adelante, arrestado Periandro tras visitar a la prostituta Hipólita, “echáronle mano al pecho [dos de la guarda del Pontífice] y, quitándole la cruz le santiaguaron con poca decencia: paga que da la justicia a los nuevos delincuentes, aunque no se les averigüe el delito” (IV, 7: 673)

ortodoxa, tan pura, tan virtuosa, tan libre de pecado, como nos la han querido pintar algunas veces.

En Roma persisten igualmente los instantes cómicos. Recordemos cuando el príncipe Arnaldo y el duque de Namur, vestidos de peregrinos, pujan fuertes cantidades de dinero en su disputa por ver quién de los dos se lleva el retrato de Auristela: “A estas pláticas estaba atenta mucha gente, esperando en qué había de parar aquella compra: porque ver ofrecer millaradas de ducados a dos, al parecer, pobres peregrinos parecían cosa de burla” (IV, 6: 661). En efecto, como el mismo narrador señala, con cierto distanciamiento entre espectadores y protagonistas, la escena no deja de ofrecer visos de comicidad.

3.4. LA IRONÍA, ESA FORMA DE INTELIGENCIA SECULAR

Pocos autores han interpretado el *Persiles* como una obra irónica. Sí lo ha hecho Zimic (1970), por ejemplo, al considerarlo como una parodia de la novela bizantina. Sin embargo, las lecturas de Forcione (1970, 1972), El Saffar (1975) o Navarro (1981), tienden a negar en el *Persiles* cualquier posibilidad de ironía. Frente a estos autores, A. Williamsen considera que “irony in the *Persiles* functions as a compass that guides the reader toward an interpretation of the text as metafictional parody” (Williamsen, 1994: 130). Me adhiero a esta perspectiva, y considero que la lectura del *Persiles* como una obra que explica la trayectoria literaria de Cervantes desde la novela realista hacia el idealismo del *romance* debe ser desestimada. Cervantes no abandona la ironía en ningún momento de su creación literaria, ni en el teatro, ni en la poesía, ni en la narrativa, desde el *Quijote* hasta el *Persiles*. En efecto, el *Persiles* es superior e irreductible a la expresión de un *romance* literario, en la evolución del idealismo de la novela bizantina bajo el formato de la narración barroca, sino que es algo mucho más genuinamente cervantino: es el discurso irónico de un género narrativo (la novela bizantina)¹⁷, de una concepción poética (la preceptiva clásica), y de unos

¹⁷ Para una lectura del *Persiles* como parodia de la novela bizantina, vid., entre otros, los trabajos de Zimic (1970). Una interpretación aún la observamos en las siguientes palabras de Williamsen: “The critical distinction between ‘story’ and ‘discourse’ as defined by Seymour Chatman provides a way of penetrating the dialogical

valores religiosos (la normativa contrarreformista). El *Persiles* es una obra que demuestra, a través de la ironía de su lenguaje y de su fábula, la doble naturaleza de cuantas realidades y conceptos resultan referidos y objetivados en la ficción de la novela. Y no lo olvidemos: la ficción está llena de realidades.

El *Persiles*, en sus inferencias con la novela bizantina, presenta numerosos episodios y aventuras, pero, frente a la novela antigua de aventuras, los incorpora en la fábula para convertirlos en un *problema*, para presentarlos problemáticamente en el curso extraordinario de los acontecimientos. Piénsese, por ejemplo, en el episodio del morisco, y su relato y mención, en un oxímoron desmitificador, de “los nuevos cristianos viejos...” (*Persiles*, III, 11). La sutil presencia y manipulación de la ironía, en la fábula y en el discurso, sirve para exponer de forma problemática consideraciones sobre poética, religión, ética, diferencias raciales, etc.

El *Quijote* es un libro lleno de huellas formales que reflejan irónicamente heterodoxias en la expresión y en el contenido. El *Persiles*, sin embargo, disimula formalmente cualquier heterodoxia. En esta última obra de Cervantes, la ironía, como la heterodoxia, no reside tanto en las formas, en el lenguaje o en la *lexis*, sino sobretodo en la *compositio*, es decir, en la *fábula*, en el modo de percibir, y de exponer para el lector, para el intérprete, la acción fundamental de la obra, engendrada en una seductora e irónica relación en que se unen la religión y la improbabilidad, la épica y la reflexión moral, lo grotesco y lo virtuoso, lo risible y lo sagrado, la preceptiva y la sospecha.

La ironía del *Persiles* no se manifestará formalmente, sino sobre todo funcionalmente. Los hechos, determinados por su valor funcional en la historia, resultarán con frecuencia irónicos. Relatados en un tono formalmente serio, y con pretensiones de virtud religiosa, evolucionan en la práctica hacia las consecuencias de su propia desmitificación e inverosimilitud. La ortodoxia del *Persiles* se objetiva sobre todo

relationship between the Byzantine romance and the *Persiles*. For Chatman, who draws upon the similar differentiation established by the Formalists, ‘story’ consists of narrative content (the events, characters and setting) whereas ‘discourse’ refers to narrative expression. Although many components of the *Persiles*’s ‘story’ (the lovers, their travels and the obstacles they overcome) appear identical to those of the Byzantine romance, their ironic presentation in the Cervantine discourse establishes a parodic rather than a merely imitative relationship” (Williamsen, 1994: 133).

en su construcción formal. Personajes, acciones, diálogos, tiempos y espacios se construyen mediante el uso de formas esmeradamente verosímiles, a partir de recursos completamente convencionales y por entero codificados de modo estable y seguro para el público del primer tercio del siglo XVII español. Formalmente hablando, el *Persiles* es una auténtico *kitsch* para su tiempo, un perfecto *romance*, para el común lector de 1617. Pero esta lectura no basta a los cervantistas de hoy en día. Defensores o detractores del contrarreformismo del *Persiles*, nos resistimos a explicar esta obra como un mero relato de aventuras, al estilo de las novelas bizantinas o las narraciones caballerescas. Sabemos que la obra encierra algo más, aunque disputemos sobre su posible significado y sobre su más que controvertida interpretación. Insisto en que formalmente el *Persiles* es una obra que responde a los códigos de la ortodoxia literaria, pues cumple, de modo muy sofisticado teniendo en cuenta que su autor es Cervantes¹⁸, con la preceptiva de su tiempo. Todo cuanto en el *Persiles* tiende a presentarse formalmente desde la estabilidad de la ortodoxia, resulta en términos funcionales, es decir, desde el punto de vista de sus consecuencias y su pragmatismo, una provocación y una heterodoxia. Ni un desliz en las formas, pero ni una sola intención inocente en el modo de actuar.

El *Persiles* no empieza, a diferencia del *Quijote* y de casi todas las *Novelas ejemplares*, *ab ovo*, sino *in medias res*. Cervantes se muestra aquí sumamente conservador, al utilizar una técnica presente desde Homero, Virgilio, Heliodoro..., y muy recomendada por los preceptistas del siglo XVI, especialmente por Pinciano. Cervantes inicia su obra ostentando una fuerte voluntad de perfección formal. Sin embargo, este cumplimiento en cuanto a las formas no va acompañado, como sería de esperar, de un desarrollo funcional igualmente preceptivo y ortodoxo. La perfección de las formas disimula en el fondo, en el contenido, una provocación muy sofisticada y cervantina. En este sentido, el *Persiles* es ante todo, desde el punto de vista de su construcción formal, la ficción

¹⁸ En otros lugares me he referido muy por extenso a las diferencias que separan a Cervantes de la teoría literaria de su tiempo. Pese a cuanto se ha escrito, sigo pensando que Cervantes es uno de los autores menos aristotélicos de la literatura española del Siglo de Oro. Alguien que configura la novela como género genuino de la modernidad, y que escribe un teatro en absoluto conformista con la preceptiva tradicional, tiene francamente muy poco de aristotélico. Cfr. a este respecto Maestro (2000).

de una ortodoxia. La figura delatora de esta ficción es, sin duda, su responsable máximo: el narrador. El narrador del *Persiles* es –como hemos indicado– un fingidor, un prestidigitador de mucho cuidado.

La poca confianza que, desde el punto de vista de la creación literaria, tenía Cervantes en la teoría de la literatura se pone de manifiesto con frecuencia. No deja de resultar irónico que el narrador del *Persiles* ponga en boca del *aristotélico* Mauricio unas palabras de desaprobación del relato que Periandro hace de su vida: “Paréceme, Transila, que con menos palabras y más sucintos discursos pudiera Periandro contar los de su vida; porque no había para qué detenerse en decirnos tan por estenso las fiestas de las barcas, ni aun los casamientos de los pescadores, porque los episodios, que para ornato de las historias se ponen, no han de ser tan grandes como la misma historia” (II, 14: 372)¹⁹. Del mismo modo, críticos como C. Romero han considerado que la serie de sentencias con las que adereza Periandro su relato son prueba de “haber aprendido [Cervantes] la lección de los teóricos, que aconsejan la abundancia en este campo”²⁰. No puedo creer en esta sumisión cervantina a los preceptos. De nuevo me inclino a suponer un fingimiento, una ironía, en el aprendizaje de esa supuesta lección. La obra de Cervantes sólo cumple con la poética y sus decoros en apariencia. Realmente, toda su literatura es en buena medida una parodia de cualquier forma de canon o preceptiva (Maestro, 2000).

En este sentido, no conviene olvidar que casi todas las voces del *Persiles*, personajes y narradores, insisten en dar crédito a todo cuanto

¹⁹ Lo mismo podríamos decir respecto al momento en que Periandro relata cómo se cae del caballo impunemente: “Duro se le hizo a Mauricio el terrible salto del caballo tan sin lisió, que quisiera él, por lo menos, que se hubiera quebrado tres o cuatro piernas, porque no dejara Periandro tan a la cortesía de los que le escuchaban la creencia de tan desaforado salto, pero el crédito que todos tenían de Periandro les hizo no pasar adelante con la duda del no creerle, que, así como es pena del mentiroso que, cuando diga verdad, no se le crea, así es gloria del bien acreditado el ser creído cuando diga mentira” (II, 20: 415). Nótese, de paso, cómo, burla burlando, como siempre, el narrador del *Persiles* califica al “virtuoso” Periandro de *acreditado mentiroso*.

²⁰ Vid. C. Romero, en su ed. del *Persiles*, Madrid, Cátedra, 2002, pág. 373. “El pobre a quien la virtud enriquece –escribe Cervantes– suele llegar a ser famoso, como el rico, si es vicioso, puede venir y viene a ser infame; la liberalidad es una de las más agradables virtudes, de quien se engendra la buena fama, y es tan verdad esto, que no hay liberal mal puesto, como hay avaro que no lo sea...” (II, 14: 373).

forma parte de su experiencia verbal. Narran, ante todo, acciones vividas, increíbles con frecuencia, pero siempre acreditadas por el relato del propio sujeto que dice haberlas vivido. Así sucede, por ejemplo, con el vuelco del navío, al que sobreviven los peregrinos, en la costa de la isla del rey Policarpo, cuando un cortesano advierte: "No se ha de tener a milagro, sino a misterio, que los milagros suceden fuera del orden de la naturaleza, y los misterios son aquellos que parecen milagros y no lo son, sino casos que acontecen raras veces" (II, 2: 285). Sin embargo, este tipo de declaraciones se tornan sospechosas, en algunos momentos, cuando están en boca del narrador.

Muchos comentarios, más numerosos en cantidad que en diferencias entre sí, ha suscitado el episodio del saqueo de la aldea morisca, y la supervivencia de los peregrinos cobijados en la iglesia, "que no ardió, no por milagro, sino porque las puertas eran de hierro y porque fue poco el fuego que se les aplicó" (III, 11: 551). Cervantes impone una explicación racional a la teleología de la fábula. El desenlace excluye la ironía y lo sobrenatural, porque ahora lo que interesa es demostrar que el autor no está escribiendo un libro en el que los dioses intervienen para resolver los problemas humanos. Cervantes no cede la palabra a los dioses. No lo hizo en *La Numancia*, donde las convenciones del género lo favorecían aún más que en el *Persiles*, si acaso, y las necesidades de los protagonistas cercados no lo requerían menos. Las palabras del narrador no están aquí expuestas sólo para defender la *verosimilitud* o las ideas de don Alonso López Pinciano. Cervantes no escribe para justificar o defender una teoría literaria, la clasicista, por ejemplo, ni para derribar o desacreditar una poética teatral, como la lopesca; no, Cervantes escribe para expresar una heterodoxia, un conflicto, un cosmos imperfecto, un mundo barroco en plétórica inquietud. La *verosimilitud* para Cervantes no se agota en una explicación teórico-literaria, meramente poética, sino en una concepción abiertamente moral, de dimensiones éticas y pragmáticas. Por eso la iglesia no arde: no porque un dios no intervenga para apagar el fuego, sino simplemente porque "fue poco el fuego" que le aplicaron los saltadores. En la práctica de los hechos, Cervantes nunca ha confiado a un dios la solución de un problema. El milagro inviste de autoridad a quien lo ejecuta. El milagro es el uso de la magia por delegación o mandato de un dios. Cervantes renuncia al milagro, y no porque esté a favor de la *verosimilitud* (cuando le apetece hace hablar a dos perros

como si tal cosa), sino porque no *Cree* en la necesidad de atribuir tales hechos a la existencia de un dios. Cervantes no cree en las soluciones metafísicas²¹. *La Numancia* es en este sentido una de sus declaraciones más obstinadas (Maestro, 2000).

Una prueba de la actitud fingida del narrador, que confirma su capacidad de burlarse, cuando quiere y le conviene, del concepto de verosimilitud, por más que en otros lugares diga respetarlo, es la que se manifiesta con motivo de la mujer que “baja volando del cielo” y llega inmune a la tierra: “mujer hermosísima que, habiendo sido arrojada desde lo alto de la torre, sirviéndole de campana y de alas sus mismos vestidos, la puso de pies y en el suelo sin daño alguno: cosa posible, sin ser milagro” (III, 14: 573). Aunque la crítica ha tratado de explicar esta forma de narración como un nuevo ejemplo de racionalización de un hecho a primera vista milagroso, considero que el narrador del *Persiles* puede creerlo como “cosa posible”, pero estoy seguro de que Cervantes, no. No creo decir un disparate si afirmo que, con toda probabilidad, Cervantes no creería nunca que alguien pudiera tirarse de una torre abajo utilizando sólo su ropa como paracaídas. O bien el narrador está comportándose lúdicamente con el lector, o bien cuenta las cosas como se las contaron, en una actitud no menos lúdica, irónica o burlesca, para con el que recibe la historia de los hechos, a través de sus palabras, que él dice amparar tanto bajo la autoridad y el crédito de la verosimilitud. El narrador del *Persiles* es un irónico rela-

²¹ Los hechos prodigiosos invisten de autoridad no sólo a quien los realiza, sino también a quien los interpreta. Al igual que los dioses, los prodigios y los profetas sobreviven en la escritura. Dioses, prodigios y profetas necesitan la escritura para su transmisión y supervivencia. Como advierte Vega Ramos, “los fieles –los escritores, los lectores de las crónicas– creen vivir en un momento de proliferación de signos y portentos, pero viven realmente en un momento en el que prolifera la escritura del prodigio, la descripción de los signos, su repetición y reelaboración” (Vega, 2002: 14). En los países católicos y contrarreformistas, como España e Italia, la presencia y difusión de libros de prodigios y adivinación es muy escasa, debido a la prohibición inquisitorial y tridentina de los *prodigiorum libri* germánicos. Sin embargo, a lo largo del siglo XVI, el desarrollo de la imprenta favoreció, sobre todo en Alemania, la difusión e impresión no sólo de estos libros de prodigios, sino también de los *libelli* y *pagellae*. Estos últimos impresos fueron uno de los instrumentos propagandísticos más importantes de los reformadores. Se trataba de una hoja suelta, impresa por una de sus caras. Reproducía una xilografía en la parte superior o central, acompañada de un texto breve, en verso o prosa, que narra o interpretaba el contenido de la ilustración.

tor de exageraciones, en las que pretende hacernos creer una y otra vez. Y en la consecución de este crédito reside mucha de su habilidad.

Otro ejemplo del mismo cariz lo encontramos en el comienzo del capítulo dieciséis del libro tercero, donde el narrador se atribuye crédito y coherencia, cuando él demuestra saber de sobra que está quebrantando a cada paso tales premisas: "Cosas y casos suceden en el mundo que, si la imaginación, antes de suceder, pudiera hacer que así sucediera, no acertara a trazarlos y, así, muchos, por la rareza con que acontecen, pasan plaza de apócrifos y no son tenidos tan verdaderos como lo son. Y, así, es menester que les ayuden juramentos o, a lo menos, el buen crédito de quien los cuenta; aunque digo que mejor sería no contarlos, según aconsejan aquellos antiguos versos castellanos..." (III, 16: 583). Y otro ejemplo, aun más cínico si cabe que los demás: "Otra vez se ha dicho que [no] todas las acciones no verisímiles ni probables se han de contar en las historias, porque si no se les da crédito, pierden de su valor; pero al historiador no le conviene más de decir la verdad, parézcalo o no lo parezca" (III, 18: 600-601). Cervantes dispone que el narrador del *Persiles* se denomine, una y otra vez, "historiador", cuando el autor sabe de sobra que la labor que está desarrollando es la de "poeta". Sin duda una forma muy simpática de embaucar a los preceptistas.

La improbabilidad de los acontecimientos que articulan la historia o fábula es una de las demostraciones más evidentes de que una lectura irónica del *Persiles* es posible y coherente. La experiencia cómica encuentra en esta novela una cita con la improbabilidad de la acción, la narración de lo extraordinario y la expresión de lo maravilloso. La ironía surge especialmente allí donde pretende *explicarse* de un modo racional la inusitada improbabilidad de lo que está sucediendo. En tales casos, Cervantes dispone que el narrador, a la vez que describe los hechos como *objeto* de la fábula, los explique como *procedimiento* del discurso. Es decir: Cervantes cuenta deliberadamente cosas extraordinarias e improbables, a la vez que como narrador muestra con ostentación una lúdica responsabilidad por exponerlas de forma creíble y verosímil. Cervantes en el *Persiles* finge tomarse en serio las normas del arte, especialmente la verosimilitud y el decoro, que, con toda franqueza, resultan ser al fin y al cabo las más burladas por el narrador. El narrador del *Persiles* trata de explicar responsablemente, como verosímiles, episodios que narra, de forma tan deliberada como des-

carada, como demostraciones de lo imposible e improbable literario. Muchas de estas explicaciones se convierten en las secuencias más cómicas que contiene esta obra póstuma de Cervantes. Una explicación que pretende ser razonable homologa verdad y falacia, realidad e improbabilidad. Lo imposible deviene real por arte del verbo. Sólo el lenguaje permite la visión de lo increíble. Todos los esfuerzos del narrador por razonar, desde la verosimilitud, las improbabilidades de cuanto él mismo nos cuenta son la muestra más provocativa de su sentido del humor contra la poética y contra la teología. Cervantes no permite en ningún momento que el lector se escape de la exigencia de contrastar con la realidad la improbabilidad de lo que sucede. Esa distancia entre lo real y lo improbable determina la intensidad de la ironía de las palabras del narrador. Justificar lo increíble es irónico sólo si el narrador, como el poeta, es un fingidor. Si el narrador es un ser *crédulo*, lo imposible no requiere ningún tipo de justificación o verificación. Lo mismo podemos decir de un narrador *sincero*. Cervantes interpreta en el *Persiles* el papel de un narrador cuyo fin primordial es, por un lado, contar al *lector* una historia en su tiempo entretenida, y por otro lado, fingir ante el *crítico* una actitud de respeto hacia las normas del arte y de la fe, una actitud normativa y religiosa que en realidad nunca tuvo ni confirmación textual en su obra, ni originalidad explícita en su vida personal. Numerosos críticos han verificado en la poética y la teología del *Persiles* la preceptiva pincianesca y la Contrarreforma religiosa y, naturalmente, han acertado, porque Cervantes escribe esta obra confiriendo en su texto a tales ideas y perspectivas el valor de estrategias objetivas de interpretación. El lector se queda con la historia de los peregrinos, y el crítico confirma las ideas poéticas y teológicas de la estética aurisecular, a la vez que se reconforta con su propia conciencia religiosa. Sin embargo, una lectura subversiva es posible. Una interpretación heterodoxa no está desmentida, sino confirmada, por la distancia que separa los hechos de la historia de la forma de contarlos, el objeto de la fábula de los procedimientos discursivos, la auto-conciencia del narrador de la falsa inocencia de los personajes. El narrador del *Persiles* es el actor principal de esta comedia contada como peregrinación cristiana, *peregrinatio* tan seria en el desarrollo del discurso como falaz en el desenlace de la historia. La acción de los personajes desmiente la autenticidad de sus palabras, porque la fábula deslegitima la forma del discurso y la historia desmi-

tifica la sinceridad del lenguaje en que la acción misma se expresa y desarrolla: la *lexis* se burla de la *fábula*, sin reservas, pero con hábil disimulo halagador. El narrador interpreta cínicamente el papel que los preceptistas del arte y los teólogos de la Contrarreforma deseaban ver: decoro, virtud, inocencia, franqueza, heroísmo, peregrinación, santidad... Sólo la palabra de los niños contiene la verdad de la inocencia. No es el caso del narrador del *Persiles*, ni de sus personajes pretendidamente más decorosos. ¡Qué pocos han visto en ese decoro una fosilización de la retórica, una disección de los recursos del lenguaje al servicio de una fábula y de unos personajes que son parodia de su mismo desarrollo y de sus propios arquetipos literarios! ¡Qué pocos han visto en la virtud de Periandro la inmodestia de un engreído²², y en su supuesto heroísmo los intereses de un egoísmo intensamente bélico! ¡Qué pocos han visto en la aparente inocencia de Auristela la disimulación de un carácter que, muy lejos de la pastora Marcela, es incapaz de articular un gesto de independencia y autenticidad personales, entregada como está a vanidades varias y celos intermitentes! Tanto el uno como la otra malinterpretan la verdad que no les interesa tener en cuenta, y se muestran insensibles con quienes carecen de poder para ayudarles o, simplemente, se convierten para ellos en un problema o en un obstáculo circunstancial²³. La peregrinación es una

²² “Yo soy de parecer que ninguna persona hará esa diligencia tan bien como yo, pues mi edad, mi rostro, el interés que se me sigue, juntamente con el conocimiento que tengo de Auristela, me está incitando a aconsejarme que tome sobre mis hombros esta empresa” (I, 2: 143).

²³ La superficialidad y planicie de los protagonistas literarios del *Persiles* está fuera de toda duda: “El *Persiles* está en los antípodas de nuestra propia concepción de la novela. A buen seguro encontramos en él los procedimientos narrativos, los artificios de escritura a que nos han habituado las demás ficciones cervantinas. Pero carece de algo esencial a nuestros ojos: la forma en que un héroe interioriza los acontecimientos en que se encuentra mezclado para hacer de ellos la trama de su existencia, la materia de una vida imaginaria. Los obstáculos que halla, los conflictos que resiente, lo modifican poco a poco, lo transforman incluso al término de su recorrido. Don Quijote en Barcelona es más Don Quijote que nunca, aunque no sea exactamente el mismo ser que a su inicio. Nada de eso ocurre con *Persiles* y *Sigismunda*; sean testigos o actores de las peripecias que jalonan su aventura, son seres que no evolucionan. De las cárceles subterráneas de la Isla Bárbara hasta la estancia gloriosa en la Villa Eterna, las pruebas que afrontan los confirman en su identidad, en su firmeza y en su constancia; pero no los modifican. Inmutables, permanecen inacabados, y su destino, en última instancia, nos resulta irre-

farsa que se construye sobre una huida cuyo artífice es la madre de Periandro. Los dos protagonistas son intérpretes de sendas y alternativas personalidades, en cuyo fingimiento basan la falacia de su legitimidad a lo largo de toda la obra. En este contexto, la santidad es una ficción prosaica. A la interpretación de los protagonistas se suma cínicamente la farsa del narrador, la más fingida de cuantas voces proliferan en el *Persiles*, que no duda en presentar como malvados y perversos precisamente a los personajes más inteligentes y valientes de la novela, entre los que sobresale el singular Clodio y la no menos subversiva Rosamunda. A diferencia de la pareja protagonista, sus personalidades no se basan en sendas mentiras.

La cuestión morisca no está en Cervantes exenta de discusiones. El desconcierto de algunos críticos trata de justificarse insistiendo en que las declaraciones de Cervantes respecto al problema morisco son contradictorias, si comparamos lo escrito en el *Quijote*, *El coloquio de los perros* y el *Persiles*. Ciertamente, la literatura está llena de incertidumbres y contradicciones. En Cervantes lo está especialmente. No cabe esperar del arte del verbo otra cosa, y sorprenderse o ruborizarse por ello revela, a estas alturas, cierta ingenuidad. Si el encuentro de Sancho con Ricote revela una actitud cervantina de sensibilidad y heterodoxia frente al problema morisco, no encuentro en las restantes obras del autor razones que desautoricen esta idea primigenia y fundamental que transmite el *Quijote*.

La caracterización negativa, depravada, que hace Berganza del morisco al que circunstancialmente sirve es por completo tópica, al recoger una acumulación de lugares comunes plenamente vigentes en la opinión social del vulgo en la España de principios del siglo XVII²⁴.

mediablemente extraño: en el espacio sideral del *Persiles*, contemplamos sin decir palabra la carrera majestuosa de dos abstracciones" (Canavaggio, 1986/2003: 415).

²⁴ "Por maravilla se hallará entre tantos uno que crea derechamente en la sagrada ley cristiana; todo su intento es acuñar y guardar dinero acuñado; y para conseguirle trabajan, y no comen; en entrando el real en su poder, como no sea sencillo, le condenan a cárcel perpetua y a oscuridad eterna; de modo que ganando siempre y gastando nunca, llegan y amontonan la mayor cantidad de dinero que hay en España. Ellos son su hucha, su polilla, sus picazas y sus comadreas; todo lo llegan, todo lo esconden y todo lo tragan. Considérese que ellos son muchos y que cada día ganan y esconden poco o mucho y que una calentura lenta acaba la vida como la de un tabardillo; y como van creciendo, se van aumentando los escondedores, que crecen y han de crecer en

Los reproches de Berganza son atribuciones colectivas, tópicas, y francamente superficiales. No ilustra el can ejemplo concreto alguno. Se censura un género, no un personaje. Esta crítica expone más una opinión común que una experiencia particular; un eco, antes que una afirmación. Dudo que Cervantes piense realmente lo que Berganza afirma con tanta generalidad. Sólo es coherente una lectura capaz de descubrir la ironía que se encierra en tales palabras²⁵. No hay que olvidar que, en la misma narración del *Coloquio*, Cervantes, también por boca de Berganza, advierte que los “comisarios”, o comisionados encargados de ejecutar las requisitorias, es decir, responsables de confiscar determinados bienes en calidad de impuestos, son los que “destruyen la república”, a causa de la corrupción que con frecuencia envuelve este trabajo. Cervantes sabía bien lo que escribía; él mismo había sido comisario de abastos para la Armada Invencible.

Francamente, los mismo tópicos de descrédito a los moriscos se reiteran en el *Persiles*, pero esta vez parte de la ironía literaria se objetiva en la acción o fábula: la persona que libra a los peregrinos de caer como cautivos en manos de los musulmanes saqueadores es precisamente una mujer morisca. Por otra parte, lo primero que advierten los peregrinos a su llegada al pueblo de los moriscos es que “hallaron en él, no mesón en que albergarse, sino todas las casas del lugar con agradable hospicio los convidaban; viendo lo cual Antonio, dijo: Yo no sé

infinito, como la experiencia lo muestra. Entre ellos no hay castidad, ni entran en religión ellos, ni ellas: todos se casan, todos multiplican, porque el vivir sobriamente aumenta las causas de la generación. No los consume la guerra, ni ejercicio que demasiadamente los trabaje; róbannos a pie quedo, y con los frutos de nuestras heredades, que nos revenden, se hacen ricos. No tienen criados, porque todos lo son de sí mismos; no gastan con sus hijos en los estudios, porque su ciencia no es otra que la del robarnos. De los doce hijos de Jacob que he oído decir que entraron en Egipto, cuando los sacó Moisés de aquel cautiverio, salieron seiscientos mil varones, sin niños y mujeres; de aquí se podrá inferir lo que multiplicarán las éstos, que, sin comparación, son en mayor número” (*El coloquio de los perros*, 610-611).

²⁵ Canavaggio, en este sentido, escribe: “La diatriba antimorisca que pronuncia Berganza, en *El coloquio de los perros*, es por sí sola una obra maestra de ironía: suponiendo que resume las quejas de los cristianos viejos frente a una minoría activa y prolífica, expresa una visión de las cosas harto más compleja que el discurso oficial, basado en una argumentación exclusivamente religiosa. Detalle revelador: esa “morisca canalla” a la que vitupera Berganza se encarna en el hortelano andaluz que la ha recogido generosamente” (Canavaggio, 1986/2003: 328).

quien dice mal desta gente, que todos me parecen unos santos" (III, 11: 545). Apurando las contradicciones, Cervantes pone en boca del jadraque declaraciones a las que, por otra parte, nuestro autor nos tiene muy acostumbrados: "Morisco soy, señores, y ojalá que negarlo pudiera; pero no por esto dejo de ser cristiano, que las divinas gracias las da Dios a quien él es servido" (III, 11: 548). ¡Buen momento para doctrinas erasmistas!, amén de la síntesis de contrarios: morisco y cristiano. Lo menos que podemos reconocer es que Cervantes ofrece de la cuestión morisca una visión contradictoria, es decir, problemática, conflictiva, en absoluto resuelta, y muy lejos de descansar en una ortodoxia complacida y sin fisuras. Una vez más, en Cervantes, el dogma se discute y, por eso mismo, se seculariza.

La heterodoxia de Cervantes se manifiesta en su misma concepción del arte. Por mucho que suscriba en teoría la preceptiva literaria, su obra creativa discurre por un camino ciertamente diferente. No sólo se consagra a un género literario no previsto por la poética clásica, como es la novela, sino que además, cuando compone una tragedia, como *La Numancia*, el resultado es muy contrario a la confirmación de los presupuestos clasicistas (Maestro, 1999, 2001). El capítulo catorce del libro tercero del *Persiles* se inicia con una digresión *ut pictura poiesis* que, enunciada desde la segunda persona, y burla burlando, desemboca en una declaración sumamente reveladora: "la poesía, tal vez se realza cantando cosas humildes". Cervantes ofrece aquí el fragmento de un ideario del arte impuro, en la línea que gustaba Bajtín, sin duda, y que probablemente no concibió Aristóteles: "La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas y, cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos. Bajezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros y, la poesía, tal vez se realza cantando cosas humildes" (III, 14: 570-571). En efecto, *La Numancia* es una demostración de tal aserto: los protagonistas de la tragedia no son nobles ni aristócratas, sino plebeyos vulgares y corrientes. Don Quijote y Sancho, Dulcinea y Aldonza Lorenzo, Maritornes y sus damas, etc. Lo mismo cabe decir de Shakespeare: Hamlet, un príncipe sudoroso y gordo; Julio César, al que desmaya el hedor de la multitud que lo aclama; Enrique V, antes ladrón y colega de Falstaff... ¿Y el *Persiles*? Veamos cuáles son algunas de sus desmitificaciones.

3.5. LA DESMITIFICACIÓN RELIGIOSA

Son numerosos los valores y referentes que resultan desmitificados a lo largo de la narración del *Persiles*, mediante el uso de recursos formalmente muy diversos. Veamos algunos ejemplos.

Desmitificación de la virtud. En términos generales, podemos decir que la acción del *Persiles* se construye sobre el anuncio, e incluso desarrollo, de determinadas hipérboles. Algunas de estas *hipérboles* resultan formalmente cómicas²⁶, no tanto por el modo en que finalmente se realizan, si es que al cabo se ejecutan, sino sobre todo por la forma en que los personajes las anuncian y comunican. Así, por ejemplo, en el relato inicial que Taurisa hace a Periandro sobre Auristela en su relación con el pretendiente Arnaldo, se insiste en el voto de virginidad perpetua de la protagonista: “Pero ella se defendía, diciendo no ser posible romper un voto que tenía hecho de guardar virginidad toda su vida, y que no pensaba quebrarle en ninguna manera, si bien la solicitasen promesas o la amenazasen muertes” (I, 2: 136). La virtud siempre buscará la mayor amenaza para tratar de sobrevivir en ella. Siempre y cuando sea posible contarle, por supuesto. De otro modo, no valdría la pena.

La inquietud amorosa del viejo rey Policarpo por la joven y castísimas Auristela está narrada de forma especialmente graciosa. No sólo se concita el apoyo de fuentes religiosas, en la paráfrasis de la declaración del evangelio paulino (es mejor casarse que abrasarse...), sino que se propone como solución que, dada la pasión carnal de Policarpo, lo mejor es que la sacie en su matrimonio con Auristela. La diferencia de casi medio siglo entre los contrayentes puede menos que el imperativo neotestamentario de Pablo. La mayor de las ironías está dramatizada en la actitud de Policarpo, que busca la confianza de su propia hija Sinforosa, a la que pretende utilizar como ingenua *celestina* de sus apetencias sexuales: “Hija, puesto que tus pocos años no están obligados a saber qué cosa sea esto que llaman amor, ni los muchos míos

²⁶ Quizá tiene razón Notter cuando, al hablar de la “hipérbole de las lágrimas” en su edición alemana de *Die Prüfungen des Persiles und der Sigismunda* (1839), considera que Cervantes está ironizando sobre determinadas circunstancias que ponen en evidencia, o en entredicho, el ostentoso sentimentalismo de los personajes. Es, por ejemplo, el caso de la muerte de Cloelia (I, 5: 171).

estén ya sujetos a su jurisdicción, todavía tal vez sale de su curso la naturaleza y se abrasan las niñas verdes y se secan y consumen los viejos ancianos" (II, 5: 304).

La narración que hace Renato de su virginal vida marital con su esposa²⁷, en la isla de las Ermitas, no tarda en ser contrastada con un discurso de Mauricio, que desmitifica con notoria subversión la autenticidad y la legitimidad de la vida eremita: "Esas consideraciones han de caer sobre grandes sujetos, porque no nos ha de causar maravilla que un rústico pastor se retire a la soledad del campo, ni nos ha de admirar que un pobre, que en la ciudad muere de hambre, se recoja a la soledad, donde no le ha de faltar el sustento. Modos hay de vivir que los sustenta la ociosidad y la pereza, y no es pequeña pereza dejar yo el remedio de mis trabajos en las ajenas aunque misericordiosas manos" (II, 19: 413). No estamos muy lejos, por mucho que lo parezca, del aforismo de Nietzsche que advierte en *Die fröhliche Wissenschaft* (1887) que es más fácil rezar a un dios que construir un puente. Renato es una especie de pobre diablo de cualquier época: objeto de una calumnia que no es capaz de desmentir, se enfrenta en duelo a su rival y pierde absolutamente todo menos la vida; avergonzado y deprimido, huye de sí mismo hasta dar en el Septentrión, y vive, en compañía de una esposa inverosímil, como un eunuco desesperado al que consuela la fe católica. Mauricio tiene razón cuando no interpreta como un mérito de la virtud, sino como una consecuencia del fracaso vital, la vida eremita de Renato.

El propio Soldino, grotesco ermitaño, enuncia un discurso que pone bajo sospecha toda forma de virtud: "Que tal vez la buena fama se engendra de la mala mentira. No la entrada, sino la salida, hace a los hombres venturosos; la virtud que tiene por remate el vicio no es virtud, sino vicio" (III, 18: 598).

Desmitificación de prototipos. Son varios los personajes que representan arquetipos literarios sometidos a burla, parodia o ironía en la trama del *Persiles*. La Santa Hermandad no escapa a las burlas e iro-

²⁷ "Dímonos las manos de legítimos esposos, enterramos el fuego en la nieve y, en paz y en amor, como dos estatuas movibles, ha que vivimos en este lugar casi diez años [...]. Tenemos en la ermita suficientes ornamentos para celebrar los divinos oficios; dormimos aparte, comemos juntos, hablamos del cielo, menospreciamos la tierra y, confiados en la misericordia de Dios, esperamos la vida eterna" (II, 19: 412-413).

nías del narrador, ni en la fábula ni en el discurso. Así, por ejemplo, al paso de los peregrinos por Extremadura, el narrador nos dice, a propósito del altercando con Antonio: "Y mostróse ser santa la hermandad que apellidaban, porque en un instante, como por milagro, se juntaron más de veinte cuadrilleros, los cuales, encarando sus ballestas y sus saetas a los que no se defendían, los prendieron y aprisionaron, sin respetar la belleza de Auristela ni las demás peregrinas..." (III, 4: 467). Con la llegada a Cáceres, y la presencia del escribano y demás justicias, la corrupción se manifiesta sin reticencias: "Ricla, la tesorera, que sabía muy poco o nada de la condición de escribanos y procuradores, ofreció a uno, de secreto, que andaba allí en público, dando muestras de ayudarles, no sé qué cantidad de dineros porque tomase a cargo su negocio. Lo echó a perder del todo, porque, en oliendo los sátrapas de la pluma que tenían lana los peregrinos, quisieron trasquilarlos, como es uso y costumbre, hasta los huesos" (III, 4: 467). La secuencia no puede interpretarse solamente como una sátira, o una burla, más o menos lúdica por sus consecuencias literarias, sino como una auténtica expresión de la corrupción de la administración burocrática española. Las supuestas "gracias" cervantinas no son simplemente críticas simpáticas o intrascendentes. El propio Cervantes rechazaba en el prólogo al *Persiles* ser considerado un "regocijador de las musas". Cuando alguien señala a la luna, sólo el simple se queda mirando al dedo. La ironía de Cervantes tiene como destino y objetivo un referente metaliterario, con frecuencia crítico y social. La escena prelude otra que ha de producirse más adelante, cuando en Roma Periandro es arrestado y golpeado duramente, tras la falsa acusación de la prostituta a la que visita. En este caso la justicia es la policía del Vaticano: "Acertaron a estar en la calle dos de la guarda del Pontífice, que dicen pueden prender en fragante, y como la voz era de ladrón, facilitaron su dudosa potestad y prendieron a Periandro; echáronle mano al pecho y, quitándole la cruz le santiaguaron con poca decencia: paga que da la justicia a los nuevos delincuentes, aunque no se les averigüe el delito" (IV, 7: 673).

La desmitificación de los prototipos literarios alcanza incluso, en varios aspectos, a la pareja protagonista. Si *Persiles* se caracteriza por cierta vanidad y egocentrismo, Sigismunda no se queda atrás, incorporando a su carácter celotipia y veleidad. Por otro lado, la Auristela que dialoga con Sinforosa, y dispone un plan para huir de la isla del

rey Policarpo, muestra una habilidad embaucadora y una capacidad manipuladora muy estimables, ante la simpleza de su interlocutora. En ese momento (II, 7: 324), la virtuosa y beatífica Auristela no duda en servirse de la religión como instrumento y pretexto, una vez más, de engaño y mentira, con el fin de lograr sus objetivos. Así nos lo confirma el narrador: “Despidióse Sinforosa, más alegre y más engañada que cuando había entrado” (II, 7: 325). Y es que su veleidad se manifiesta sobre todo en su actitud ante la religión. A decir verdad, Sigismunda manifiesta una inquietud por la fe de la que Persiles carece abiertamente. En dos ocasiones Sigismunda decide renunciar a Persiles en favor de una vida exclusivamente religiosa. La primera de estas ocasiones tiene lugar durante su estancia en la isla del rey Policarpo (II, 4: 301)²⁸; la segunda, una vez llegados a Roma (IV, 9: 690-692). En ambos casos los objetivos religiosos se quedan en un mero discurso verbal, precedido de un estado de enfermedad y cierto delirio.

Este segundo discurso de Auristela, en favor de la virginidad, la fe, el celibato, la religión, etc., pone de manifiesto algunas cualidades de su carácter que confirman de nuevo cierta veleidad y capricho transitorios. Formulado en un estado enfermizo, de cierto onirismo incluso y destemplanza anímica, Sigismunda no tarda, poco más adelante, en cambiar de opinión. Contrastemos brevemente *lo que dice* con *lo que hace*, y notemos que la distancia, una vez más, no deja de ser sino cer vantinamente irónica. Sigismunda, medio enferma aún por el hechizo de la mujer del judío Zabulón, dice a Persiles: “Querría agora, sin fuese posible, irme al cielo sin rodeos, sin sobresaltos y sin cuidados, y esto no podrá ser si tú no me dejas la parte que yo misma te he dado, que es la palabra y la voluntad de ser tu esposa [...]. Yo no te quiero dejar por otro; por quien te dejo es por Dios, que te dará a sí mismo, cuya recompensa infinitamente excede a que me dejes por Él” (IV, 9:

²⁸ “Fuera estamos de nuestra patria; tú, perseguido de tu hermano y, yo, de mi corta suerte; nuestro camino a Roma, cuanto más le procuramos, más se dificulta y alarga; mi intención no se muda, pero tiembla, y no querría que, entre temores y peligros, me saltease la muerte y, así, pienso acabar la vida en religión, y querría que tú la acabases en buen estado. / Aquí dio fin Auristela a su razonamiento y principio a unas lágrimas que desdecían y borraban todo cuanto había dicho” (II, 4: 301). Nótese cómo Sigismunda admite, en esta declaración, que su pretendida peregrinación a Roma tiene una motivación política y familiar.

691-692). A continuación, Persiles se va con sus silencios (Egido, 1991), y sola en su duermevela, Sigismunda se confirma en su egolatría bajo el nombre de la religión católica: "Sí, que más me debo yo a mí que no a otro, y al interese del cielo y de gloria se ha de posponer los del parentesco; cuanto más, que yo no tengo ninguno con Periandro" (IV, 10: 694)²⁹. Hasta aquí, *lo que dice*. Veamos ahora *lo que hace*.

La aparición de Maximino borra de un plumazo todo lo dicho y pensado por Sigismunda. Parece que ahora más se debe a Persiles que a Dios, a quien no se encomienda precisamente para que le resuelva el problema de su nada deseado pretendiente recién aparecido. Uno más, dicho sea de paso, entre los habidos, si no fuera porque se trata del causante primigenio de la acción o fábula principal de la novela. No hay dudas al respecto: "Pasmóse Auristela con las no esperadas nuevas; desapareciéronse en un punto así las esperanzas de guardar su integridad y buen propósito como de alcanzar por más llano camino la compañía de su querido Periandro" (IV, 13: 708). De este modo, la siempre virtuosa y cándida doncella "Auristela, arrepentida de haber declarado su pensamiento a Periandro, volvió a buscarle alegre, por pensar que en su mano y en su arrepentimiento estaba el volver a la parte que quisiese la voluntad de Periandro" (IV, 14: 710).

Desmitificación de poetas, dramaturgos, escritores. Estos prototipos son ocasionalmente objeto de burla, ironía o incluso parodia. Así sucede, por ejemplo, al comienzo del libro tercero, una vez que los peregrinos llegan a Badajoz y se acomodan en un mesón, donde también "se alojaba una compañía de famosos recitantes" (III, 2: 441), Entre ellos, un poeta, "a quien la necesidad había hecho trocar los Parnasos con los mesones y las Castalias y las Aganipes con los charcos y arroyos de los caminos y ventas" (III, 2: 442), consideró que Auristela sería buena para "farsanta". El narrador introducirá a este respecto la siguiente digresión desmitificadora, que implica a poetas, cómicos y actores: "¡Válame Dios, y con cuánta facilidad discurre el ingenio de un poeta y se arroja a romper por mil imposibles! ¡Sobre cuán flacos cimientos levanta grandes quimeras!" (III, 2: 443). En términos semejantes puede

²⁹ Vamos, que poco menos que no le debe nada, al que hasta ahora ha sido su enamorado del alma. Francamente, algunos momentos del discurso de Sigismunda son más propios de una estulta que de una heroína. Hay, con todo, una atenuante: está recuperándose de una grave enfermedad.

interpretarse la presencia y el discurso del “poeta peregrino” (IV, 6: 664 ss) que aparece, con su extravagante historia –y con “la Cruz de Cristo” de por medio–, una vez llegados a Roma los peregrinos.

Rutilio es uno de los primeros personajes que es objeto de burla debido a su profesión de danzante y bailarín: “Preguntóme si tenía algún oficio en que ganar de comer, mientras llegaba el tiempo de volverme a mi tierra. Díjele que era bailarín y grande hombre de hacer cabriolas, y que sabía jugar de manos sutilísamente. Rióse de gana el hombre y me dijo que aquellos ejercicios, o oficios, o como llamarlos quisiese, no corrían en Noruega ni en todas aquellas partes” (I, 8: 190-191).

Tampoco falta –no faltó en el *Quijote*– la desmitificación del mundo académico: “Oyeron decir a un huésped suyo que lo más que había que ver en aquella ciudad era la Academia de los Entronados, que estaba adornada de eminentísimos adacémicos, cuyos sutiles entendimientos daban que hacer a la fama todas horas y por todas las partes del mundo” (III, 18: 609). Palabras de una actualidad prodigiosa, sin duda.

Desmitificación de formas de discurso y de conducta no confirmadas por la experiencia. La magia, la hipocresía religiosa, diversos vicios individuales y sociales, las pseudo-ciencias, la superstición, etc., son con mucha frecuencia objeto de burla e ironía.

En el relato que hace Rutilio de la historia de su vida, cuenta cómo hubo de matar a una hechicera que acabó por convertirse en lobo, y a tal respecto, advierte: “Cómo esto pueda ser, yo lo ignoro y, como cristiano que soy católico, no lo creo; pero la experiencia me muestra lo contrario” (I, 8: 189). En el discurso de este personaje Cervantes enfrenta, deliberadamente, un imperativo religioso y una experiencia increíble. Con toda seguridad Cervantes no se toma en serio esta última, y quizá por eso precisamente, con cierto ludismo muy bien disimulado, la contrasta con la seriedad del dogma, que de otra manera no admitiría burlas con el canon.

Del mismo modo, los hechizos de Cenotia, tan eficaces contra la salud de Auristela, nada pueden contra la ira de Antonio: “Volvió la Cenotia la cabeza, vio el mortal golpe que había hecho la flecha, temió la segunda y, sin aprovecharse de lo mucho que con su ciencia se prometía, llena de confusión y de miedo, tropezando aquí y cayendo allí, salió del aposento, con intención de vengarse del cruel y desamorado mozo” (II, 8: 335).

Lo mismo cabe decir de la revelación que hace el narrador de las intenciones de Constanza, quien finge, al encontrarse con la esposa del polaco Ortel, la de Talavera de la Reina, conocer su identidad a través del arte de la adivinación: "Si yo os dijese cosas pasadas, que no hubiesen llegado ni pudiesen llegar a mi noticia, ¿qué diríades? ¿Queréislo ver?" (III, 16: 585). Constanza está mintiendo a sus compañeros, pero no al lector, a quien en este caso el narrador ha revelado un secreto: "A Constanza le vinieron barruntos de que debía de ser la esposa de Ortel Banedre el polaco, que, por adúltera, quedaba presa en Madrid [...]. Y en un instante fabricó en su imaginación un montón de cosas que, puestas en efecto, le sucedieron casi como las había pensado" (III, 16: 584).

Desmitificación de la novela bizantina. La novela bizantina misma, con todos sus procedimientos, como hemos indicado anteriormente, es objeto de burla y parodia a todo lo largo del *Persiles*. El narrador se burla de las convenciones narrativas de la novela bizantina. Numerosas referencias e intervenciones del narrador subvierten el idealismo de los relatos heroicos referidos por Periandro y otros personajes. La parodia es imitación burlesca de algo serio. Y esta imitación, esta mimesis, incorpora sin duda una *diferencia* no sólo formal, no sólo léxica, sino también sustancial, de contenido, que afecta a la fábula y su evolución tanto como a sus posibilidades de percepción e interpretación. El lector contempla el objeto en su doble contextualización, es decir, percibe la fábula y su lexis, la acción y su lenguaje, desde el tránsito de su trans-contextualización: el referente histórico y poético es la novela bizantina, mientras que el objeto referido es la falsa *peregrinatio* de los no menos falsos Periandro y Auristela.

La miseria social. La fábula del *Persiles* desmitifica muchos valores de la España imperial. El pueblo se moría de hambre y vivía entre miserias. El episodio del padre de familia que, al jugar su vida y libertad, las pierde y ha de ir a galeras, abandonando a su mujer y sus "cinco o seis criaturas de edad de cuatro a siete años" (III, 13: 564), constituye por sí mismo un cuadro lo suficientemente expresivo del estado en que se encuentra a comienzos del siglo XVII la sociedad española. Es como si la única forma de prosperidad social fuera el juego, consentido institucionalmente por la monarquía: "de los que jugaban, el perdidoso perdía la libertad y se hacía prenda del rey para bogar el remo seis meses y, el que ganaba, ganaba veinte ducados, que los

ministros del rey habían dado al perdidoso para que probase en el juego su ventura” (III, 13: 565). La crudeza y el dramatismo de la verdad social queda reflejada en el discurso de la mujer: “Tomad, señores, vuestros dineros y volvedme a mi marido, pues no el vicio sino la necesidad le hizo tomar este dinero; él no se ha jugado, sino vendido, porque quiere, a costa de su trabajo, sustentarme a mí y a sus hijos. ¡Amargo sustento y amarga comida para mí y para ellos!” (III, 13: 566).

Desmitificación de la supuesta verdad a través del discurso de personajes proscritos. Hay una serie de personajes a los que el narrador del *Persiles* presenta deliberadamente como malvados, despreciables, viciosos, etc., y que sin embargo ponen de manifiesto la autenticidad de ciertos y esenciales impulsos humanos, entre ellos, la revelación de la verdad. El personaje de Clodio no es sino la verdad proscrita, incluso por la ironía del propio narrador. El discurso de Rosamunda no es sino una burla de la ejemplar castidad pretendida por las heroínas bizantinas. En este sentido, la ironía es muy reveladora. De todos los personajes que forman el cortejo de peregrinos, junto con los que con ellos se encuentran y relacionan, cuatro (y vaya cuatro) sospechan una verdad, la falsa hermandad entre Periandro y Auristela³⁰: un nihilista (Clodio)³¹, una bruja (Cenotia)³², un ermitaño (Soldino)³³ y una puta (Hipólita)³⁴.

De todos estos personajes sin duda el más sobresaliente es Clodio. El narrador del *Persiles* construye este personaje con el fin de descubrir lo que la verdad esconde. La “verdad” de sus declaraciones es tal

³⁰ El motivo de la hermandad fingida es ancestral en la literatura, y caracteriza a parejas sumamente célebres: Abrahám y Sara (*Génesis*, 20); las parejas protagonistas en *Leucipe y Clitofonte*, y en *Teágenes y Cariclea*, en *Clareo y Florisea* de Alonso Núñez de Reinoso; en Pánfilo y Nise, en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega.

³¹ “Misterio también encierra ver una doncella vagabunda, llena de recato de encubrir su linaje, acompañada de un mozo que, como dice que lo es, podría no ser su hermano” (II, 2: 290).

³² “Y ¿cómo querrá ella [Auristela] cumplir su palabra, volviendo a tomar por esposo a un varón anciano (que en efeto lo eres: que las verdades que uno conoce de sí mismo no nos pueden engañar), teniéndose ella de su mano a Periandro, que podría ser que no fuese su hermano...?” (II, 11: 355).

³³ “Y a ti, Periandro, te aseguro, buen suceso de tu peregrinación: tu hermana Auristela no lo será presto, y no porque ha de perder la vida con brevedad” (III, 18: 603).

³⁴ “¿No sería posible que este mozo tuviese en otra parte ocupada el alma? ¿No sería posible que esta Auristela no fuese su hermana?” (IV, 8: 676).

que sólo puede ser calificado de maldiciente, cuando en realidad es el único que llama a las cosas por su nombre, un nombre que el decoro y la fe, es decir, la poética y la religión, proscriben inmediatamente. En este sentido, el narrador del *Persiles* es un cínico redomado: construye un personaje del que se sirve para afirmar lo que de otro modo jamás se atrevería a escribir. Es un personaje esencial a través del cual el autor declara disidencias y heterodoxias que, en principio, nunca deberían haber estado presentes en una concepción absolutamente ortodoxa del *Persiles*, cuya poética y teología, según algunos críticos comprometidos con una lectura católica de la novela, sería, respectivamente, clasicista y contrarreformista. Es una hábil y cínica combinación entre autor y narrador. El autor, Cervantes, crea un personaje, Clodio, que revela “verdades” capaces de trastornar el mundo en que vive y sus ideologías fundamentales; y paralelamente, el mismo autor que concibe este personaje, crea también un *narrador* que acusa a Clodio, de forma tan constante como injustificada, de difamador. El narrador tilda a Clodio de calumniador y maldiciente sin pruebas ni razones. El propio Clodio se defiende con notoria eficacia de tales apelaciones. Su diálogo con Rosamunda es una secuencia antológica que lo revela como personaje shakespereano, desmitificador, nihilista incluso.

No me ataban la lengua prisiones, ni enmudecían destierros, ni atemorizaban amenazas, ni enmendaban castigos [...]. Jamás me ha acusado la conciencia de haber dicho alguna mentira [...]. Si quieren que no hable o escriba, córtenme la lengua y las manos, y aun entonces pondré la boca en las entrañas de la tierra, y daré voces como pudiere [...]. ¿Por qué ha de esperar el que obra mal que digan bien dél? [...]. ¿Por qué ha de esperar el que siembra cizaña y maldad dé buen fruto su cosecha? (I, 14: 223-226; 16: 234).

Libertad y verdad son los objetivos de su discurso. Pocos personajes demuestran comparable valor. El precio que ha de pagar por ello es el de ser considerado injustamente un calumniador. Cínicamente el narrador del *Persiles* se encarga de ello. El autor, Cervantes, crea al personaje Clodio, con todo el poder subversivo de su verdad, y para disimular su personal responsabilidad autorial, pone en boca del narrador, y de otros personajes supuestamente virtuosos, una serie de acusaciones, no justificadas en la acción de la novela, contra Clodio. Y

es que las palabras del autor son *explicables*, pero las palabras del narrador, como las de los demás personajes, son *verificables*. En numerosas ocasiones podemos verificar que el narrador del *Persiles* actúa como un personaje que *finje*, o miente, al narrar la historia que cuenta, y de la que sólo *verbalmente* forma parte. Su discurso es el de un *finjidor*, es decir, sabe lo que disimula, y el porqué, pues sólo se puede silenciar lo que se sabe y evitar lo que se conoce.

El discurso de Clodio ante Arnaldo, quien le toma bajo su protección, lejos de ser disparatado y maldiciente, constituye una de las interpretaciones más brillantes y subversivas de la tan cacareada *peregrinatio* de los protagonistas:

Tú, señor, amas a Auristela (mal dije amas: adoras, dijera mejor) y, según he sabido, no sabes más de su hacienda ni de quién es que aquello que ella ha querido decirte, que no te ha dicho nada. Hasla tenido en tu poder más de dos años, en los cuales has hecho, según se ha de creer, las diligencias posibles por enternecer su dureza, amansar su rigor y rendir su voluntad a la tuya por los medios honestísimos y eficaces del matrimonio, y en la misma entereza se está hoy que el primero día que la solicitaste, de donde arguyo que cuanto a ti te sobra de paciencia le falta a ella de conocimiento. Y has de considerar que algún gran misterio encierra desechas una mujer un reino y un príncipe que merece ser amado. Misterio también encierra ver una doncella vagabunda, llena de recato de encubrir su linaje, acompañada de un mozo que, como dice que lo es, podría no ser su hermano, de tierra en tierra, de isla en isla, sujeta a las inclemencias del cielo y a las borrascas de la tierra, que suelen ser peores que las del mal alborotado. De los bienes que reparten los cielos entre los mortales, los que más se han de estimar son los de la honra, a quien se posponen los de la vida; los gustos de los discretos hanse de medir con la razón y no con los mismos gustos" (II, 2: 290-291)³⁵.

³⁵ Este discurso de Clodio a Arnaldo, lleno, por otra parte de sensatez, desarrolla una segunda parte en II (4: 298-299) si cabe aún más práctica y racional, exenta por completo de calumnia o maledicencia alguna: "El otro día te dije, señor, la poca seguridad que se puede tener de [la] voluble condición de las mujeres, y que Auristela, en efeto, es mujer, aunque parece un ángel, y que Periandro es hombre, aunque sea su hermano; y no por esto quiero decir que engendres en tu pecho alguna mala sospecha, sino que críes algún discreto recato y, si por ventura te dieren lugar de que discurras por el camino de la razón, quiero que tal vez consideres quién eres, la soledad de tu padre, la falta que haces a tus vasallos, la contingencia en que te pones de perder tu

Clodio es un racionalista de la sospecha. Es un personaje cuyo discurso no puede prosperar impunemente en una novela como el *Persiles*. Su maquiavelismo más audaz se pone de manifiesto poco antes de ser asesinado por Antonio, en sus diálogos con Rutilio, al planear la descabellada idea de pretender la voluntad de Auristela (II, 5: 307-310). El nihilista Clodio y la beata Sigismunda pertenecen a dos mundos imposibles en la verosimilitud de un mismo cosmos. Sigismunda es la ficción de la virtud, que sólo existe verbalmente, como mito, como ficción. Clodio es la voz de la complejidad y autenticidad de la vida real, con la fuerza de sus miserias y las calidades de la inteligencia más inmoral. Clodio es una de las grietas del *Persiles*. No puede prosperar, porque su acción y su verbo, sus obras y sus palabras, pueden poner en peligro la integridad de toda la novela, del mismo modo que desde muy pronto está en condiciones de arruinar el montaje de la falsa identidad de Periandro y Auristela. El autor, Cervantes, crea a Clodio a la vez que crea también un narrador que lo desprecia y vituperaba mucho más de lo que Clodio difama o calumnia a cualquier otro personaje. Expulsado de Inglaterra por dar a luz verdades que al poder interesaba ocultar, Clodio es desterrado del *Persiles* con una muerte tan simbólica, por el procedimiento azaroso, lleno de significado, como injusta, por no merecida ni esclarecida.

El mito de la 'peregrinatio' y su desmitificación en la novela. Los falsos problemas se caracterizan porque exigen soluciones también falsas. La fábula aparente del *Persiles* se construye sobre una falacia. La aventura

reino, que es la misma en que está la nave donde falta el piloto que la gobierne. Mira que los reyes están obligados a casarse, no con la hermosura, sino con el linaje; no con la riqueza, sino con la virtud, por la obligación que tienen de dar buenos sucesores a sus reinos. Desmengua y apoca el respeto que se debe al príncipe el verle cojear en la sangre, y no basta decir que la grandeza de rey es en sí tan poderosa que iguala consigo misma la bajeza de la mujer que escogiere. El caballo y la yegua de casta generosa y conocida prometen crías de valor admirable, más que las no conocidas y de baja estirpe; entre la gente común tiene lugar de mostrarse poderoso el gusto, pero no le ha de tener entre la noble; así que, ¡oh señor mío!, o te vuelve a tu reino, o procura con el recato no dejar engañarte. Y perdona este atrevimiento, que, ya que tengo fama de maldiciente y murmurador, no la quiero tener de malintencionado; debajo de tu amparo me traes, al escudo de tu valor se ampara mi vida; con tu sombra no temo las inclemencias del cielo, que ya con mejores estrellas parece que va mejorando mi condición, hasta aquí depravada”.

de los protagonistas es un fraude, del mismo modo que ellos, en la medida en que fingen lo que no son, resultan unos farsantes. Por si esto fuera poco, el narrador es su principal cómplice a lo largo de todo el trayecto, al apoyar con su forma de narrar todo cuanto hace y dice la pareja protagonista, y sobre todo al presentar como malvados y proscritos a personajes que, como Clodio o Rosamunda, son capaces de revelar la verdad de los hechos ocultos y la autenticidad de los caracteres hipócritas. Como Ulises, como Don Juan, como tantos y tantos, Periandro es el héroe respetado por su astucia. Sus actos son interpretados como heroicidades, y su malicia como astucia, gracias al intertexto o género literario en que se sitúa el relato de sus aventuras. Por su forma de ser, las cualidades de Periandro podrían resultar plenamente efectivas a Lázaro de Tormes, a Pablos o a Guzmán de Alfarache, pero estos últimos personajes forman parte de *otro* intertexto literario, el de los pícaros. Se distinguen de Periandro por el género literario en el que han sido situados, pero no por la forma de ser, no como *actuantes*, no como *sujetos que actúan*, en una fábula literaria. El *Persiles*, más que presentar el progreso de una peregrinación cristiana, que evoluciona desde la barbarie hasta la santidad, revela el itinerario de una serie de inquietudes humanas, realmente muy humanas (celos, lujuria, egoísmo, vanidad, insensibilidad, astucia...), que ante todo enfatizan las grietas de esa alegoría de la vida como *peregrinatio* religiosa, a la vez que cuestionan, dada la fingida personalidad de los personajes, la autenticidad de sus *peregrinos* propósitos.

La religión es un tema específico del género literario que constituye la novela griega de aventuras, en cuya evolución se sitúa la escritura del *Persiles*. El hecho de que la religiosidad y la prueba de castidad de los amantes protagonistas sean características presentes en esta novela cervantina debe explicarse, como detalla Lozano, por razones de género literario, y no como un acto autorial de profesión de fe contrarreformista, como muchas veces, y por prestigiosos críticos, se ha querido ver. "La presencia de la divinidad como consejera de los personajes es una de las convenciones" de este género al que se suscribe el *Persiles* (Lozano, 1998: 173; Maestro, 2003). La religión es un motivo estético en el género de la novela de aventuras. Cervantes se sirve de este recurso para disponer su concepción de la novela. Por eso la religión se convierte en una cualidad importante en la configuración de los personajes, pero no como objetivo moral, sino como recurso estético inherente

al género literario propio de este tipo de narraciones. En palabras de Lozano, “el *Persiles* es la historia de una pareja de beatos procedentes de Tule que emprenden el camino hacia Roma huyendo de Magsimino”, hermano y pretendiente no deseado... El motivo de esta peregrinación es político y personal, en absoluto religioso o moralista.

Lozano advierte con toda razón que “la presencia de la religión en el *Persiles* no ha sido interpretada como una necesidad artística”, es decir, como un recurso propio del género, sino como una apología de la fe religiosa de Cervantes. Lo cierto es que este tipo de crítica es más bien resultado que justifica la posición moral del crítico antes que la realidad estética del *Persiles*. Lozano lo detalla con palabras propias y precisas: “Ha sido la lectura alegórica del *Persiles* la que ha visto en las diversas manifestaciones religiosas un acto de adhesión a la ortodoxia católica (Lapesa 1950, Avalle-Arce 1969, Casaldueiro 1947, Forcione 1972 o Vilanova 1949), e incluso éstas se han relacionado con aspectos biográficos como la ordenación de Cervantes. Esta aproximación hace de la religión el valor máximo y exige una lectura apologética de los elementos religiosos, porque desconoce su dimensión estética. Y si bien es cierto que la palabra barroca tiene una marcada orientación apologética (esto significa la intromisión del autor en la obra), en la palabra cervantina esta dimensión se atempera y rara vez se trasluce la ideología de Cervantes” (173-174). Lozano se explica bien, pero incluso se queda corta en esta interpretación secular del texto del *Persiles*. Los datos e ideas de su trabajo la autorizan a mucho más que a acudir a una sencilla teoría de la enunciación (1998: 174-175), que distingue la voz del narrador de la de los protagonistas, para constatar que la mayoría de los personajes del *Persiles* son “personajes planos”, de una sola expresión dominante, despersonalizados, y completamente sometidos a la voluntad trascendente de un orden moral superior, desde el que se organiza religiosamente (por motivos de género, como se ha dicho) la teleología de la fábula, que culmina con esa —tan políticamente interesada—, *peregrinatio*, a una Roma, por cierto, tan eficazmente prostibularia como enfáticamente cristiana³⁶.

³⁶ “Pero la Roma que presenta Cervantes, como viera con acierto Meregalli (1987-88), no es la Roma papal que ha querido ver la crítica (Banal 1923, 43), ni la Roma santa que auguraban los devotos deseos de los personajes, sino la otra cara de Roma, la que más le interesaba para poner a prueba a su protagonista: la Roma de la prostitución” (Lozano, 1998: 185).

Bien confirma Lozano que el fervor religioso de los personajes es “disonante” y “mimético”: “La religiosidad del *Persiles* no hay que comprenderla como un acto apologético. Las convenciones del género y la orientación de la palabra cervantina indican que forma parte del contenido temático del *Persiles*, pero desprovista de toda significación apologética que la vincule a la ideología de Cervantes” (176).

Aparentemente, el *Persiles* es ortodoxo, es incluso súper o hiperortodoxo, como recuerda Antonio Márquez (1985)³⁷. Hay un constante alarde de profesiones y actos de fe de los personajes, alardes que en la mayoría de los casos no vienen a cuento. Como hemos señalado, cuando el dogma se discute, se seculariza. En este contexto, la risa destruye toda alegoría, toda creación e interpretación alegóricas. No hay que olvidar que Cervantes es un gran humorista, quizá el mayor humorista, y de mejores recursos, de todos los tiempos. Cervantes se burla de la literatura alegórica (vid. el episodio de la Camacha en *El coloquio de los perros*). En esta actitud anti-alegórica, Cervantes no está sólo, ya que se trata de una postura común a casi todos los neoaristotélicos. Pigna escribe en *I romanzi* (Venezia, 1551, p. 22), que “la mentira alegórica es la sepultura de la verdad” (*apud* Márquez, 1985: 13). Carballo en su *Cisne de Apolo* llama “fábulas metafísicas” a las alegorías (Carballo, 1602/1997: 105). Pinciano, cuando las considera negativamente, las califica de “burlas” y “disparates” (Pinciano, 1596/1998: 201). En el mejor de los casos, las identifica con el apólogo, y las limita a un recurso importante, pero accesorio. Al igual que Montaigne y Ben Johnson, y pese a la calidad de los trabajos de Riley, Cervantes mantiene una actitud muy escéptica respecto a toda la teoría literaria de su época.

En consecuencia, la peregrinación, que podría considerarse como la fuerza motriz del *Persiles*, no tiene en absoluto una causa religiosa, sino un motivo político o sucesorio, familiar o maternal. La *peregrinatio* es un *ingenium*, que idea la madre de Persiles para que su hijo pueda huir con su amante Sigismunda, y así evitar su matrimonio con Maximino. Nada más lejos que la fe como objetivo.

³⁷ Antonio Márquez califica interpretaciones como la de Forcione de “hermosa y falsa”. Y concluye en que “según esta interpretación, de gran ópera, el *Persiles*, se puede considerar como la *Divina comedia* de Cervantes, sólo que sus acciones están confinadas al mundo *real*” (Márquez, 1985: 12).

Eustoquia habló a Sigismunda, encareciéndole lo que se perdía en perder la vida Persiles, sujeto donde todas las gracias del mundo tenían su asiento, bien al revés del de Maximino, a quien la aspereza de sus costumbres en algún modo le hacían aborrecible. Levantóle en esto algo más testimonios de los que debiera y subió de punto, con los hipérboles que pudo, las bondades de Persiles [...]. Abrazóla la reina, contó su respuesta a Persiles y, entre los dos, concertaron que se ausentasen de la isla antes que su hermano viniese, a quien darían por disculpa, cuando no la hallase, que había hecho voto de venir a Roma a enterarse en ella de la fe católica, que en aquellas partes setentrionales andaba algo de quiebra" (IV, 12: 702-703).

Hay evidencias que no pueden negarse: la madre de Persiles es la primera en manipular la presentación desacreditadora de Maximino ("la aspereza de sus costumbres..."), en malinterpretar la fábula del *Persiles* ("darían por disculpa [...] que había hecho voto de venir a Roma a enterarse en ella de la fe católica"), y en mitificar la figura de Persiles "con los hipérboles que pudo..." No está mal tanto poder e influencia para un personaje que nunca aparecerá en escena.

Una vez en Roma, San Pedro no se menciona jamás³⁸. La visita de Sigismunda al Papa se despacha en una línea: "y, habiendo besado los pies al pontífice, sosegó su espíritu" (IV, 14: 713). Persiles ni eso³⁹. Incluso se ve envuelto, al parecer *ingenuamente*, en líos con una prostituta de la alta sociedad: "[Periandro] se recató [de Auristela] para ir a ver a Hipólita, a quien el judío le llevó más por engaño que por voluntad" (IV, 6: 666). Muy buena la habilidad del narrador para echar en este momento un capote a la virtud de Persiles, tan astuto en todas las

³⁸ No hay que olvidar, como señala I. Lozano (1998: 186), que "los beatos Persiles y Sigismunda entran en Roma por el Hortacho: el lugar destinado a las prostitutas. Un aviso de 1592 constata que el recinto destinado a las prostitutas no era capaz de acogerlas por su gran número y por ello fue necesario ensanchar los límites *dell'Ortaccio* [...]. Por esa entrada hacen su aparición los peregrinos".

³⁹ En palabras de C. Romero a su edición de la novela, "en [Periandro-Persiles] el motivo religioso aparece 'mitigado', y sin duda es más implícito que explícito" (Romero, ed. del *Persiles*, Madrid, Cátedra, 2002, pág. 435). Más adelante, el mismo crítico insistirá de nuevo en que el pretextado sentido religioso del viaje se dice sobre todo a propósito de Auristela, "nunca, si bien se piensa, de Periandro, cuyo viaje parece tener una menor relevancia religiosa, e incluso agotarse en los términos de acompañar hasta Roma a la joven amada" (Romero, ed. 2002: 707, nota 7).

ocasiones, y tan ingenuo en ésta. Con todo, su “ingenuidad” fue lo suficientemente hábil como para *recatarse* de su amada Sigismunda. Sin duda él sabía por qué. “La obra de Cervantes –escribe A. Márquez (1985: 13)– es ciertamente una obra cristiana. Pero puesta en la piqueta”. La última frase de la novela es una desmitificación de toda la fábula narrativa: “Y vivió en compañía de su esposo Persiles hasta que bisnietos le alargaron los días, pues los vio en su larga y feliz posteridad” (IV, 14: 714). ¿*Ubi sunt* virginidades y demás entregas a la vida religiosa de las que hablara la hermosa Auristela?

Una gran distancia irónica separa la simbología religiosa de la realidad literaria. El pasaje con el que se inicia el capítulo quinto del libro tercero ejemplifica esta afirmación.

Apenas hubieron puesto los pies los devotos peregrinos en una de las dos entradas que guían al valle que forman y cierran las altísimas sierras de Guadalupe, cuando, con cada paso que daban, nacían en sus corazones nuevas ocasiones de admirarse, pero allí llegó la admiración a su punto cuando vieron el grande y suntuoso monasterio, cuyas murallas encierran la santísima imagen de la emperadora de los cielos; la santísima imagen, otra vez, que es libertad de los cautivos, lima de sus hierros y alivio de sus pasiones; la santísima imagen que es salud de las enfermedades, consuelo de los afligidos, madre de los huérfanos y reparo de las desgracias. Entraron en su templo, y donde pensaron hallar por sus paredes, pendientes por adorno, las púrpuras de Tiro, los damascos de Siria, los brocados de Milán, hallaron en lugar suyo muletas que dejaron los cojos, ojos de cera que dejaron los ciegos, brazos que colgaron los mancos, mortajas de que se desnudaron los muertos, todos, después de haber caído en el suelo de las miserias, ya vivos, ya sanos, ya libres y ya contentos, merced a la larga misericordia de la madre de las misericordias, que en aquel pequeño lugar hace campear a su benditísimo hijo con el escuadrón de sus infinitas misericordias (III, 5: 471).

Aunque autores tan autorizados como Carlos Romero rechazan una interpretación irónica de esta secuencia, personalmente creo que no es posible comprenderla sin acudir a la ironía⁴⁰. El texto es genuinamente barroco, disolución de todas las utopías, incluidas las religio-

⁴⁰ Son partidarios de una lectura irónica de este pasaje A. Castro (1925: 359) y Mercedes Blanco (1996: 632-633).

sas, y exposición de la realidad más imperfecta y terrenal. El discurso del narrador delata cierta decepción en las expectativas de los peregrinos: “donde pensaron hallar...” una cosa, hallaron otra, muñones, ojos de cera, mortajas, miserias... El arte manierista se caracteriza por su pretensión de ocultar los problemas y las crisis de los personajes detrás de una acción sensacional, o incluso extraordinaria, de modo que el protagonista no se manifiesta como responsable de una relación lógica entre su *yo* y su *circunstancia*. Semejante ocultación o disimulación se objetiva formalmente en una distancia irónica entre la idea deseada y la realización material. La interacción de planos variables de la realidad, entre los que se entrelazan lo real y lo ficticio, lo fantástico y lo maravilloso, lo natural y lo sobrenatural, es una consecuencia de estos contrastes. Este retablo de mortajas y muñones que aquí nos ofrece Cervantes a la vista de los peregrinos es un ejemplo deformante y en cierto modo grotesco de la belleza que esperaban hallar en el interior de la capilla. Estamos aquí muy lejos de la idealización de la belleza funeraria encarnada en pinturas como *El entierro del Conde de Orgaz*. Los peregrinos, en palabras del irónico narrador del *Persiles*, están “en el suelo de las miserias” (III, 5: 471). Es lo que escribe Cervantes. He aquí la muestra de una sensibilidad religiosa exasperada, que desplaza toda belleza o deleite, en favor de una decoración funeraria y lúgubre, de miembros y mutilaciones, de mortajas y miserias. Imposible no recordar en esta escena las palabras que Carlos Fuentes dedica a la necrofilia del célebre Felipe II: “En 1598, Felipe II, llamado ‘El Prudente’ por su dificultad en tomar decisiones, muere de una muerte atrozmente dolorosa y excrementicia en el sombrío palacio, monasterio y necrópolis de El Escorial. Le rodean los tesoros que el Monarca aprecia por encima de toda la plata y el oro del mundo: las calaveras, las canillas y las manos disecadas de santos y mártires, las reliquias de la corona de espinas y de la cruz del Calvario” (Fuentes, 1976/1994: 65). Sin duda se trata de objetos y signos análogos a los referidos por el narrador del *Persiles* en la capilla del monasterio que visitan los peregrinos.

Por si todo esto fuera poco, uno de los momentos más intensamente irónicos del *Persiles*, por sus formas y consecuencias, lo constituye el episodio en el que los peregrinos se encuentran con un ser claramente grotesco, que se presenta a ellos, a su vez, como *peregrina*, y cuyo discurso resulta ser de lo más subversivo frente a los idearios y fines de

cualquier *peregrinatio*. En primer lugar, la peregrina en cuestión viaja sola, lo cual es de por sí completamente heterodoxo, pues la convención acostumbrada es que la peregrinación ha de hacerse en grupo. En segundo lugar, el personaje constituye físicamente una demostración ostentosa de lo grotesco, o al menos así la describe el narrador: “porque la vista de un lince no alcanzara a verle las narices, porque no las tenía, sino tan chatas y llanas que con unas pinzas no le pudieran asir una brizna de ellas; los ojos les hacían sombra, porque más salían fuera de la cara que ella [...]. Saludáronla en llegando y ella les volvió las saludes con la voz que podía prometer la chatedad de sus narices, que fue más gangosa que suave” (III, 6: 484-486). En tercer lugar, el lector constata que es un personaje desacreditado y maltratado, no sólo físicamente, sino también verbalmente, por el narrador. “Toda ella era rota –leemos–, y toda penitente, y (como después se echó de ver) toda de mala condición” (III, 6: 484). El narrador juega aquí con un futuro nunca verificable en el desarrollo de la novela: este personaje no volverá a aparecer, y a pesar de que ahora mismo se le tilda de “mala condición”, semejante maldad nunca llega a manifestarse. Y por otro lado, cuando el mismo narrador le cede la palabra, el discurso de la peregrina resulta de lo más subversivo, precisamente contra los fundamentos mismos de la fábula del *Persiles*: la *peregrinatio*. He aquí sus palabras (cursiva mía):

Mi peregrinación es la que usan algunos peregrinos, quiero decir que siempre es la que más cerca les viene a cuento para disculpar su ociosidad y, así, me parece que será bien deciros que por ahora voy a la gran ciudad de Toledo, a visitar a la devota imagen del Sagrario, y desde allí, me iré al Niño de la Guardia y, dando una punta, como halcón noruego, me entretendré con la santa Verónica de Jaén, hasta hacer tiempo de que llegue el último domingo de abril, en cuyo día se celebra en las entrañas de Sierra Morena, tres leguas de la ciudad de Andújar, la fiesta de Nuestra Señora de la Cabeza, que es una de las fiestas que en todo lo descubierta de la tierra se celebra. Tal es, según he oído decir, que ni las pasadas fiestas de la gentilidad, a quien imita la de la Monda de Talavera, no le han hecho ni le pueden hacer ventaja. Bien quisiera yo, si fuera posible, sacarla de la imaginación, donde la tengo fija, y pintárosla con palabras y ponérosla delante de la vista, para que, comprendiéndola, viéredes la mucha razón que tengo de alabáros-la; pero esta es carga para otro ingenio no tan estrecho como el mío. En el rico palacio de Madrid, morada de los reyes, en una galería, está retratada

esta fiesta con la puntualidad posible: allí está el monte, o por mejor decir, peñasco, en cuya cima está el monasterio que deposita en sí una santa imagen llamada de la Cabeza, que tomó el nombre de la peña donde habita, que antiguamente se llamó el Cabezo, por estar en la mitad de un llano libre y desembarazado, solo y señero de otros montes ni peñas que le rodeen, cuya altura será de hasta un cuarto de legua, y cuyo circuito debe de ser de poco más de media. En este espacioso y ameno sitio tiene su asiento, siempre verde y apacible, por el humor que le comunican las aguas del río Jándula, que, de paso, como en reverencia, le besa las faldas. El lugar, la peña, la imagen, los milagros, la infinita gente que acude de cerca y lejos el solemne día que he dicho le hacen famoso en el mundo y célebre en España sobre cuantos lugares las más estendidas memorias se acuerdan [...]. Desde allí –prosigió la peregrina– no sé qué viaje será el mío, aunque sé que no me ha de faltar donde ocupe la ociosidad y entretenga el tiempo, como lo hacen, como ya he dicho, algunos peregrinos que se usan (III, 6: 487-488).

No creo que sea posible leer este discurso sin reconocer la ironía que sin duda estuvo presente en la *intentio* de Cervantes al escribirlo. Es una declaración que socava los fundamentos mismos de la *peregrinatio* persilesca. No ajenos los de la comitiva a las palabras de la peregrina, es Antonio, el padre, quien le dice: “Paréceme, señora peregrina, que os da en el rostro la peregrinación”. Declaración que permite al autor del *Persiles*, muy cervantinamente, como no puede ser menos, introducir una de arena, después de tantas de cal: “Eso no –respondió ella–, que bien sé que es justa, santa y loable, y que siempre la ha habido y la ha de haber en el mundo; pero estoy mal con los malos peregrinos, como son los que hacen granjería de la santidad, y ganancia infame de la virtud loable; con aquellos, digo, que saltean la limosna de los verdaderos pobres. Y no digo más, aunque pudiera” (III, 6: 488). Como de costumbre, los silencios del *Persiles* son de lo más elocuente (Egido, 1991). El silencio de esta reticencia, con la que concluye su discurso esta grotesca criatura, es mucho más elocuente que el reiterado verbo de la hermosa y falsa Auristela y del valiente y no menos falso Periandro.

4. LOS LÍMITES DE UNA INTERPRETACIÓN TRÁGICA Y CONTEMPORÁNEA DEL TEATRO CALDERONIANO: *EL PRÍNCIPE CONSTANTE*

4.1. PRELIMINARES

Una tragedia sólo es visible cuando resulta inevitable. Nada más irónico e incierto que una tragedia prevista y previsible. Las formas de manifestación de lo trágico son numerosas e insospechadas. Allí donde lo trágico parece ausente, sólo está escondido. Lo trágico, pues, no se ausenta, se oculta. Y no porque no sea posible su expresión, sino porque el azar aún no ha dispuesto que su epifanía resulte lo suficientemente irónica desde el punto de vista de las consecuencias humanas. El final de Moisés es trágico, aunque no se percibe como trágico. Sólo le estará permitido ver desde lejos la tierra prometida, pero no podrá nunca acceder a ella, a pesar de todos sus triunfos, y como castigo por haber perdido en una ocasión la confianza en su magia divina. En el *Cantar de mío Cid* la acción comienza con un hecho terriblemente trágico, como es la destrucción de todas las posesiones de Rodrigo, el deshonorosísimo destierro y la amarga separación de su esposa e hijas. Sin embargo, nada de esto se transmite ni se percibe como una experiencia trágica. Por el contrario, otras circunstancias en absoluto trágicas, como la muerte de un mártir al que salvaguarda y redime su religión, han tratado de percibirse ocasionalmente por parte de cierta crítica como testimonio de un acontecimiento trágico. Cuando un hecho trágico no se nos presenta como tal, no se nos comunica como tragedia, entonces, quien nos habla o nos narra, nos está mintiendo en cierto modo. Nos está velando parte de la experiencia completa necesaria a la verdad. El narrador nos oculta la experiencia trágica. A veces el dramaturgo también nos disimula el sentimiento trágico de las acciones de sus personajes. En tales casos, el intérprete ha de reconstruir esa percepción trágica. Y habrá de hacerlo sin olvidar que

tal reconstrucción le compete exclusivamente a él, como intérprete, porque en un discurso así expresado, la tragedia no está en el texto de la literatura, ni en el espectáculo del drama, sino en la interpretación del lector o espectador, es decir, del crítico, quien desde ese momento se convierte en un *narrador* para los demás. No hay que olvidar que vivimos en un mundo contado; contado por los demás, para nosotros. En éste y otros sentidos se ha hablado de “tragedia cristiana”, absoluta contradicción entre dos términos, para describir obras como *El príncipe constante* de Calderón. Se olvida, a veces, que el martirio es, en palabras de Friedrich Nietzsche, la única forma de suicidio autorizada por el catolicismo¹. Sobrepasadas las culturas paganas, génesis de la tragedia, modernamente la experiencia trágica sólo es posible tras la disolución de la fe. Sólo al margen de la esperanza cristiana la tragedia se justifica y encuentra condiciones que la hacen posible. Leonardo, Miguel Ángel, Shakespeare, Rembrandt, Goya, Lorca, Beckett..., son algunos nombres que acreditan con sus obras esta realidad. Shakespeare, por ejemplo, teatraliza el orgullo indómito del individuo que se ha liberado de la Iglesia. Su teatro no está consagrado a confirmar la legalidad moral de las divinidades, como sucedía en Grecia; ni tampoco el estímulo alienante de un mito nacional, distintivo supremo y exclusivo de una casta o estamento, como sucedía con el honor de los cristianos viejos lopescos o de los enfebrecidos personajes calderonianos. En Shakespeare el individuo lucha desde su propia conciencia con los impulsos de su propio carácter. El conflicto se interioriza, y el bien y el mal se convierten en cualidades subjetivas, en

¹ “Das Christenthum hat das zur Zeit seiner Entstehung ungeheure Verlangen nach dem Selbstmorde zu einem Hebel seiner Macht gemacht: es liess nur zwei Formen des Selbstmordes übrig, umkleidete sie mit der höchsten Würde und den höchsten Hoffnungen und verbot alle anderen auf eine furchtbare Weise. Aber das Martyrium und die langsame Selbstentleibung des Asketen waren erlaubt” (Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* [1882-1887] en *Sämtliche Werke*, III, München · Berlin, Deutscher Taschenbuch Verlag · Gruyter, 1988, pág. 485. Kritische Studienausgabe Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Trad. esp. y ed. de Luis Jiménez Moreno Claros: *El gay saber*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pág. 159: “El cristianismo ha convertido el deseo inmenso de suicidio que se daba en la época de su aparición en una palanca de su poder. Dejó solamente dos formas de suicidio, disfrazándolas de la máxima dignidad y de las más altas esperanzas, y prohibió todas las demás formas de manera terrible. Pero se permitía el martirio y quitarse la vida a los ascetas”).

interpretaciones personales de hechos sociales, lejos de una codificación moralmente objetiva y trascendente. El personaje no está dispuesto a confirmar ni con sus actos ni con sus palabras un orden moral superior. El bien y el mal se convierten en simples preferencias sociales o individuales. No hay una moral común. Ni siquiera hay personajes que estén dispuestos a aceptarla en favor de una convivencia pacífica. El *yo* está por encima de la paz, y por supuesto por encima de la justicia. Su existencia está legitimada sobre sí mismo. En estas circunstancias, Dios es sólo un estorbo, ante todo moral.

A partir de algunos de los criterios aquí apuntados, vamos a reflexionar a continuación sobre los límites de una interpretación trágica y contemporánea del teatro calderoniano, centrándonos específicamente en el drama martiroológico *El príncipe constante*. Comencemos por la cuestión del género.

4.2. LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS Y LA IMPOTENCIA DE LA TEORÍA LITERARIA

Las teorías científicas son con frecuencia más sofisticadas y perfectas que la realidad empírica a la que se refieren. Con todo, cualquier teoría acabará por resultar obsoleta más tarde o más temprano, frente a la inmutabilidad del fenómeno estudiado, natural o cultural, que persistirá como indolente objeto de conocimiento ante sucesivas generaciones de investigadores.

El concepto de "comedia" se convierte en los Siglos de Oro en un vocablo convencional, sinónimo con frecuencia de obra teatral de cierta extensión, frente formas espectaculares menores, como el entremés, la jácara o el baile. El término "comedia" se sustrae a las propiedades doctrinales de la poética clásica, quizá por un uso social dominado por la intervención de los autores y dramaturgos más que por los teóricos y preceptistas. Es posible que los creadores de obras teatrales se sirvieran a lo largo del siglo XVI de un término existente, el de "comedia", sin duda heredado del teatro griego, y cuidadosamente elaborado en la tradición de la poética clásica, para designar el resultado de su actividad dramática, es decir, la composición de obras teatrales mayores. En este uso del vocablo "comedia", los dramaturgos, ajenos a la lógica de la preceptiva, quizá están sirviéndose de un concepto

teórico, que posee un determinado sentido (la experiencia cómica), para darle en la práctica de su creación dramática un valor funcionalmente diferente (la experiencia lúdica). Los dramaturgos usan el lenguaje de los preceptistas, pero con un sentido propio: tan propio como diferente. Se sirven formalmente de los conceptos de la preceptiva clásica, pero dotándolos semánticamente de un significado que pertenece a la estética del espectáculo, no a la poética de la literatura. El uso del término "comedia" se generaliza con un significado que será propio de una práctica teatral nueva y distinta. Sólo por parte de los dramaturgos, es decir, sólo por parte de quienes crearon la *comedia nueva*, estamos ante una interpretación diríamos inédita de lo que ha de ser en adelante la experiencia teatral: una experiencia espectacular esencialmente lúdica, que requiere el desarrollo de una nueva estética -la existente es ineficaz para estimular el entusiasmo de un público civil y urbano-, estética que sólo es posible comprender desde el punto de vista de la interpretación funcional que exige la *comedia nueva*, tal como Lope de Vega nos la describe en 1609. En la dimensión espectacular y lúdica de esta nueva percepción del concepto de *comedia* cabían usos audaces y originales, que sin duda resultaban inéditos en el contexto de un espectáculo supuestamente cómico; pero también cabían hechos luctuosos y terribles, episodios atroces que, con todo, difícilmente hacen posible o perceptible en el formato de la *comedia nueva* la expresión de una conciencia trágica.

De un modo u otro, la confusión que durante los Siglos de Oro mostraban los preceptistas sobre los géneros y las formas literarias era extraordinaria². Los dramaturgos, como los novelistas, seguían sus propias normas, ajenos en la práctica de la creación literaria a los dictá-

² "Comedia tiene un significado más amplio que tragedia, pues toda tragedia es comedia, pero no al contrario. La comedia es la representación de alguna historia o fábula y tiene final alegre o triste. En el primer caso retiene el nombre de comedia; en el segundo es llamado comedia trágica, tragicomedia o tragedia. Ésta es la verdadera distinción de las palabras, no obstante el que otros arguyan lo contrario" (Juan Caramuel de Lobcowitz, "Epístola XXI" [1668], *Ioannis Caramvelis Primvs Calamvs. Tomvs II. Ob oculos exhibens...*, Ex Officina Episcopali (págs. 690-718). [El texto latino puede verse en la *Preceptiva dramática española del Renacimiento y Barroco* [1965] (Madrid, Gredos, 1972², págs. 289-318) de F. Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, y la trad. esp. en H. Hernández Nieto, "La Epístola XXI de Juan Caramuel sobre el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega", (*Segismundo*, 23-24, 1976, págs. 203-288).

menes y reglamentos de los teóricos de la literatura. El divorcio entre creación literaria y teoría poética era mucho más sobresaliente de lo que habitualmente parece advertirse. La preceptiva literaria iba por un camino que los creadores de obras de arte no seguían casi nunca. Juzgar la creación literaria de la España de los Siglos de Oro desde el punto de vista de su adecuación o inadecuación a los cánones o preceptos entonces al uso es plantear de antemano una interpretación insuficiente y errada de los textos literarios. La literatura es un fin en sí mismo, no un medio en el que verificar la legalidad de una preceptiva literaria, de una poética de lo cómico, o de una teoría de la tragedia.

Si prestamos atención a lo que han escrito los críticos sobre los géneros teatrales de la España aurisecular, observamos que se trata de uno de los capítulos más pintorescos de la investigación teórica sobre la literatura. Ordenar genológicamente tal heterogeneidad creativa es una quimera que hace naufragar una y otra vez a numerosos investigadores. Estamos ante una fuerza artística que demuestra invariablemente la insolencia de toda teoría, y a la par, la obstinación –o ingenuidad– de muchos críticos. Unos tratan de definir los géneros siguiendo la opinión del público teatral, como si fuera posible una reconstrucción hermenéutica precisa de tal horizonte de expectativas; otros, más positivistas, acuden con ansia a las citas de los sesudos preceptistas neor aristotélicos, como si aquellos infelices teóricos hubieran dispuesto, o incluso comprendido, en algún momento la solución definitiva de los problemas eternos de la creación literaria, y con frecuencia se abstienen de reconocer que la labor de tales preceptistas no era otra que la constitución de un *canon de creación* literaria, muy ajeno a la realidad de su tiempo, por cierto, e ignorado casi unánimemente por los más célebres autores de obras literarias; en otros casos, la explicación se basa en las intuiciones del crítico de turno (si bien suelen ser las más acertadas, cuando no las más peregrinas...); finalmente, algunos argumentos proceden de los juicios presuntos de los autores, o a ellos atribuidos, olvidando los críticos que los tales autores ironizan más incluso de lo que escriben, o que muchas de sus ideas están puestas en boca de personajes aún menos fiables que sus propios creadores, etc... Todo esto convierte a la interpretación literaria en una cuestión de opiniones, o incluso en algo más sofisticadamente inútil: en un discurso especulativo, en un teorema muy ajeno a la experiencia creativa. Y las opiniones sólo de discuten con opiniones, las teorías con

teorías. La preceptiva literaria aurisecular nos ayudará a comprender un capítulo importante de la historia de la teoría literaria, pero no nos explicará satisfactoriamente la compleja realidad y heterogeneidad de los géneros literarios y formas dramáticas de los Siglos de Oro.

En el drama de *El príncipe constante*, la palabra "tragedia" adquiere el sentido de hecho luctuoso, infausto, desafortunado³. Así sucede cuando se refiere la muerte del rey Duarte de Portugal, al conocer la noticia del cautiverio de Fernando: "Desde el punto que Duarte / oyó tan trágicas nuevas, / ... / desmintió muriendo a cuantos / dicen que no matan penas" (II, 1245-1252). Ir más allá de estas acepciones para justificar en la obra calderoniana determinados sentidos trascendentes, específicos de la experiencia trágica, implica adentrarse en una especulación con frecuencia muy difícil de verificar en la realidad de los textos y de la historia literaria⁴. R. Frolidi (1989) advierte con razón que en España no llega a producirse una auténtica reflexión sobre la tragedia, y sólo muy tardíamente se hacen públicas algunas consideraciones relativas a la poética de lo trágico, precisamente cuando las intenciones de llevar a la escena piezas trágicas tienden a desaparecer, o ya han desaparecido por completo: "Mi sembra che gli studiosi che volessero approfondire il problema del genere tragico nella Spagna del Cinquecento dovrebbero innanzitutto prestare attenzione al significato che si dà nell'epoca al termine 'tragedia' che, a parer mio, solo assai tardi assume un valore specificamente teatrale, anche perchè in Spagna mancò un dibattito teorico intorno alla *Poetica* aristotelica. L'opera del Pinciano si pubblicò negli ultimi anni del secolo quando la stagione dei tentativi di portare sulla scena spagnola la tragedia s'era

³ Es, naturalmente, lejos de las controversias especulativas de los preceptistas, el sentido que recoge el *Diccionario de Autoridades* (1726) en su segunda y tercera acepciones de la voz *tragedia*: "Antiguamente entre los Gentiles era la canción de varios hymnos en loor de Baco, fabulosa Deidad, en memoria de la muerte de un cabrón, que hacía gran daño en las viñas, el cual sacrificaron ante este Dios. Después fue la tragedia representación seria de las acciones ilustres de los Príncipes, y Héroes. Hoy comúnmente se entiende por la obra Poética, en que se representa algún suceso, que tuvo fin infeliz, y funesto".

⁴ Es opinión compartida por buena parte de la crítica: "En la obra de Calderón la palabra 'tragedia' significa suceso triste al margen de la condición del protagonista" (Morón Arroyo, 1982: 52), y yo añadiría que a veces también al margen de sus consecuencias.

già conclusa" (Froldi, 1989: 216)⁵. En efecto, tras la publicación en 1596 de la *Philosophía antigua poética* de A. López Pinciano, salen a la luz las *Tablas poéticas* (1617) de F. Cascales, y la *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633) de J. A. González de Salas. En la obra de estos preceptistas, la estética de la tragedia se considera más desde el punto de vista de la especulación filológica y poética que desde la realidad literaria o la creación teatral. No existe un debate profundo, iluminado por su relación directa con la creación literaria, entre literatura y poética. La preceptiva del Renacimiento era la poética literaria de la Antigüedad, revestida de estatutos legales, y esgrimida ante una dramaturgia entonces contemporánea que postulaba una nueva estética, no prevista enteramente en el formato de la poética clásica. Hay una separación visible, cuando no un divorcio manifiesto, entre la teoría literaria clasicista y lo más valioso de la creación literaria española de los Siglos de Oro. Los preceptistas hablan un lenguaje que los literatos, en el momento de escribir sus obras de creación, no tienen en cuenta. Además, los preceptistas hablan como lo que son, preceptistas, teóricos de la literatura que especulan sobre lo que la literatura ha de ser, ignorando con demasiada frecuencia lo que la literatura es.

Por otra parte, la tragedia que sigue las formas normativas de la estética clásica decae a lo largo del siglo XVIII, y desemboca a lo largo de la Edad Contemporánea en el formato del melodrama. Sin embargo, con posterioridad a la Ilustración y el Romanticismo europeos, determinadas expresiones de la experiencia trágica persisten, e incluso se intensifican, en el discurso literario y teatral, si bien bajo formas

⁵ Sin duda estas palabras de R. Froldi contrastan claramente con una observación de M. Vitse escrita cinco años antes: "A la hora de decidir si una obra pertenece o no a la esfera de la tragedia, es preciso salir del impresionismo de las aproximaciones empíricas [...] e intentar vivificar, sistematizándolas, las intuiciones certeras, aunque incompletas, de los teóricos del Siglo de Oro" (Vitse, 1983: 16). Confiar a los preceptistas de los siglos XVI y XVII la interpretación de la literatura española de los Siglos de Oro es navegar en un mar de confusas y contradictorias especulaciones. Las preceptivas (de cualquier época) nos informan sobre el saber (o la ignorancia) de los preceptistas; las obras literarias, por su parte, nos muestran simplemente la realidad de la literatura que podemos conocer. Además, como sugiere Froldi, la reflexiones sobre poética literaria en la España aurisecular son demasiado tardías, con frecuencia insuficientes, y en su formulación se encuentran casi siempre muy alejadas de la auténtica realidad de la creación literaria.

completamente diferentes de las propugnadas por el clasicismo antiguo o el humanismo moderno. Sus formas y referentes nada tienen que ver con el mundo aristotélico y el de sus exegetas. El primero de estos trágicos de la Edad Contemporánea es Georg Büchner, con su obra *Woyzeck* (1837). Creo que es posible distinguir, a partir del siglo XVIII, es decir, a partir del último neoclasicismo europeo, dos caminos diferentes en la evolución de las formas trágicas del arte literario y teatral.

Uno de estos caminos conduce de la tragedia clásica al melodrama contemporáneo, y Alfieri ocupa aquí un punto de inflexión decisivo. Los primeros eslabones de esta cadena surgen genuinamente en la cultura de la Grecia clásica (Esquilo, Sófocles y Eurípides), y más tarde se recrean en el mundo romano (Séneca); el Renacimiento europeo pretende sistematizarlos en los modelos de la tragedia humanista, que en España adquiere una discreta expresión en la generación de tragediógrafos de 1580 (Artieda, Virués, Argensola, López de Castro, Lasso de la Vega, Juan de la Cueva, etc...), pese al rotundo fracaso que este teatro supuso desde el punto de vista espectacular para el público de entonces. En esta década de 1580 parece situarse la composición de la *Numancia* cervantina, que en realidad es una obra superior e irreductible a los simples modelos formales y funcionales del clasicismo renacentista, pues contiene germinalmente los elementos fundadores de la tragedia contemporánea: negación de toda inferencia metafísica o realidad trascendente, protagonismo de personajes humildes en quienes se reconoce la dignidad del dolor y el sufrimiento, ausencia de estructuras nobiliarias o aristocráticas, disolución del decoro como forma lingüística en favor de un discurso polifónico, etc... (Maestro, 2000). Las formas del clasicismo trágico persisten no obstante a lo largo del siglo XVII europeo en el teatro francés, a través de la pulquísima obra de Jean Racine y Pierre Corneille, donde se concentra intensamente todo el mundo antiguo que es posible recrear en el seno de una sociedad dispuesta a promover la Ilustración continental europea⁶. Con todo, los dramas trágicos de Racine, Corneille, Goethe y Schiller son

⁶ Alfieri asumirá en la literatura italiana el último testigo de esta evolución de las formas trágicas del drama, agotando los eslabones finales de esta trayectoria, antes de que la *fábula* de la tragedia clásica se disuelva definitivamente, en la Edad Contemporánea, en el formato del melodrama. Vid. al respecto Maestro (2001a).

una forma de teatro antropocéntrico, cuyos personajes trágicos disputan sólo por alternativas de índole moral. Es un teatro en este sentido fuertemente psicológico, en el que la experiencia trágica se desarrolla artificialmente, sobre el terreno de la tradición humanística europea. El Humanismo trató de hacer compatible la religión cristiana y la recuperación renacentista de la cultura pagana⁷. Calderón es uno de los más tardíos eslabones de este proyecto cristiano y humanista. En palabras de E. R. Curtius, “mientras los héroes de la escena francesa se enzarzan y luchan en conflictos psicológicos, las piezas religiosas de Calderón giran en torno al misterio del Sacramento del altar. El clasicismo europeo se asienta sobre el estoicismo romano y construye una imagen de la Antigüedad que se sitúa al lado de la religión cristiana oficial sin enlazar ni reconciliarse con ella. En cambio, en el mundo de Calderón, Roma y Grecia nunca aparecen como modelos del pensar y del obrar humanos: no son sino decorados accesorios, en el mismo sentido que la Babilonia de Semíramis, la Bizancio de Focas o la Polonia de Segismundo [...]. El teatro metafísico de Calderón [...] está tan alejado del de Shakespeare como del clasicismo francés y alemán. No es mensurable con ninguno de estos patrones. Con todas sus profundas diferencias de estructura, los teatros inglés, francés y alemán están unidos por una común concepción del hombre [...]. También Calderón conoce los conflictos psicológicos, naturalmente: pero nunca forman en él el quicio del drama, pues su drama no está centrado en el hombre, sino que el hombre obra siempre según vínculos cósmicos y religiosos [...]. El teatro de Calderón, por lo menos en sus autos sacramentales, es teocéntrico” (Curtius, 1950/1972: 177-179).

El otro de los caminos que sigue la tragedia clásica, desde sus orígenes hasta nuestros días, experimenta un punto de inflexión decisivo con la *Numancia* de Cervantes, primero, y con la magna obra trágica de Shakespeare, muy pocos años después. Y no hay que olvidar que la contribución de *La Celestina* (1499) adquiere, en la historia de las formas trágicas de Occidente, un papel de relevancia insólita. Fernando de Rojas, Miguel de Cervantes y William Shakespeare son los primeros autores de obras trágicas que ni confirman ni siguen en su literatura los postulados normativos de la tragedia clásica, humanista, aristo-

⁷ Vid. en este sentido el libro de F. Rico *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza, 1993.

télica. Tras ellos vendrán otros autores, igualmente heterodoxos en el arte trágico, pero históricamente posteriores. Entre ellos está John Milton, con su *Samson Agonistes* (1671), en una Inglaterra que empieza a leer el *Leviatán* (1651) de Thomas Hobbes, tras haber superado el protectorado de Cronwell, y el intempestivo cierre de los teatros promulgado por los puritanos; Heinrich von Kleist, en Alemania, con *Die familie Schrockenstein* (1802), *Das Käthchen von Heilbronn* (1808) o *Prinz Friedrich von Homburg* (1810), y sobre todo Georg Büchner, con su vanguardista *Woyzeck* (1837), también en la repesora Alemania post-romántica y post-napoleónica, de alianzas absolutistas y contrarrevolucionarias. Todos estos dramaturgos han sido abiertamente unos heterodoxos en el arte de la tragedia. Con la llegada del siglo xx surgen nuevos nombres. Entre de ellos figuran sobre todo Federico García Lorca con títulos como *La casa de Bernarda Alba* (1936), y Samuel Beckett con obras como *En attendant Godot* (1952), *Actes sans paroles I et II* (1956, 1959) y *Breath* (1968). En autores como este último las formas de la tragedia se convierten en desoladores referentes de un mundo nihilista.

4.3. EL ROMANTICISMO DE LA CRÍTICA CALDERONIANA CONTEMPORÁNEA

Todos estamos de acuerdo en que muchos fenómenos de la Edad Contemporánea se han visto profundamente afectados por el Romanticismo: nacionalismo, existencialismo, totalitarismos, admiración por las grandes figuras de la historia, por las instituciones impersonales, como la democracia, el republicanismo, etc. El Romanticismo es el más relevante de los movimientos recientes destinado a transformar el pensamiento y la vida de la civilización occidental⁸. La interpretación literaria no ha sido ajena en absoluto a esta larga revolución romántica. Incluso en nuestros días aún es posible reconocer su influencia en determinados contextos metodológicos y tendencias interpretativas, especialmente en lo referente a la estética de la tragedia.

La experiencia trágica sólo es posible donde es posible la conciencia trágica. La tragedia confirma la existencia de un mundo imperfecto.

⁸ Es la tesis fundamental de I. Berlin en su libro *The Roots of Romanticism*, Washington, The Trustees of the National Gallery, 1999.

to, indómito y a la vez impotente, incapaz por lo demás de soluciones posibles o definitivas. Lo trágico emana siempre de un problema insoluble. Los problemas que cuentan con soluciones apropiadas, o posibles, no desembocan en tragedias, sino en dramas; es decir, no constituyen en sí mismos un hecho trágico, o un acontecimiento del que se desprenda una concepción trágica de la vida, sino un hecho desgraciado, luctuoso, dramático, de la experiencia humana, pero no esencialmente trágico. Lo que encuentra solución o recompensa no provoca una tragedia.

La tragedia se debe siempre a la *ejecución* de un error de consecuencias trascendentes. El ser humano se equivoca, actúa de forma errada, interpreta equivocadamente un enigma, y causa una serie de acontecimientos que desencadenan desgracias irreversibles. Entonces no hay soluciones posibles. La tragedia se basa en un error humano de tipo moral e intelectual, es decir, ético y cognoscitivo. El comportamiento y el conocimiento hacen al hombre incurrir en una equivocación gravísima, hasta tal punto que no hay vuelta atrás, no hay perdón posible, ni misericordia, ni indulto, ni olvido, ni indiferencia, ni mucho menos recompensa o redención. Lo único que permanece vivo es la conciencia de haber cometido, de forma tan incomprensible como voluntaria, un error fatal, cuyas consecuencias son siempre insolubles y definitivas.

Toda tragedia se basa en una carencia humana –ignorancia, temeridad, flaqueza moral, impulsos pasionales...– que la subordinación a un orden moral trascendente habría subsanado, evitado o compensado. Y en todo caso, aunque tal subordinación a una moral superior no hubiera evitado la desgracia, la habría hecho comprensible a los ojos de sus protagonistas, quienes, al identificarse con los ideales metafísicos que disponen los hechos del destino, habrían redimido su propia culpa o su personal sufrimiento, alcanzando de este modo en el mundo ultraterreno un estado mayor de felicidad o reconocimiento.

Donde hay tragedia hay una rotunda disensión, una obstinada diferencia, un innegable desacuerdo, entre el mundo humano y el mundo divino, entre hombres y dioses, entre realidad y metafísica, entre vida y mito, entre verdad y fábula. Toda tragedia expresa y contiene una lucha humana contra realidades dogmáticas. El ser humano lleva la iniciativa de esta disensión, de esta diferencia insoluble. El hombre es causa y conflicto de esta falla, de esta censura y negación del orden moral trascendente; dioses y númenes son su consecuencia

y fundamento, y responden sin misericordia alguna a la afrenta humana que disiente de sus formas de interpretación moral, y que discute de modo tan admirable su legalidad inmanente. Nada más lejos del teatro calderoniano, en el que la metafísica divina confirma y recompensa la acción de héroes martirizados y de delincuentes arrepentidos. A Edipo nadie le devuelve la vista, ni el trono de Tebas; los numantinos no disponen siquiera de la posibilidad de morir heroicamente en el campo de batalla, y hasta el suicidio se convierte en una experiencia urgente; Othelo no volverá a recuperar jamás el amor primigenio de Desdémona; Woyzeck queda definitivamente imposibilitado para alcanzar una vida propia y legítima... Por su parte, el bueno de Job recupera el doble de sus pertenencias una vez superadas las adversidades que el propio Yahvé, juez obstinado y padre amantísimo –y Dios homicida en otros momentos–, le hace sufrir; y del mismo modo el Príncipe Constante alcanza en el martirio una de sus máximas aspiraciones, la conquista de la vida eterna junto al Señor su Dios. No toda desgracia, por el hecho de ser un acontecimiento luctuoso y atroz, conlleva necesariamente una concepción trágica de la existencia humana. El martirio, de hecho, es para los creyentes cristianos un medio seguro de acceso al gozo eterno.

La crítica contemporánea se ha entregado con frecuencia a interpretar románticamente cuanto ha sido escrito con anterioridad al Romanticismo. El arte romántico ha estimulado enormemente nuestra admiración por los valores personales encarnados en seres humanos excepcionales. Muchos de los personajes calderonianos son figuras excepcionales. Los románticos admiraron intensamente los valores representados por los personajes de Calderón, sin importarles, en muchos casos en absoluto, la finalidad o las consecuencias de tales valores. Esta actitud, indudablemente romántica, ha influido de forma sofocante en buena parte de la crítica contemporánea, que sigue admirando la obra de Calderón por el valor, o los valores, que representan personajes singulares, como Pedro Crespo, Segismundo o el Príncipe Constante, sin reflexionar, muchas veces en absoluto, sobre las consecuencias reales que tales valores pueden tener en un mundo como el actual. Sólo una actitud de este tipo, ignorante de las consecuencias actuales de los valores morales del teatro calderoniano, puede justificar que se hable de Calderón como un contemporáneo nuestro. Calderón no era ningún romántico, evidentemente; era un hombre que cul-

tivó el teatro con el fin, entre otros, de confirmar una metafísica católica, es decir, un dogma. Y a partir de este dogma, y sus trascendencias poéticas, la crítica tradicional ha interpretado abundantemente su teatro. La inspiración romántica, admirando los valores sin atender a las consecuencias, ha puesto lo demás. El resultado podría ser un Calderón dignificado por la fe en el *dogma* y por la credulidad en la causalidad (que no en los fines) de los *valores* que encarnan sus personajes. Cabe preguntarse si éste es el único Calderón posible.

La crítica moderna sigue hablándonos románticamente de Calderón, y de las posibilidades trágicas y contemporáneas de un teatro en el que no cabe conciencia trágica alguna de la experiencia vital humana. Hay sufrimiento, pero no hay tragedia. Hay paciencia, pero no interés en modificar un sistema de vida que evite sufrimientos futuros. Hay consuelo en la fe, pero no ansiedad de pragmatismo. Hay constancia, pero no deseos de cambio. Se persevera sufridamente en los valores del presente, y se ignora o se reprime toda conveniencia de transformación o progreso. A este sufrimiento se le otorga el valor de una penitencia sacra, una suerte de martirio⁹, en un mundo sin salida, cuyos protagonistas son víctimas y victimarios de un terrible sistema de valores, francamente alejado de nuestra cultura contemporánea¹⁰.

La tragedia expresa ante todo una inquietud por las consecuencias —que sin embargo ignora en un principio—, y muestra una indiferencia casi total hacia las causas, cuyos protagonistas nunca identifican a tiempo, lo que les habría permitido evitar un desenlace fatal. Además,

⁹ Nada perturba a los profetas, nada a los mártires, nada a los dioses. A veces parecen burlarse incluso de todos aquellos que creen ser capaces de oponerse a sus designios. El milagro de los dioses, la palabra de los profetas, la acción de los mártires, siempre se atribuye una intención salvadora, redentora, benigna. La promesa de recompensa futura es la esencia de toda consecuencia milagrosa, de toda política profética, de todo sacrificio vital. Ninguna realización fáctica satisface por completo a estos ideales metafísicos. Sus necesidades se perpetúan invocando una incesante utopía. En muchos de estos ideales se basó san Agustín cuando habló de la guerra santa, del *bellum deo actore*, del que el infante don Fernando es buen apologista.

¹⁰ E. Rodríguez Cuadros parece reconocer implícitamente esta distancia histórica que nos separa del mundo calderoniano cuando define su teatro como “el gigantesco espejo de una España gesticulante que elabora, a falta de un discurso racional e ilustrado, una pantalla de constantes experimentaciones, de vacilaciones y dudas” (en *El Cultural de El mundo*, dedicado a Calderón. 400 años, 2002).

y ante todo, la experiencia trágica constituye una acción cuyo fin primordial es secularizar el dogma, triunfar sobre él, romper humanamente con todos los imperativos trascendentes. Toda tragedia expresa un desafío humano a las fuerzas morales de la metafísica. La tragedia es un reto a los dictámenes del mundo trascendente, es un rechazo, una disidencia, un desacuerdo radical frente a tales imposiciones. La muerte es el primero de estos imperativos trascendentes rechazados por el ser humano. El origen de lo trágico es un canto a los méritos de la vida, a los que se confiere un valor propio de lo heroico, y un lamento tristísimo ante la imposibilidad de evitar la muerte, a la que toda tragedia ilegaliza desde un punto de vista humano. En una tragedia los únicos homicidas son los dioses. La muerte acaece por responsabilidad, delegación o voluntad divinas. El ser humano actúa como un irónico instrumento de ejecución. Todo el teatro calderoniano está destinado precisamente a sostener lo contrario de estos ideales paganos (o seculares), es decir, a confirmar la corrección y la legitimidad de un orden moral trascendente, frente a los excesos, errores, heterodoxias y pecados de un mundo terrenal y humano. Todo está legitimado en nombre de la fe. La propia muerte, por supuesto, también.

Y ésta es cuestión decisiva en *El príncipe constante*. Son redundantes las declamaciones en que Fernando exige su propia muerte a quienes le han hecho prisionero, a la vez que identifica esta forma de conducta con los fundamentos de la moral auténticamente cristiana: "Esto te encargo y digo: / que haga como cristiano" (I, 955-956). A la vez, reitera con insistencia al rey de Fez su imperativo preferido: "Dame muerte" (I, 907). Todas estas intervenciones habían sido precedidas de una declamación que constituye, por parte de Fernando, una verdadera apología de la muerte humana por la fe en nombre de una moral trascendente, explícita confirmación de los ideales de una guerra santa:

¿Qué? Morir como buenos,
con ánimos constantes.
¿No somos dos Maestres, dos Infantes,
cuando bastara ser dos portugueses
particulares para no haber visto
la cara al miedo? Pues, Avis y Cristo
a voces repitamos,
y por la fe muramos,
pues a morir venimos [I, 862-870].

“El martirio –nos recuerda I. Berlin (1999/2000: 29)– fue siempre admirado, pero tenía que estar al servicio de la verdad. Los cristianos admiraron a los mártires por ser testigos de la verdad. Si hubieran sido testigos de lo falso, no habría habido nada en ellos de admirable”¹¹. Quizá deberíamos tener en cuenta esta afirmación en nuestra romántica lectura de *El príncipe constante*. Tengo la impresión de que a Calderón no le importaban demasiado las causas que generaban los acontecimientos de sus obras. Creo, sin embargo, que le interesaba mucho más justificar el valor de un carácter ante las consecuencias a las que se enfrenta, es decir, la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desenlace de la intriga, predestinada siempre a consolidar unos principios morales. La intención interesa en la medida en que permite controlar los efectos de un desenlace destinado a confirmar un orden moral trascendente, su legitimidad y su conveniencia. Los motivos de la acción son menos relevantes que los valores y los hechos de los personajes, y estos hechos son sin duda mucho menos importantes que sus consecuencias, que constituyen lo verdaderamente valioso y decisivo, lo que Dios y el Rey han de sancionar firmemente, en nombre de una realidad trascendente, metafísica, inmutable, fabulosa y única. Curiosamente, la crítica moderna interpreta en Calderón las causas y sus valores, ignorando, muchas veces por completo, las consecuencias. Desde este punto de vista, Calderón sería “nuestro contemporáneo”, siempre y cuando nosotros fuéramos, por lo menos, contemporáneos de los idealistas alemanes, es decir, románticos¹².

Para el Romanticismo el motivo es siempre más importante que la consecuencia; la intención supera siempre en relevancia al efecto. Y esta actitud está en la base de buena parte de la crítica calderoniana contemporánea. Al no considerar las *consecuencias* de la fábula calde-

¹¹ “Ningún caballero cristiano habría supuesto, cuando luchaba contra los musulmanes, que debía admirar la pureza y sinceridad con las que un infiel creía en sus doctrinas absurdas [...]. Su actitud consistía en pensar que era una lástima que tanto coraje (calidad universalmente admirada), tanta habilidad, tanta devoción, hubiera sido depositada en una causa tan palpablemente absurda y peligrosa” (I. Berlin, 1999/2000: 29).

¹² Y aún así no hay que olvidar, como oportunamente recuerda E. Rodríguez Cuadros en una pertinente y sintética observación, que “en representación, más que en letra, Calderón fascinó a Goethe” (en *El Cultural de El mundo*, dedicado a Calderón. 400 años, 2002).

roniana, el intérprete no percibe ni valora con precisión la intolerancia, la falta de libertad, la injusticia y la desigualdad que triunfa en los desenlaces de buena parte de los dramas de Calderón. No tener en cuenta en la interpretación de las obras literarias las consecuencias éticas y poéticas de los hechos en ellas contenidos equivale a admitir que vivimos en una edad ahistórica, estoica y fabulosa, en la que al crítico o al intérprete todo lo humano le resulta absolutamente ajeno, indolente o insignificante.

En palabras del protagonista, la acción de *El príncipe constante* se basa en un conflicto metafísico revestido de formas épicas.

Rey: ¿Por qué no me das a Ceuta?

Fernando: Porque es de Dios y no es mía [II, 1454-1455].

Paralelamente, en este diálogo que mantienen Fernando y el rey de Fez, el infante de Portugal formula (una vez más) los fundamentos metafísicos de la moral política y religiosa de la España calderoniana y ortodoxa de los Siglos de Oro:

En lo justo
dice el Cielo que obedezca
el esclavo a su señor,
porque si el señor dijera
a su esclavo que pecara,
obligación no tuviera
de obedecerle, porque
quien peca mandando, peca [II, 1459- 1466].

La subordinación del ser humano a ideologías metafísicas, en lo político y en lo religioso, a las que se confiere un estatuto dogmático, es absoluta e incontestable: "dice el cielo...", etc... En esta misma perspectiva, desde el momento en que el rey de Fez le amenaza con la muerte más terrible –"Daréte muerte"–, y el infante responde con la afirmación "Esa es vida" (II, 1466), queda descartada toda experiencia trágica. El protagonista consigue con éxito su propósito de morir martirizado en nombre de la fe que profesa, conquistando de este modo la felicidad eterna con que han de ser premiados sus ideales religiosos, merced a sus esfuerzos en el ejercicio de la cruzada o guerra santa contra los enemigos del catolicismo. Tal es, y no otra, la evidente realidad

que comunica la obra, una realidad francamente muy alejada de nuestra sociedad occidental contemporánea. Esta desavenencia entre los valores de la ideología calderoniana y las formas de conducta que el mundo contemporáneo considera teóricamente como civilizadas sin duda se convierte en una notable dificultad, desde el punto de vista moral, a la hora de interpretar a Calderón como “nuestro contemporáneo”. El discurso de Fernando, y sobre todo su concepción de las leyes humanas expuesta en los versos 1459-1466 de la jornada II, constituye la visión de un mundo por completo ajeno a la experiencia liberal de la Ilustración europea, y en consecuencia totalmente al margen de sus consecuencias contemporáneas. Inevitablemente, algunos valores del teatro calderoniano, desde el punto de vista de la ética contemporánea, pertenecen a una suerte de *tercer mundo semántico*. Trescientos años no pasan en balde...

4.4. INTERPRETACIONES CRÍTICAS SOBRE LA TRAGEDIA CALDERONIANA

Muchas de las interpretaciones que hoy día es posible leer sobre el teatro calderoniano son resultado de impresionantes especulaciones críticas, destinadas en muchos casos a enfrentarse con argumentaciones de signo contrario no menos especulativas y programáticas, y a veces tan precisas y sofisticadas como frías¹³. En algunos casos se interpreta su teatro como si se tratara de un discurso destinado a justificar moralmente una verdad trascendente, como algo que hubiera que tomarse de veras en serio, pues aunque no resulte verificable en la realidad o en la historia, sí lo sería en la metafísica. Un discurso *interpretado* desde este punto de vista, no puede leerse esencialmente como una fábula o ficción literaria, lugar primigenio del que emana lo poético, sino como un canon, como una ley, como una disciplina, es decir, como un discurso religioso, religado o subordinado a una realidad

¹³ Vid. a este respecto, a título de simple ejemplo, el resumen que ofrece A. Porqueras Mayo (1994) en su trabajo acerca de la investigación crítica realizada sobre *El príncipe constante* solamente durante un periodo de veinte años: “En estas dos últimas décadas [1972-1992] el interés por *El príncipe constante* sigue siendo muy vivo en toda la investigación hispanística. Es verdad que, a menudo, encontramos una reiteración de lugares comunes y obvios” (Porqueras, 1994: 220).

superior que actúa como referente legislativo y verificador. El discurso literario no es la ley de Moisés, ni el moralismo socrático, ni los imperativos republicanos de Platón, ni la normativa preceptista de los eternos neoplatónicos de renacimientos y neoclasicismos, ni moderadamente el canonicismo conservador de Harold Bloom, o el *heterocanonismo* no menos fundamentalista, en su género, de feministas, neohistoricistas y demás preceptistas posmodernos. La literatura es ante todo un discurso de libertad, en la creación y en la interpretación.

Calderón da a la libertad humana una extraña forma, muy poco contemporánea, sin duda, y basada en una suerte de artificios dialécticos de ascendencia escolástica, en el formado de la comedia nueva, y todo ello sancionado por una metafísica que actúa como fuerza moral absoluta e insobornable. Dante hizo de la teología una poética; Calderón, sin embargo, de un espectáculo teatral consigue un discurso teológico. Su teatro magnifica los valores morales para reducirlos finalmente a un dogma, desde el que se verifica finalmente la totalidad de la vivencia humana.

No obstante, han sido y siguen siendo numerosos los críticos que disienten de una interpretación trágica de determinadas obras calderonianas.

En sus anotaciones al teatro antiguo español, referidas especialmente a Lope de Vega, Franz Grillparzer (1824) introduce en el hispanismo alemán una observación desde la que cuestiona la existencia de obras trágicas en el teatro español de los Siglos de Oro, con las excepciones de *La Numancia* de Cervantes y *La devoción de la Cruz* de Calderón¹⁴. Karl Vossler, por su parte, había señalado que ni Lope ni su público se sintieron nunca preocupados por el problema del sufrimiento¹⁵. El dolor no era para ellos una preocupación. "Pueden dar cabida al mal

¹⁴ "Una particularidad corriente en los dos principales dramaturgos españoles es que casi no conocen la tragedia. Aun cuando sus obras contengan las mayores atrocidades, la última impresión que dejan en el espectador rara vez es propiamente trágica. La violencia se presenta como perdonable, o de ella surge algún bien que la hace olvidar. Al final, el estereotípico 'aquí acaba la comedia, perdonen sus muchas faltas' borra toda huella grave y queda sólo el recuerdo de un juego ingenioso. Y no es que yo lo censure; lo señalo únicamente como algo peculiar. (En nota marginal: Una excepción: *La devoción de la Cruz*)" (F. Grillparzer, *Tagebuch* [1824], en *Sämtliche Werke*, München, 1967, tomo 3, pág. 413).

¹⁵ Cfr. Karl Vossler (1932), *Lope de Vega und sein Zeitalter*, München, Biederstein, 1947².

en sus obras –escribía a su vez Clifford Leech (1950: 18-19) sobre Lope y Calderón–, pero se trata de un mal en espera del perdón divino o de un castigo aceptable; nos muestran a veces el sufrimiento, pero se trata del sufrimiento de las ánimas del purgatorio”. M. Jarret-Kerr (1954) considera que *El príncipe constante* no puede interpretarse como una tragedia: “El héroe cristiano tiene la carta de la inmortalidad y la beatitud con la que puede desbaratar los últimos trucos de sus oponentes, el Paganismo y la Muerte. Los cuerpos pueden perder sus cabezas, pero no hay sufrimiento: lo que parece ser agonía es irreal porque es voluntaria, no sufrida; la víctima conserva el control” (Jarret-Kerr, 1954: 62). De la misma opinión son Y. Gulsoy y J. H. Parker, quienes consideran que “juizado por la índole de su asunto, el martirio, sería lógico esperar el desenvolvimiento de una trama trágica. Sin embargo, aunque nos liga una simpatía profunda al desdichado príncipe, no nos hallamos conmovidos por una situación verdaderamente trágica [...]. *El príncipe constante* [...] no es una tragedia, ni su autor la quiso así, pues la muerte del príncipe tal como se ha presentado no es trágica ni causada por la inevitabilidad de las circunstancias. Por el contrario, es un hecho heroico, un triunfo para el príncipe y para el mundo cristiano. El hombre que sufre con gozo y muere con tanto entusiasmo, para ganar la vida eterna, no despierta pena, sino admiración y reverencia [...]. En suma, es un príncipe ideal de la época de Felipe II, producto de la Contrarreforma” (Gulsoy y Parker, 1960: 22)¹⁶. En el mismo contexto se

¹⁶ La conclusión a la que llegan autores como Gulsoy y Parker es, con toda franqueza, bastante evidente. Lo que de veras sorprende es que tal argumentación resulte en estos tiempos discutida o desestimada, sin más argumentos que los provenientes de la exaltación espectacular o la emoción religiosa. El retrato calderoniano de Fernando es el de un *superman* del sacrificio: “El príncipe sale del cautiverio mártir y héroe –escriben Gulsoy y Parker (1960: 16 y 18)– [...]. Así dibujado, es un espejo de caballería y de nobleza y de fe: ¡un hombre como éste puede afrontar cualquier sacrificio!, ¡y llevar a cabo cualquier empresa! [...]. La significación de esto es dar realce especial a los ideales de la Contrarreforma”. La trama de esta obra no gira esencialmente en torno al propósito de salvar a Fernando del cautiverio (no se agotan ni se intentan todas las posibilidades), sino más bien se orienta a intensificar la inmutabilidad del cautivo. Además, las acciones secundarias, como el enredo amoroso entre Muley y Fénix, resultan muy débiles. El protagonismo y la acción amorosa de estos dos personajes está muy atenuado. Ni tan siquiera al final tenemos constancia de que la boda entre ellos vaya a tener lugar. Finalmente, Muley y Fernando rivalizan sin tregua, pero siempre para demostrarse de modo mutuo su generosidad y su honorabilidad.

sitúan los trabajos de A. G. Reichenberger (1960): “*El príncipe constante* carece de la cualidad esencial para la tragedia, la catástrofe final”.

En opinión de otros críticos como E. Cancelliere, considerar a Calderón “como autor de ‘tragedias’ y, en este caso, incluir *El príncipe constante* en este género, es un problema que se resuelve sólo situando a Calderón en el interior del original debate de su tiempo” (Cancelliere, 2000: 24). Sucede, sin embargo, que en el siglo XVII español no es posible encontrar, ni en la preceptiva ni en la literatura, una reflexión tan poderosa como la que hoy día nos proponemos a propósito de la tragedia. Nuestros interrogantes acerca de la experiencia trágica del teatro de Lope y Calderón, exigiendo para algunas de sus obras el reconocimiento de la estética de lo trágico, constituye una preocupación característica de la crítica de la Edad Contemporánea. Los comentaristas y preceptivas de los siglos XVI y XVII simplemente echaron de menos en la creación dramática española el éxito y el cultivo de formas trágicas, pero jamás se obstinaron, como hacen algunos de nuestros contemporáneos, en convertir a Lope o a Calderón en poetas trágicos singulares. El mérito de sus obras no necesitaba entonces, al contrario de lo que parece suceder para la crítica de nuestros días (no así para el espectador corriente), de la dignidad de la experiencia trágica para hacer más valiosa o distinguida la calidad y recepción de sus comedias. El público las exaltaba y celebraba, y no precisamente por una concepción trágica de la vida en ellas contenida, pues no es ése el mensaje que transmiten sus autores (ni el que deseaba recibir el espectador), sino sobre todo por la emoción y el vitalismo que suscitaba su puesta en escena, en la que se objetivaba la confirmación, entre otras cosas, de determinados ideales morales y religiosos, sociales y políticos, sobre los que se consolidaba por aquellos tiempos la forma de vida española. *El príncipe constante* lleva, porque así se lo dieron sus contemporáneos, desde el dramaturgo hasta los espectadores del teatro, y a través de los autores de comedias y de los actores de las compañías, el subtítulo de “comedia famosa”. Por algo será. Por muy convencional que fuera este marbete, la conciencia trágica no figuraba en el teatro calderoniano como una experiencia primordial. Parece ser sobre todo la crítica moderna la que pretende introducir, con fines diversos y recursos *ad hoc*, su propia *conciencia trágica* en la interpretación contemporánea de los dramas y comedias de Calderón, quien por otra parte siempre se mostró más preocupado en sus obras por la

confirmación de la moral católica que por la exaltación de ideales trágicos y heterodoxos¹⁷.

¹⁷ Las siguientes palabras de A. Regalado resultan sin duda sorprendentes en la medida en que se aplican al teatro calderoniano. Fijémonos en algunos detalles (cursiva mía): “El teatro de Calderón hizo sitio a la sofística y a las probabilidades, verdadero triunfo de un arte retórico puesto al servicio de la vida frente al carácter absolutista de la evidencia manipulada como verdad incontrovertible por el espíritu rigorista y autoritario. Estas posibilidades del teatro que Calderón desarrolló como nadie no dejaron de intuir las el luteranismo, el calvinismo y el jansenismo, que emprendieron una lucha a muerte contra las representaciones teatrales. Pero el rigorismo moral no será el único enemigo de la fiesta; el racionalismo y la ética protestante la irán carcomiendo hasta que, en la misma España, la Ilustración se enfrentará contra esa mezcla de devoción y diversión que resultaba inadmisibles a la sana razón” (A. Regalado, 1995: 546). De las palabras de Regalado se desprenden ideas francamente chocantes, o al menos contradictorias desde el punto de vista de una interpretación contemporánea. En primer lugar, da la impresión de que el teatro calderoniano se enfrenta al espíritu absolutista y rigorista de su tiempo, al tratarse de un teatro “al servicio de la vida frente al carácter absolutista de la evidencia manipulada como verdad incontrovertible por el espíritu rigorista y autoritario”; creo que no será un disparate afirmar y reconocer en el teatro calderoniano el espíritu de la Contrarreforma, que no era precisamente una inquietud precursora del liberalismo o la Ilustración. Sin duda Calderón era un dramaturgo, naturalmente, pero no es menos evidente que era también un moralista católico, y que esta moral se manifiesta sin ambages en su teatro. En segundo lugar, Regalado sugiere o señala que determinadas religiones, concretamente luteranismo, calvinismo y jansenismo (no menciona al catolicismo, sorprendentemente), *intuyeron* “estas posibilidades del teatro que Calderón desarrolló como nadie”, razón por la cual, según sus propias palabras, “emprendieron una lucha a muerte contra las representaciones teatrales”. Me sorprende francamente que en este punto Regalado no mencione entre estas religiones al catolicismo, y me llena de estupor que no recuerde precisamente en este contexto el cierre de los teatros y las prohibiciones que, emanadas del catolicismo español contrarreformista, arremetieron a lo largo del siglo XVII contra los espectáculos teatrales peninsulares. No fueron luteranos ni calvinistas, y aún menos eran ilustrados, quienes impusieron en Castilla la pragmática que prohibía la publicación de comedias entre 1625 y 1634. [Vid., sólo para empezar, J. E. Varey y N. D. Shergold (1960), “Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias (1644-1651)”, *Bulletin Hispanique*, 62 (286-325); y Jaime Moll (1974), “Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla, 1625-1634”, *Boletín de la Real Academia Española*, 54 (97-103). Cfr. igualmente E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1904; ed. de José Luis Suárez García, con estudio preliminar e índices, Universidad de Granada, 1997. Vid. además los trabajos de hispanistas alemanes como W. Matzat (1986) y M. Tietz (1999)]. En tercer lugar, tampoco puedo comprender cómo Regalado afirma que “el rigorismo moral no será el único enemigo de la fiesta; el racio-

Me pregunto, ante todo, por esa ansiedad de la crítica –especialmente de la crítica contemporánea– en su afán por hacer de Calderón

nalismo y la ética protestante la irán carcomiendo hasta que, en la misma España, la Ilustración se enfrentará contra esa mezcla de devoción y diversión” (supongo que se refiere a los autos sacramentales). Después de leer esto me pregunto si *únicamente* el “rigorismo moral” del que habla Regalado procede del protestantismo y del racionalismo, a los que parece considerar las auténticas bestias negras del espectáculo teatral, frente a una posible inocencia de otros “rigorismos morales” procedentes, por ejemplo, del catolicismo (si bien aquí no se mencionan en absoluto). De lo que ha escrito aquí Regalado parece que los únicos enemigos que ha tenido el teatro español en el siglo xvii han sido el luteranismo, el calvinismo y el racionalismo, y en el siglo xviii, por supuesto, la Ilustración, movimiento que se supone acabó de “carcomer” las libertades en la sociedad española de la época en materia de espectáculos. Discursos de este tipo recuerdan a los del célebre hispanista alemán Ludwig Pfandl, quien en su obra de 1929 sobre la *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos xvi y xvii*, advertía que, frente a la inquisición protestante, la inquisición de la católica España, “dadas la constitución y el auge del carácter nacional hispánico y la intensidad palpitante de aquel idealismo, propio de cruzados y almogávares, la defensa [de la fe] *no degeneró nunca en rudeza e impetuosidad persecutorias*” (L. Pfandl, 1924/1994: 29, cursiva mía, sin intención irónica). Lejos de conseguir de este modo demostrar la contemporaneidad de Calderón, lo único que observa el lector es la constatación de un conservadurismo poco eficaz a la comprensión de los textos literarios. La literatura existe porque hay libertad, no para que cualesquiera moralistas justifiquen en ella la legitimidad de sus respectivas ideologías, sea Scaligero y la preceptiva neorastotélica en el siglo xvi, sea el moralismo católico en el siglo xvii o en nuestros días, sea el canon neoconservador de Harold Bloom, sea la preceptiva –no menos normativa que la aristotélica– de los contemporáneos teóricos de la postmodernidad, etc... La literatura sobrevive a todas las moralinas, desde Sócrates y Platón hasta Derrida y sus exegetas, pasando por toda la tradición normativa del judaísmo, el cristianismo, el islam o el marxismo, por citar simplemente algunas de las mitologías más influyentes. En otro lugar, A. Regalado habla del autor de *El príncipe constante* como un “dramaturgo irreverente y jocos, el Calderón capaz de arremeter contra el Dios Padre no sólo en improvisaciones palaciegas sino en los mismos autos, fortificado en el saber teológico y en justa correspondencia a la diferencia entre el Dios justo del Antiguo Testamento y el Dios bueno del Nuevo” (A. Regalado, 1995: 557-558). Lamentablemente, a falta de datos más exhaustivos, y de una exposición de ideas mejor contrastadas, no puedo tomarme en serio esta declaración, al menos tal como se la presenta en estas páginas citadas. En primer lugar, Calderón, católico convicto y contrarreformista confeso, nunca se habría permitido nada *verdaderamente* “irreverente”, ni de consecuencias tales, en su teatro, y aún menos *arremetidas contra el Dios Padre*, ni en improvisaciones palaciegas ni en autos sacramentales (menuda gracia...). Otra cosa es que contemporáneos de Calderón, envidiosos de su arte y sus méritos, trataran de servirse de la intolerancia y represión religiosas, bien institucionalizadas entonces en España, para esgrimir las contra el dramaturgo. Si un hecho como éste es utilizado

un autor trágico, como si el hecho de no ser considerado *trágicamente* restara dignidad a su obra. ¿Por qué esa necesidad de convertir las comedias y dramas de Calderón en tragedias singulares? ¿Por qué esa urgencia en hacer de él un trágico a toda costa? ¿Por qué ese dogmatismo frecuente en las argumentaciones, no siempre unánimes incluso entre sus propios defensores, que muchas veces concluyen en declaraciones emocionalmente exultantes, destinadas a la confirmación indiscutible de un Calderón irrefragablemente trágico?

La estética de lo trágico posee una dignidad que, podríamos decir, es propia de una mitología pagana o laica. El mundo de las religiones y de las disciplinas morales no resulta muy compatible con la experiencia de la tragedia, y aún menos con el reconocimiento de ciertas dignidades en la adversidad trágica. Todo moralismo, desde el socrático hasta el marxista, ha considerado la tragedia como la experiencia de una heterodoxia, siempre inconveniente y con frecuencia subversiva. El cristianismo no ha sido ajeno a los principios éticos y estéticos de éstas y otras corrientes moralistas. El cristianismo, como el judaísmo (del que en cierto modo procede), como el Islam, no son culturas especialmente familiarizadas con el teatro, ni desde el punto de vista de la experiencia cómica ni desde la perspectiva de la dignidad trágica. El *Corán* prohíbe explícitamente la representación de cuanto vive o existe. Estas antiguas religiones no percibían en la tragedia ninguna forma de admiración o grandeza de espíritu. Son movimientos basados ante todo en valores morales, cuyo fin es la consecución de un mundo sano y equilibrado, ortodoxo, uniforme y seguro, lejos de cualquier tentativa de excitación, subversión, heterodoxia, fiesta, carcajada o catarsis. Es difícil, sin traicionar o suplantarse algunos fundamentos esenciales, compaginar teatro y moral, fiesta y disciplina, risa y autoridad, subversión y respeto a la ley, cultura secular y cultura reli-

por contemporáneos nuestros para presentarnos hoy día a un Calderón perseguido por la Inquisición y la intolerancia conservadora del siglo XVII español, sólo cabe decir al respecto que algo así resulta una argucia tan ingenua como simpática. En segundo lugar, no me compete a mí definir si el Dios del Antiguo Testamento era o no un Dios justo; en todo caso, su sentido de la justicia lo hacía más que justo *justiciero*, cuando no un Dios homicida; por otra parte, que el Dios del Nuevo Testamento sea "bueno", en lugar de "justo", como el del Viejo, es cuestión no menos revisable que otras ya apuntadas, al menos para un mundo moderno que, frente a los dogmas, ha conocido la experiencia moral de la Ilustración y sus consecuencias liberales.

giosa, libertad y dogma... Calderón lo intentó, al igual que Dante en cierto modo, y sin duda lo logra en varias de sus obras¹⁸. Con todo, la tragedia requiere una mitología, no una disciplina.

Nada hay más alejado de la ortodoxia que la experiencia trágica. La tragedia contiene siempre la esencia de un enfrentamiento humano contra la inflexibilidad de una realidad moral trascendente. El ser humano se enfrenta al dogma para discutir, o incluso negar, la legalidad inmanente de sus fundamentos metafísicos. El dogma puede sobrevivir a la acción desafiante del ser humano, ciertamente, pero sin duda su supervivencia sólo será posible a costa de cierta deslegitimación a los ojos del hombre, de cierto descrédito incluso, una suerte de desmitificación de su primitiva grandeza o de su pureza originaria: la ortodoxia, aunque siga siendo algo inmutable, deja de ser algo indiscutible, pues ha sido criticada *con dignidad* –dignidad que emana genuinamente de la experiencia trágica– por la acción humana.

La expresión “tragedia cristiana” refleja ante todo el deseo y el intento, por parte de una moral como la cristiana, de apropiarse de unos valores procedentes de una cultura pagana, como era la cultura griega –de la que procede el concepto genuino de teatro y de tragedia–, cuyas creencias metafísicas se objetivaban en una mitología religiosa, y no en una disciplina dogmática. La cultura laica moderna y contemporánea ha desarrollado el concepto estético de tragedia con recursos comparables a los utilizados en el mundo antiguo por las culturas paganas de Grecia y Roma: la soledad del héroe trágico, la ansiedad de lo absoluto, la creación de personajes que demandan el protagonismo de una acción trascendente, héroes que se mueven siempre en el reino de lo conflictivo, y cuyos actos son difíciles de sancionar; interpretaciones que nos llevan siempre a tropezar con la realidad de una ley moral; principios éticos cuyas formas de conducta discuten los fundamentos del bien y del mal, y cuyas consecuencias se postulan a menudo más allá de nuestro terrenal mundo del hombre, bien para

¹⁸ La filosofía cristiana es una creación medieval. El cristianismo sólo ha tenido dos poetas universales: Dante y Calderón. Sin embargo, los poetas no fundan religiones ni teologías. Pueden utilizar su verbo para exaltarlas (o condenarlas), algo que difícilmente se logra sin deturpar o comprometer notoriamente los quilates de lo literario. Con Dante la literatura se convierte en una de las formas verosímiles de la metafísica. La teología se hace poética.

discutir una realidad trascendente (heterodoxia), bien para negarla (nihilismo).

La diferencia entre “tragedia cristiana” y “tragedia pagana o laica” es la diferencia que separa el *pecado* de la *hybris*, es el abismo que protege al *dogma* de la *ironía*, es la realidad que divorcia la *moral* del *arte*. El primero de estos conceptos (tragedia cristiana) es paradójico; el segundo (tragedia pagana o laica), redundante¹⁹.

En las llamadas “tragedias cristianas” de Calderón, la realidad trascendente toma partido en favor de la causa que encarna y representa el héroe trágico, es decir, el mártir o el devoto cristiano. En la tragedia pagana (Esquilo, Sófocles, Eurípides, Séneca) y en la tragedia laica (Fernando de Rojas, Cervantes, Shakespeare, Büchner, Lorca, Beckett...) el orden metafísico no favorece en ningún momento la iniciativa del héroe trágico, ni muestra jamás misericordia alguna hacia él, ni le reserva en absoluto ninguna esperanza de recompensa o posibilidad de redención. En el mundo pagano (ámbito primigenio del que emana la experiencia trágica), al igual que en las culturas seculares, lo único que queda del imperativo mundo metafísico es la expresión de un abismo irónico, insondable, nihilista incluso; en el mundo cristiano, la tragedia siempre se resuelve o se supera, bien en el castigo infernal, bien en el gozo de Dios. Es, de un modo u otro, un tránsito, un instrumento, una prueba, un medio de acceso al más allá inmutable y eterno. Para el mundo laico, la tragedia es un fin en sí mismo: un enérgico *planto* con el que concluye para siempre toda forma de vida y de esperanza.

La dignidad de la tragedia, la estética genuina y específica de la conciencia trágica, constituye algo difícilmente transferible en toda su pureza y legitimidad más allá del mundo gentil o secular que la hace posible. Esta dignidad es sin duda codiciada por otras formas culturales ajenas al paganismo o al laicismo, lugares primigenios de la experiencia trágica. El cristianismo admite la experiencia de lo trágico en la

¹⁹ Respecto a los problemas que se han planteado sobre la controvertida “tragedia cristiana” en Calderón, críticos como C. Morón Arroyo advierten que “con estos razonamientos un tanto perogrullescos no llegamos al corazón del problema. El punto esencial es que se razona en un círculo vicioso”. El autor concluye en que “efectivamente en el cristianismo, tal como está programado en el Evangelio y lo vivieron San Francisco y Santa Teresa, no cabe tragedia [...]. En el cristianismo teórico no cabe tragedia” (Morón Arroyo, 1982: 50-51).

medida en que la grandeza o admiración de la tragedia confirma o estimula la dignidad de sus propias posiciones morales, encarnadas en el héroe cristiano, mártir por excelencia, y personaje sin posibilidades de éxito fuera de la moral cristiana. El martirio se convierte en este contexto, y nunca fuera de él, en un ejemplo de excelencia admirable. Pero el martirio, es decir, la aceptación de la muerte en nombre de una creencia trascendente, a la que se legitima dogmáticamente como algo verdadero y único, nada tendría de admirable si fuera protagonizado por el enemigo de esa creencia, es decir, por alguien entregado a la fe de una religión supuestamente falaz.

Con la figura de Cristo se neutraliza el mundo pagano, con todos sus atributos. Sin embargo, el paganismo no nos ha dejado sólo recuerdos meritorios, sino referentes culturalmente únicos e irrepetidos. Con el advenimiento del Dios anunciado, la palabra de los profetas queda definitivamente cumplida para el Occidente cristiano. Los profetas de lo trascendente dejan de existir para ceder el paso a los intérpretes de la metafísica y su deidad única. Nace la teología cristiana, y sus ministros, los sacerdotes. La primera consecuencia es que todo se interpreta ahora como un preludio de la eternidad. Se vive para la muerte. La experiencia trágica deja de concebirse como tal, pues el cristiano creyente vive en este mundo sólo con su cuerpo; el alma pertenece al cielo, y la institución eclesiástica dispone los medios que aseguran disciplinadamente el camino hacia la salvación. No hay, pues, conciencia trágica en el existir terrenal humano. Con todo, las escenas novoevangélicas del Gólgota contienen la fábula de una tragedia que penetra en la era cristiana como última experiencia del paganismo. Ya no se interpretará como una experiencia trágica y gentil, sino como un martirio por la fe y la redención del mundo. La segunda consecuencia es que toda heterodoxia, todo movimiento herético, se extirpa inmediatamente. En el seno de la nueva institución eclesiástica sólo podrán triunfar los individuos que aspiren a renovar la Iglesia ya existente, en la confirmación y estímulo de los poderes vigentes.

Este proceso de cristianización de la cultura hubo de enfrentarse a obstáculos más o menos serios. El primero de ellos procedió del Humanismo renacentista. El último y más poderoso, de la Ilustración europea. Nuestra cultura contemporánea es sin duda el resultado de este enfrentamiento entre culturas religiosas y seculares. Cuando los primeros humanistas italianos descubren la Antigüedad pagana,

encuentran en el vidente clásico la posibilidad de emancipar, sólo hasta cierto punto, la actividad literaria de la disciplina eclesiástica. Los humanistas idearon el concepto de *poeta-teólogo*, que designaba al poeta capaz de expresar el dogma de la iglesia en imágenes alegóricas, *ad majorem Dei gloriam* y de los valores de la ética cristiana. Se amalgaman aquí los recursos y formas de la fábula pagana, fuente primigenia de la literatura, con los referentes doctrinales de la nueva teología cristiana. Sólo una circunstancia de este tipo hizo posible la existencia de figuras como Dante y Calderón, en quienes se amalgama algo tan mutuamente adverso como es la Escolástica y el Humanismo²⁰, la Moral y la Literatura, el Dogma y la Libertad. La metafísica es ahora la metafísica cristiana, y la literatura está sometida a esta disciplina moral. El mundo del más allá se percibe ahora desde una poética que confirma los valores de la teología cristiana. La trascendencia de la divinidad se condensa en el discurso poético de la obra de arte, y no en la actividad retórica de los profetas. He aquí el primer testimonio de literatura comprometida.

De todos modos, los compromisos, aunque sean religiosos, no deben hacernos olvidar que un hecho es trágico en la medida en que es humano, y en la medida en que el ser humano que lo protagoniza está abandonado por los dioses en su sufrimiento; y porque igualmente sabe que tras su muerte no estará amparado por los númenes, ni resucitará a una vida superior, ni será recompensado con la felicidad o la gracia eternas previstas por cualquier dios reconocido. La soledad

²⁰ “En la Europa de Erasmo, Ficino, Petrarca, una dedicación absorbente no ya a los temas, sino incluso a las formas del mundo pagano, no podía darse sin una sincera justificación –tanto íntima como pública– desde el punto de vista religioso: no eran tiempos que transigieran con errores en asuntos de fe so capa de literatura. Que en los clásicos se hallaba por todas partes materia inaceptable para un cristiano, “superstitio-nes et nepharia sacra”, “atti dionesti... e carnali scrittore”, era palmario. Sin embargo, si había que seguir estudiándolos, se imponía contrarrestar de algún modo tal evidencia. Un remedio hartamente socorrido consistió en descifrarlos según las pautas de la alegoría, para atribuirles el sentido que mejor conviniera al exegeta [...]. Los humanistas nunca llegaron a resolver por completo la tensión entre autoridades y experiencias, entre fidelidad al pasado e implicación en el presente. Con el oportunismo de lo *aptum*, con los cambiantes rostros del retórico, Erasmo, como Petrarca, como tantos otros, sacrificó demasiadas veces el rigor a la concordia, plegando la interpretación de los textos clásicos a la conveniencia de defenderlos como ética y aun teología” (F. Rico, 1993: 142 y 152).

es una característica esencial del héroe trágico. Una soledad peligrosamente afín a un mundo nihilista.

4.5. LAS CONTRADICCIONES DE LA CRÍTICA CALDERONIANA

La literatura está llena de incertidumbres, pero la crítica literaria, incluso la más autorizada, está con frecuencia llena de contradicciones. La crítica calderoniana contemporánea no es ajena a la experiencia de tales controversias. De este modo, las obras que los propios partidarios de un Calderón eminentemente trágico aducen como ejemplos canónicos varían notoriamente, según leamos a unos u otros críticos de nuestro tiempo. Aunque unánimemente coinciden en reconocer en Calderón al trágico más relevante del Siglo de Oro español²¹, no logran ponerse de acuerdo a la hora de determinar cuáles de sus obras son las trágicas y cuáles las cómicas. Esta consecuencia es, por sí misma, bastante elocuente.

M. Menéndez Pelayo (1881) consideraba que sólo seis de las obras de Calderón podían considerarse tragedias (*La hija del aire*, *El mayor monstruo del mundo* y *La niña de Gómez Arias*, además de los tres célebres dramas de honor). R. MacKurdy (1979) considera que sólo serían tragedias *La hija del aire*, *El mayor monstruo del mundo* y *La niña de Gómez Arias*, es decir, las mismas que propone Menéndez Pelayo, con la excepción de los tres dramas de honor. F. Ruiz Ramón consideraba en 1984 (pág. 12) tragedias calderonianas a *La hija del aire*, *El mayor monstruo del mundo*, las tres "tragedias" de honor, *La devoción de la cruz*, *Los cabellos de Absalón*, *El mágico prodigioso*, *La vida es sueño* y *La cisma de Inglaterra*. El mismo autor, en 2000 (pág. 29), parece limitar en un momento dado las obras trágicas de Calderón a *La hija del aire*, *Los*

²¹ Marc Vitse proclama "sin lugar a duda ni vacilaciones, la preeminencia señera en el campo de la tragedia de don Pedro Calderón de la Barca, el mayor trágico español del siglo xvii" (Vitse, 1997: 64). Le sigue muy de cerca en este entusiasmo M. L. Lobato, para quien "la obra de Pedro Calderón de la Barca [...] constituye la aportación más importante a la tragedia del teatro español del Siglo de Oro" (M. L. Lobato, 2000: 98). Sin duda aciertan, al menos por dos razones. En primer lugar, porque en el siglo xvii español no se advierte precisamente concurrencia de tragediógrafos. En segundo lugar, porque, aunque sea por unos catorce o quince años, la *Numancia* cervantina pertenece al siglo xvi, y no al xvii. Quizá todo sea cuestión de números...

cabellos de Absalón y *El médico de su honra*. C. Morón Arroyo (1982) considera tragedias títulos como *El alcalde de Zalamea*, *El médico de su honra* y *El príncipe constante*. G. Edwards (1978: 25) advierte que lo trágico calderoniano se limita a *El mayor monstruo los celos*, *La hija del aire*, *El médico de su honra*, *Los cabellos de Absalón* y *Las tres justicias en una*. Henry W. Sullivan y Ellie Ragland-Sullivan (1981) consideran que la tragedia calderoniana por excelencia es *Las tres justicias en una*, obra que interpretan desde el psicoanálisis lacaniano. Por su parte, E. Oostendrop (1983) estima que *Los cabellos de Absalón* y *Las tres justicias en una* no son tragedias, y que sin embargo sí lo son *El príncipe constante*, *La cisma de Inglaterra* y *El médico de su honra*. Inicialmente, A. A. Parker considera como tragedias *La niña de Gómez Arias*, *El alcalde de Zalamea*, *No hay cosa como callar* y *Las tres justicias en una*. Más adelante, en su trabajo de 1962, incorporaba a las tragedias títulos como *El príncipe constante*, obra que en sus trabajos finales, publicados algunos de ellos en 1991, acabará por calificar simplemente de “drama religioso”. Autores como Edward M. Wilson y William J. Entwistle (1939), por su parte, consideraron que *El príncipe constante* no era ni una tragedia ni una comedia, sino un auto sacramental, y sus publicaciones originaron un curioso debate de especulaciones acerca de la naturaleza genérica de la obra, en el que participaron Albert E. Sloman (1950, 1958), R. W. Truman (1964), W. M. Whitby (1982), Wolfgang Kayser (1958), Peter N. Dunn (1973) y Bruce W. Wardropper (1958), entre otros varios... Las polémicas estaban más que servidas. James E. Mariniss (1978), en sus estudios *On Calderón*, reacciona contra la actitud de autores como Parker, que sugieren en Calderón una visión crítica del siglo XVII, afín incluso a la experiencia trágica, y en todo caso distante o alejada del espíritu de la Contrarreforma²².

M. Vitse considera que “pueden descubrirse en la producción dramática de Calderón unos cincuenta títulos que conforman un conjunto trágico” (Vitse, 1997: 61-62). Semejantes palabras tiende a utilizar A. A. Parker, cuando, tras considerar como tragedias todos los títulos calderonianos antemencionados, además de incorporar *La cisma de Inglaterra* y *La devoción de la cruz*, advierte que “quisiera, en cambio, señalar

²² De todos modos, la palabras de Mariniss no dejan de ser sorprendentemente contradictorias, pues acaba por calificar de tragedia a *El príncipe constante*, a la vez que niega el carácter trágico de *La vida es sueño*.

lo que me parece ser un profundo y original concepto de tragedia que, si se aceptan mis ideas, aumentará considerablemente el número de las tragedias calderonianas, si bien no entre en mi proyecto presente el decidir exactamente cuántas obras calderonianas deberían pasar a esta categoría” (Parker, 1962/2000: 335). Se observará de lo dicho que la crítica calderoniana que asume unánimemente la existencia de la tragedia de Calderón no se pone de acuerdo al determinar cuáles de sus comedias *son* tragedias, y cuáles *no* lo son. Se admite incluso con toda naturalidad que el número de comedias y de supuestas tragedias varíe según se apliquen, en unas u otras etapas históricas, en unos y otros contextos culturales, un variado conjunto de teorías, formuladas casi siempre *ad hoc* para Calderón por cada crítico particular, y paradójicamente esgrimidas varias veces con pretensiones de validez general. Incluso han sido varios los críticos que, cuando su teoría interpretativa no se ajustaba demasiado bien a la obra calderoniana, no dudaron en hablar de la “Calderón’s artistic incompetence” [*sic*], como si el responsable de la *incoherencia* entre literatura y poética no fuera otro que Calderón de la Barca, y no el crítico de turno. El desconcierto del lector ante estos intérpretes calderonianos está sin duda justificado. El lector se encuentra ante un canon trágico, elaborado sobre todo por la crítica contemporánea, que le impone una lectura específica del teatro calderoniano, a veces con ciertos tonos de dogmatismo, basados en “evidencias incontrastables”, si bien sólo advertidas *incontrastablemente* por los susodichos críticos²³.

²³ A. Navarro González (1984: 6), por ejemplo, escribe: “En 1881 el joven Menéndez Pelayo situaba a Calderón en la cumbre de la tragedia occidental, junto a Sófocles y Shakespeare, y tal afirmación es hoy también plenamente válida. Que Calderón era consciente de estar creando tragedias, puede fácilmente comprobarse leyendo sus obras, y la *Poética* de Aristóteles, bien conocida por él y por los restantes grandes dramaturgos españoles y europeos del siglo XVII”. Es interesante contrastar estas palabras con las de investigadores como E. Cancelliere, quien comenta muy oportunamente que “respecto al aristotelismo [Calderón] demuestra una atención de tipo estructural y que no parece implicar problemas formales como el de la codificación de la tragedia” (Cancelliere, 2000: 25). En efecto, el aristotelismo de Calderón pasa ante todo por la lectura de santo Tomás de Aquino, atiende más a la lógica de la retórica que a la libertad de la poética, y pretende, a través de fórmulas escolásticas, la confirmación de determinadas posiciones morales. Como sabemos, para los humanistas, la escolástica, paradigma al que se sometían todas las disciplinas, de la gramática a la teología, pasando por la matemática, era un método caracterizado por concentrarse en asuntos minúsculos

M. Vitse (1997) afirma, sin más, que Calderón es un autor trágico, y no parece admitir que sea posible en nuestro tiempo poner en duda tal afirmación. Vitse sostiene que en el panorama de la crítica contemporánea “la figura de Calderón surgió como la más esgrimida para la defensa e ilustración de la existencia, ahora ya incontrovertible [*sic*], de una verdadera tragedia áurea” (Vitse, 1997: 61). Sin embargo, me pregunto ¿por qué “ahora ya incontrovertible”? ¿Sería preciso afirmarlo con tanta contundencia si de veras resultara tan “incontrovertible”? Años después de que Vitse escribiera, tan convencido, estas palabras, siguen siendo numerosos los críticos que no ven en Calderón esa “incontrovertible” y “verdadera tragedia áurea”²⁴.

En su propósito de justificar, más que de explicar, el teatro calderoniano como un teatro trágico, Vitse presenta una teoría de la tragedia que pretende “llegar a un modelo trágico *sui generis*, que pueda servir como instrumento adecuado para internarse luego en el universo trágico particular de tal o cual dramaturgo” (Vitse, 1997: 61). En este sentido nos advierte que su interpretación de lo trágico no se someterá ni a los imperativos de la preceptiva aristotélica, porque resulta insuficiente para comprender el teatro calderoniano, ni al dictamen de los códigos de la *comedia nueva* lopesca, debido a la “engañosa unicidad” de sus fórmulas matrices. Esta perspectiva nos parece sin duda muy adecuada, sobre todo por su utilidad para la interpretación de las obras teatrales, que se ven de este modo liberadas de una sofocante subordinación a la preceptiva literaria, es decir, a una suerte de interpretación legislativa de la literatura dramática. Sin embargo, no puedo estar de acuerdo con los criterios esgrimidos por Vitse para el reconocimiento y justificación de la experiencia trágica en el teatro calderoniano. Vitse basa su argumentación en tres postulados, que él mismo define en los conceptos de *perspectiva*, *riesgo* y *alejamiento*.

En primer lugar, “habrá tragedia cuando el espectador comparta la angustia experimentada por el personaje”. En segundo lugar, es impres-

(*quaestiones*), sujetos a una discusión aparatosa (*disputatio*), y regidos con las herramientas de la lógica y la especulación, para encaminarse finalmente a la formulación de conclusiones metafísicas y absolutas.

²⁴ Precisamente en su introducción a *El príncipe constante*, E. Cancelliere, tras una exhaustiva reflexión sobre el teatro calderoniano, concluye en que “parece prevalecer la idea de que la poética de Calderón no propende a la tragedia...” (vid. Cancelliere, en su ed. a *El príncipe constante*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pág. 30).

cindible para el espectador la vivencia de un riesgo, pues lo trágico “no puede nacer si el personaje no se encuentra en situaciones en que se ven puestos en juego los fundamentos éticos, políticos, míticos o metafísicos de la sociedad o del individuo, si el personaje, en una palabra, no corre un riesgo trágico, ansiógeno, susceptible de provocar el temor y la conmiseración en el espectador”. En tercer lugar, Vitse advierte que es condición indispensable que “el poeta trágico tendrá que establecer cierta distancia entre el *hic et nunc* del espectador y el marco de la acción representada” (Vitse, 1997: 61). A pesar de que Vitse había insistido en su alejamiento de la poética de Aristóteles, debe advertirse que no hay nada más aristotélico que los dos primeros de estos tres postulados, por otra parte completamente asimilables a un solo principio, basado en la identidad emocional entre espectador y personaje. Aunque Vitse desarrolla su argumentación al amparo de ciertos conceptos tomados de la psicocrítica de Charles Mauron (1964), el paradigma metodológico en que se sitúan sus razonamientos es absolutamente aristotélico, salvo en la formulación del tercer postulado, que remite a una suerte de literatura de evasión. Vitse considera que “si se admiten estos tres criterios” (*perspectiva, riesgo y alejamiento*), “pueden descubrirse en la producción dramática de Calderón unos cincuenta títulos que conforman un conjunto trágico” (Vitse, 1997: 61-62). Creo, personalmente, que si aceptamos los criterios de Vitse nos resultaría muy fácil reconocer que Calderón no sólo escribió cincuenta tragedias, sino muchísimas más, acaso el doble o el triple: en realidad, casi todas sus obras dramáticas mayores serían tragedias. Y no sólo nos sucedería esto con Calderón, sino prácticamente con casi todos los dramaturgos, pues de un modo u otro no hay una sola obra de teatro en la que no sea posible para nosotros, como espectadores, compartir la angustia que puede experimentar un personaje en un momento dado (*perspectiva*), sentirse identificado con las situaciones de peligro o inquietud por las que atraviesa el héroe (*riesgo*), y experimentar finalmente el debido distanciamiento, en el tiempo y en el espacio, respecto a las acciones representadas por un personaje en cualquier obra teatral (*alejamiento*). No puedo creer en modo alguno que estos sean criterios adecuados para identificar, explicar o justificar, las características genuinas de una experiencia trágica en el teatro. Cuando M. Vitse escribe, con total franqueza por su parte, que “si la tragedia calderoniana, hoy todavía, puede seguir turbándonos y conmoviéndonos, es porque escenifica, con la fuerza intensiva de una implacable organiza-

ción dramática, nuestras más profundas y permanentes interrogaciones sobre tiempo y la permanencia del ser" (Vitse, 1997: 63), es evidente que estas palabras pueden aplicarse por igual al teatro de Calderón como al de Esquilo, al de Shakesperare como al de Lope, al de Schiller como al de su admirado Cervantes (autor, dicho sea de paso, de una tragedia bien poderosa en el teatro español, *La Numancia*), al de Lope como al de Goethe, y lo que aún sería más sorprendente, estas palabras de Vitse también serían igualmente correctas si se aplicaran a obras tan poco aristotélicas en su realización del concepto de lo trágico como *Woyzeck* de Georg Büchner, *Actes sans paroles* o *Breath* de Samuel Beckett, o *La casa de Bernarda Alba* de Lorca.

También desde la teoría de la literatura, autores como J. M. Ruano de la Haza (1983) consideran que en el estudio de las obras calderonianas debe aplicarse "el sistema descodificador apropiado al género teatral a que pertenece" la obra en cuestión²⁵. Por este camino con frecuencia se desemboca en la elaboración de teorías literarias *ad hoc*, válidas únicamente para la interpretación de una obra particular, pero ineficaces más allá de estos límites; e incluso en su aplicación a obras concretas, para las cuales han sido exprofesamente diseñadas, sólo resultan aceptables en la medida en que los sucesivos lectores asumen indiscutidamente los *postulados* de que parte el crítico que previamente ha formulado tal teoría. El resultado final no es otro que la tautología y la especulación intrascendente²⁶. Frente a tantas inquietudes especulativas sobre Calderón, I. Arellano (1994: 15) ha recordado oportunamente que "no estamos ante literatura para eruditos, sino ante teatro para públicos impacientes"²⁷. La teoría literaria no tiene

²⁵ Vid. J. M. Ruano, "Introducción" a su edición de *El mayor monstruo del mundo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pág. 11.

²⁶ Así se explican algunas desavenencias como la protagonizada por J. M. Ruano de la Haza y Fernando de Toro, en sus trabajos de 1983 y 1984, respectivamente, sobre la existencia o inexistencia de tragedia *mixta*, *morata* o *patética* en Calderón. En suma se trata de un debate esencialmente especulativo, al que con demasiada frecuencia la crítica contemporánea ha sometido el teatro calderoniano, con objeto de demostrar la existencia o inexistencia de determinados valores, ideas, posiciones morales, argumentos escolásticos, alegorías, mandamientos, etc..., y un sin fin de trascendencias e intrascendencias que, al fin y al cabo, han terminado por subrayar la frigidéz de la crítica.

²⁷ En la misma línea deben entenderse las siguientes palabras de F. Rico sobre *La vida es sueño*: "En los primeros versos de *La vida es sueño* se han señalado a menudo cla-

como objetivo científico hacer moralmente confortable una realidad estética disidente o extemporánea, sino hacerla comprensible. En este sentido, la legitimidad de una teoría no reside sólo en su inmanencia, sino en la coherencia de su relación trascendente con la realidad a que se refiere, y a la que trata de explicar. Una teoría es coherente en la medida en que convierte en *coherente* la realidad empírica que describe, y no en tanto que nos ofrece una reconstrucción moralmente confortable de sus referentes.

Otro crítico, F. Ruiz Ramón, califica abiertamente de “prejuicios, a la vez ideológicos y estéticos”, cualesquiera interpretaciones destinadas a discutir la existencia, o los fundamentos, de la denominada “tragedia cristiana” calderoniana²⁸. Considera incluso que si la tragedia representa, como aseguran autores como K. Jaspers (1948), un ejercicio de libertad humana, “en este sentido la tragedia cristiana sería la más honda de las tragedias” (Ruiz Ramón, 2000: 32). Confieso no entender este planteamiento²⁹. El cristianismo, como todo moralismo, determi-

ves esenciales de toda la obra. El caballo que se desboca, por ejemplo, se ha explicado como un símbolo de la sexualidad, no sometida al jinete de la razón. En la caída entre las peñas se ha visto “un recuerdo indiscutible del nacimiento del hombre en pecado original”. La situación inicial se ha tomado como prueba de que “todo está en manos del ‘destino’ y por tanto lejos del control de los personajes”. Etcétera, etcétera. No creo que el autor tuviera en el ánimo tales interpretaciones al escribir la tirada del ‘Hipogrifo violento’ [...]. Provocar la admiración de los espectadores es el objetivo fundamental de Calderón” (Rico, 1990/2000: 450 y 456).

²⁸ “A la pregunta de si existe una *tragedia cristiana* se le han dado muy diversas respuestas, que pueden agruparse en dos direcciones; reducidas a su mayor simplicidad expresiva, serían: no, ‘no existe’; y ‘sí existe, pero...’” (F. Ruiz Ramón, 2000: 31). Sin duda, como el propio autor parece reconocer, es excesiva una simplificación que, como ésta, reduce sin más a estas dos fórmulas las diferentes interpretaciones acerca de la experiencia trágica en el seno de credos religiosos normativos.

²⁹ En su obra *Calderón y la tragedia* (1984), F. Ruiz Ramón afirma que el protagonista de *El príncipe constante* constituye por excelencia el ejemplo de héroe anti-trágico, dado que su meta es la santidad, y se trata de un “hombre máximamente libre, cuya muerte no es sino el último eslabón de una vida ascendente, estribada en la libertad espiritual que lo sitúa, constantemente, más allá de los límites de la condición humana” (Ruiz Ramón, 1984: 11). Estamos totalmente de acuerdo. Estas últimas palabras se reproducen literalmente en las dos primeras ediciones de su *Historia del teatro español* (Madrid, Alianza, 1967¹, y 1971², pág. 268), donde afirma: “El príncipe constante es, como todos los santos, el héroe antitrágico por excelencia”. Por desgracia se observa una evidente contradicción en estos planteamientos, si comparamos lo que este crítico

na *a priori* los principios del bien y del mal, e interpreta y sanciona toda acción humana posterior en virtud de tales principios, éticamente muy bien definidos, y sin duda indiscutibles desde el primer momento. En una visión cristiana o moralista del mundo todo está previamente estructurado y definitivamente previsto, de modo que las consecuencias de la elección ya están sancionadas antes de que el sujeto, o el azar, ejecute cualquier desenlace posible. El bien y el mal se convierten en preferencias colectivas codificadas según criterios de poder, creencia o revelación. Sin embargo, la experiencia trágica discute ante todo la legitimidad de cualquier orden moral para juzgar con seguridad absoluta lo que considera como Bueno o Malo. Lo trágico discute que sea posible adscribir al bien o al mal, como algo inmutable, trascendente o definitivo, la sanción de determinados actos. Cristianismo y moralismo castigan o censuran todo azar, toda iniciativa, toda acción imprevista, todo ejercicio de libertad que no confirme la validez de sus principios morales. La tragedia, por su parte, pone de manifiesto el poder subversivo del azar, de las iniciativas e impulsos individuales, de la libertad más heterodoxa, para discutir los fundamentos de un determinado orden moral, con frecuencia trascendente al individuo, y resultado de la institucionalización e instrumentalización humanas de diversas creencias e inquietudes religiosas, a las que se confiere, por supuesto, un valor normativo y disciplinante. La llamada "tragedia cristiana" dignifica y premia la libertad del individuo en la medida en que esta libertad confirma los principios éticos del moralismo cristiano. Se premia y estimula la libertad destinada a satisfacer una determinada idea del Bien, a la vez que se castiga y desacredita toda forma de libertad orientada hacia lo que previamente se identifica como Maldad. Nada hay de admirable para el cristianismo en un ejercicio de libertad que discuta o desacredite los fundamentos morales de su religión. Para una tragedia auténtica, es decir, para una tragedia pagana o laica, tan admirable es la postura de

escribió en 1967 (que repite literalmente en su trabajo de 1984) y lo que publicó en 2000. Además, en la introducción que precede a su edición en 1981 de *La cisma de Inglaterra*, Ruiz Ramón califica *El príncipe constante* de "tragedia de sacrificio" (Madrid, 1981, pág. 38). ¿En qué quedamos? ¿Es o no es *El príncipe constante* una tragedia? Y si lo es, ¿cómo puede decirse a la vez que su personaje protagonista es un héroe anti-trágico por excelencia?

Creonte como la de Antígona. En una "tragedia cristiana" los heterodoxos no merecen el mismo respeto, ni la misma admiración, ni mucho menos el mismo premio –el gozo eterno del bien– que los ortodoxos cumplidores del orden moral cristiano. Cristianismo y moralismo definen con precisión y rigor los fundamentos del bien y del mal; la tragedia, por su parte, los discute abiertamente, en sus límites y posibilidades.

A. A. Parker, que fue sin duda el autor que con mayor seriedad y rigor ha reflexionado sobre la posibilidad de un arte trágico en el teatro de Calderón, sostuvo que "en los dramas de Calderón sí es posible observar una concepción original, importante y válida de la tragedia, concepción que hasta ahora hemos pasado por alto y no hemos sabido ver" (Parker, 1962/2000: 330). Veamos cuáles eran sus argumentos. Parker es uno de los primeros autores en proponer seriamente una lectura trágica de algunos dramas calderonianos. No considera que el moralismo cristiano deba excluir la dignidad vital de la experiencia trágica. Es más, considera que debe vindicarla, y encuentra en la dramaturgia calderoniana la posibilidad de hacerlo. Para el hispanista cristiano, Calderón nos da "una visión personal, un sentido de la tragedia de la vida comunicable gracias a los recursos propios del drama" (Parker, 1962/2000: 330, nota 7).

"Creo posible aceptar en principio –afirma Parker en su exposición– que toda presentación clara y tajante del bien y el mal –en blanco y negro– en que triunfa el bien en forma inequívoca, castigándose el mal gracias a una justicia poética mecánica, no nos dará una buena tragedia" (Parker, 1962/2000: 333). A partir de aquí Parker trata de justificar la posibilidad de identificar en el teatro calderoniano una experiencia trágica basada en un equilibrio de fuerzas entre los principios morales del bien y del mal. Según Parker, el lector o espectador deberá interpretar *trágicamente* este "desequilibrio de fuerzas", más allá de la justicia poética (ofertada en la comedia) e incluso más allá de la justicia humana (asequible a los hombres). La última palabra la tendría, pues, la Providencia revelada. La propuesta de Parker exige al lector un protagonismo esencial en la interpretación trágica de los hechos contenidos en la comedia, a partir de un determinado concepto de tragedia elaborado *ad hoc* para el teatro calderoniano, y capaz de hacer asequible al moralismo cristiano la dignidad de una experiencia trágica genuinamente pagana y secular. En su argumentación, Parker

aglutina sin más tres conceptos que conviene discriminar y deslindar cuidadosamente. En primer lugar, nos habla de un concepto de tragedia en el que la responsabilidad moral desempeña un papel preponderante. Estamos de acuerdo. En segundo lugar, se nos advierte que esta reflexión moral dispone en la tragedia un equilibrio entre las fuerzas del bien y las fuerzas del mal: “Calderón nos deja en suspenso –dice Parker (1962/2000: 337)–, no entre dos modos de ser, sino entre el pecado y la culpabilidad”. En este punto me resulta inevitable disentir: no me parece posible que el arte trágico enfrente equilibrada o armoniosamente el bien y el mal como algo fácilmente objetivable en unas u otras acciones dramáticas. No es ése el fin del arte trágico, no lo fue en la Grecia antigua y no lo es hoy en las literaturas contemporáneas. Más bien me inclino a pensar que una característica esencial del arte trágico de todos los tiempos consiste precisamente en discutir y cuestionar la seguridad y la estabilidad humanas en el conocimiento del bien y del mal, planteando una interpretación heterodoxa que hace dudar de la validez de determinadas formas morales de conducta, legítimamente admitidas y normativamente codificadas. En tercer lugar, me resulta muy difícil admitir que el planteamiento final de las comedias calderonianas sea el de ofrecer al lector o espectador un neutral equilibrio entre los *buenos* y *malos* protagonistas morales de la acción. De un modo u otro, en los dramas de Calderón, pecadores y disidentes acaban siendo castigados, del mismo modo que mártires heroicos y delincuentes arrepentidos alcanzan la gloria de su Dios verdadero.

Parker desea incorporar a una visión cristiana del mundo los valores más dignos de un arte trágico que, una y otra vez, resultan insolubles en el moralismo y la ortodoxia católicos. El teatro es ante todo fiesta, heterodoxia y catarsis. Nada más lejos, pues, de la moral, de la ortodoxia y del dogma. Una síntesis entre ambos polos es algo francamente difícil de alcanzar, pues una de las dimensiones esenciales de la experiencia trágica consiste precisamente en discutir los límites y legitimidades morales del bien y del mal, en presentarlos *face to face*, de la forma menos tranquilizadora posible, como algo irreconciliable e insoluble. “Espero demostrar –prosigue Parker– que la incertidumbre entre estos dos mundos, estas dos actitudes, no es el único equilibrio posible en una tragedia, y que Calderón, en realidad, sí nos muestra un equilibrio entre dos maneras de ser, y así, aunque el dramaturgo,

que es católico y teólogo escolástico, sabe que la bondad es la ley positiva del Ser, y el mal su negación (y no su contrapartida positiva), sin embargo nos deja en suspenso entre ambas fuerzas” (Parker, 1962/2000: 334-335). No creo que sea posible aceptar fácilmente una declaración de esta naturaleza, por dos razones: en primer lugar, porque la dificultad y el conflicto para esclarecer los límites morales en el ejercicio del bien y del mal es un logro esencial del arte trágico frente a las ideologías y filosofías moralistas; y en segundo lugar, porque resulta francamente difícil aceptar que el desenlace de las comedias de Calderón deje al espectador en suspenso o en duda respecto a lo que debe considerar como lo bueno o lo malo. No es posible excluir de la tragedia una acción cuya consecuencia primordial es la reflexión moralmente heterodoxa, destinada a soliviantar el dogma de una ética y de una metafísica respecto de las cuales se disiente. Creo que la meritoria argumentación de Parker falla precisamente en este punto³⁰.

Con el paso del tiempo el propio A. A. Parker se retrotrajo discretamente de su interpretación trágica de *El príncipe constante*. Al menos así se desprende de algunos de sus últimos trabajos (Parker, 1991), en los que trata de eludir cualquier reflexión sobre este tema, además de mostrar un evidente desagrado a la hora de plantearlo: “Se han aducido argumentos a favor y en contra de considerar *El príncipe constante* una tragedia. La cuestión de si lo es o no en realidad no tiene mayor importancia [...]. Las razones principales para negarle a *El príncipe constante* el *status* de tragedia no vienen en realidad al caso. Aunque la presunta incompatibilidad del cristianismo y la tragedia se ha aducido quizá *ad nauseam*...” (Parker, 1991: 355). Parker no pensaba exactamente igual algunos años atrás, especialmente en 1962, cuando había encaminado sus interpretaciones, en términos muy distintos, “Towards a Definition of Calderonian Tragedy”.

I. Arellano ha dedicado interesantes páginas a discutir la tendencia de algunos críticos a interpretar como tragedias determinadas comedias de Calderón; obras como *La dama duende*, *Casa con dos puertas*, *No*

³⁰ Creo que C. Leech tiene mucha razón cuando advierte que “el honor llevó a crear obras con desenlaces violentos, pero estas obras raras veces son auténticas tragedias, porque casi siempre se preocupan por señalar una moral, la moral de que el honor debe ser sagrado a toda costa, y no en mostrar a un individuo en lucha con el destino” (C. Leech, 1950: 216).

hay cosa como callar, y en general casi todas las comedias de capa y espada. No postula en absoluto Arellano una lectura "cómica" de obras como *El príncipe constante*, *Los cabellos de Absalón*, *El alcalde de Zalamea*, etc., que tienden a ser consideradas por la crítica como tragedias, dramas cristianos, dramas de honor, etc. Con todo, las declaraciones de Arellano pueden interpretarse, aunque ésta no haya sido la voluntad de su autor (el lenguaje del texto a veces habla por sí mismo..., como gustaba sugerir Barthes), para poner de manifiesto la tendencia de cierta crítica calderoniana a interpretar también como tragedias determinadas obras que, desde el punto de vista del moralismo cristiano al que se adscribe Calderón, no pueden en absoluto albergar una conciencia trágica. Y pienso en títulos como *El príncipe constante*, *El mágico prodigioso* o *La devoción de la cruz*, por ejemplo. He aquí las palabras de Arellano: "Utilizar las comedias como documentos, para juzgar lo trágico de su universo, casi siempre desde nuestros propios códigos de valores, puede ser iluminador, quizá para el historiador o antropólogo, pero me parece marginar lo más propiamente dramático, olvidar la intención y construcción de estas piezas, negar injustificadamente la percepción que de ellas, creo, tuvieron sus espectadores" (Arellano, 1994: 8). Y en una breve nota prosigue del modo siguiente, dirigiéndose a quienes propugnan una lectura trágica de determinadas comedias calderonianas: "Opino que estos espectadores tan melancólicos de Wardropper y otros estudiosos están cortados a imagen y semejanza del erudito moderno. En realidad no creo que esta tendencia crítica considere verdaderamente el efecto de la comedia en el público coetáneo; su recurrencia a estas tristes sonrisas me parece más bien una fórmula retórica. No me imagino, y por lo que sabemos sobre el público de los corrales es difícil imaginar, a un mosquetero con esta mueca trágica sedimentada tras el espectáculo de una horrorífica comedia de capa y espada" (Arellano, 1994: 9). Estoy completamente de acuerdo con Arellano, pero yo iría aún más lejos, al preguntarme cuál sería la actitud del público ante obras como *La devoción de la cruz* o *El príncipe constante*. ¿Sería posible hablar en estos casos de una auténtica conciencia trágica de la existencia humana? ¿Se imaginan a la piadosa mosquetería con una "mueca trágica" ante el infante don Fernando en poder del rey de Fez?

Las mismas palabras que Arellano utiliza para limitar el alcance de las interpretaciones trágicas de determinadas comedias *cómicas* (valga

la redundancia, explicable sólo por la complejidad genológica del teatro aurisecular), creo que pueden utilizarse para explicar –y discutir– las interpretaciones trágicas de determinadas comedias hagiográficas y martiroológicas o, por mejor decir, *dramas* o *melodramas religiosos*, como *El príncipe constante*, *La devoción de la cruz* o *El mágico prodigioso*. No pretendo manipular en absoluto las palabras de I. Arellano, en una argumentación que, insisto, él limita a las supuestas “comedias cómicas”, y que en mi heterodoxo y humilde parecer puede aplicarse a todos aquellos dramas religiosos de Calderón que han sido objeto de una interpretación trágica. Advierte Arellano que tales interpretaciones trágicas “son afirmaciones de tipo general, que invierten, en mi modesta opinión, el proceso correcto del análisis. Suponen tomas de postura apriorísticas que van a definir las interpretaciones de las comedias particulares, examinadas desde este prisma adoptado previamente sin la suficiente demostración” (Arellano, 1994: 10). Arellano considera que este interés por interpretar trágicamente determinadas comedias calderonianas se debe, en primer lugar, a la dignidad que tradicionalmente se ha querido ver en la experiencia trágica, frente al mundo de lo cómico; y en segundo lugar, Arellano la atribuye a una “postura metodológica desviada, que básicamente consiste en ignorar las diferencias genéricas, analizando distintas obras como si todas formaran un conjunto indiscriminado y continuo” (Arellano, 1994: 11). Estoy totalmente de acuerdo con los argumentos de Arellano, y añadiría, además, que los mismos criterios pueden aducirse a la hora de interpretar como *tragedias* los dramas, o melodramas, cristianos compuestos por el mismo autor, dramas como *El príncipe constante*, *La devoción de la cruz*, *El mágico prodigioso*, etc...

4.6. ¿TEATRO DE PROPAGANDA O MELODRAMA MARTIROLÓGICO?

En realidad, la mayor parte de la crítica ha interpretado el teatro calderoniano como lo que es, “un mundo totalmente civilizado y socializado por los valores del universalismo católico” (Cancelliere, 2000: 10)³¹. Los investigadores aceptan que *El príncipe constante* “se

³¹ Cancelliere advierte, a propósito de *El príncipe constante*, que “en Calderón, el hecho de que el sujeto se realice en la fe es garantía de la salvación a través del martirio” (Cancelliere, 2000: 10).

coloca dentro de la ideología del universalismo católico de la España en que vivió el autor”, y no discuten en principio que deba incluirse “dentro de las comedias religiosas [que] llegan a determinar un subgénero, el *Märtyredrama*, como propuso Kayser” (Cancelliere, 2000: 19). Se trata, pues, de una obra cuya escritura e interpretación están inexcusablemente comprometidas con las perspectivas morales del deber y la obediencia, cuyos fundamentos se postulan y legitiman más allá del terrenal mundo del hombre, es decir, en la integridad moral de una metafísica católica.

El protagonista, Fernando, es un personaje plano. Responde a un prototipo muy definido, y todo en él está firmemente codificado e interpretado desde el punto de vista de su finalidad en la *fábula*: ser el protagonista del drama martiroológico que ha de representar. En cierto modo es un personaje que vive alienado por una determinada idea de honor³² y de muerte. Consideremos algunas de sus características formales y funcionales.

1. Su lenguaje es totalmente decoroso: habla como se espera que hable, se comporta como debe comportarse según la ley moral que

³² El honor es, sobre todo en el teatro de Lope y de Calderón, un atributo de superioridad, de autoridad y de poder, heredado en la sangre, que no ganado por méritos personales, y en el que se basa la legitimidad estamental de un individuo. En *El príncipe constante* tanto honor parece tener el moro Muley como el cristiano Fernando. En este contexto, el atributo del honor es condición estamental: ambos son nobles por su linaje. Aunque el uno sea moro y el otro católico, la *honra* sirve aquí de consigna unitiva entre castas análogas y enemigas, de manera que los intereses de clase se defienden al margen de las diferencias de fe. Todo un apaño, sin duda, en favor de una ideología estamentalista, defensora de los privilegios de una casta dominante, aún entre los enemigos de la fe “verdadera”. Muley es noble, y por lo tanto su sangre noble, su linaje aristocrático, explica su comportamiento honroso al socorrer a los cristianos de una galera en apuros, tal como él mismo relata en la jornada primera ante Fernando: “Llegué a ella, y aunque moro, / les di alivio a sus congojas...” (I, 315-316). El valor concisivo de la oración (*aunque...*) es de lo más expresivo: por moro, ha de explicar cómo es posible en él un comportamiento honroso. Su bondad quedaría justificada por la nobleza de su condición estamental. Sin embargo, la personalidad de los árabes queda connotada en la obra de Calderón de forma especialmente negativa cuando se trata de gentes de baja condición social: “Desierta esta campaña y esta sierra / los Alarbes, al vernos, han dejado...”, dice Enrique al llegar a la costa de África, en un discurso en el que Calderón subraya, como cualidades propias del mundo árabe, la aridez, el páramo, la soledad, el desierto.

representa y defiende. No hay una sola fisura ni en su discurso (*lexis*) ni en sus obras (*fabula*). No hay una sola vacilación de heterodoxia polifónica: está hecho de una sola pieza, de una vez y para siempre. Es un decoroso dechado de perfecciones.

2. Es también un personaje completamente subordinado a la acción, un sujeto que *es* en la medida en que *es* para la fábula moral que ha de representar. Hay una absoluta supeditación de su persona al compromiso ético del drama: el martirio.

3. La fábula de la obra está además sancionada por un orden moral trascendente del que emana el pleno significado y la definitiva justificación de cuanto sucede: la muerte por la fe. La extinción del individuo en nombre de una causa moral trascendente es el destino final de toda acción dramática aquí planteada. Es más: el personaje interpretará lo que le sucede desde el punto de vista de la intervención moral de una realidad trascendente, en cuyo fundamento (y nunca fuera de él) adquiere sentido todo cuanto ha sido dotado de existencia.

4. Como consecuencia de todo esto, el personaje teatral se convierte en un arquetipo funcional de formas de conducta rigurosamente codificadas. Apenas bastan cuatro o cinco características que se desarrollan progresivamente, de forma exacta, siempre según lo previsto y sin posibilidad alguna de variación o heterodoxia, para dar consistencia formal y funcional al personaje. De hecho, funciona como un teorema perfecto.

5. Por último, es innegable que la figura de Fernando carece por completo de experiencia subjetiva. Toda reflexión es exterior al sujeto, confirma la "verdad" indiscutible del orden moral trascendente, y objetiva muy bien los valores de una ética públicamente codificada, para claridad y ejemplo de todos. Entre la vida terrena y la vida eterna no hay experiencia humana subjetivamente representada. Entre otras cosas, porque no es necesaria a la expresión de los ideales del drama. Hay una despersonalización del ser humano en favor de la identidad de un arquetipo que ha de resultar moralmente muy bien consolidado, y por supuesto ejemplar. Todas las cualidades que requiere el personaje para su éxito o fracaso son cualidades objetivas y modélicas, una moral públicamente codificada.

Fernando habla y actúa con la seguridad de quien desconoce la duda. El único Dios posible y verdadero está con él. En esta consciencia de superioridad, Fernando manifiesta desafío y arrogancia en el

ejercicio del poder. Así sucede, por ejemplo, cuando desembarca en las costas de África, y declama: “Yo he de ser el primero, África bella, / que he de pisar tu margen arenosa, / porque oprimida al pecho de mi huella / sientas en tu cerviz la poderosa / fuerza que ha de rendirte” (I, 477-481)³³. Con frecuencia muestra su capacidad de violencia y agresión en la batalla. No en vano se considera como un soldado de Cristo, apologista y ejecutor de la guerra santa³⁴. Como tal advierte a sus enemigos respecto a la ciudad de Ceuta: “decid que defenderse no pretenda, / porque la he de ganar a sangre y fuego” (I, 498-499). En su forma de actuar manifiesta una insensibilidad e impasibilidad sorprendentes. De hecho, sólo es sensible al dolor que se sufre por la fe, es decir, al dolor que se puede interpretar –y recompensar– desde causas y consecuencias reconocidas por la religión que profesa. Cualquier otra experiencia es ajena a su experiencia personal. Así, por ejemplo, el dolor que podría derivarse de acontecimientos o hechos naturales, en los que no se advierte explícitamente la presencia de lo providencial, como sucede con el naufragio de una de las naves, no constituye para él sino un ejemplo de cómo, sin inmutarse lo más mínimo, puede conseguir sus propios objetivos prescindiendo de parte de su ejército: “sorbernos una nave una tormenta, / es decirnos que sobra aquella gente / para ganar la empresa a que venimos” (I, 535-537). Tal es la estima que tiene por sus soldados. En absoluto se manifiesta al respecto ni la más mínima expresión, reflexión o conciencia trágica.

Otra fuerte expresión de insensibilidad es la que manifiesta ante los agüeros, y concretamente ante toda interpretación secular, pagana o naturalista, de lo premonitorio, que tantos celos suscitan en el ánimo de su hermano Enrique.

Estos agüeros viles, miedos vanos,
para los moros vienen, que los crean,
no para que los duden los cristianos.
Nosotros dos lo somos; no se emplean
nuestras armas aquí por vanagloria

³³ Declamaciones de este tipo se suceden con relativa frecuencia: “No me espantan accidentes / del tiempo, ni me espanta / el semblante de la muerte” (I, 580-582), etc.

³⁴ Una de sus últimas intervenciones en la obra se orienta precisamente a confirmar este ejercicio bélico, cuando grita “¡Embiste, gran Alfonso! ¡Guerra, guerra!” (III, 2593).

de que en los libros inmortales lean
 ojos humanos esta gran victoria.
 La fe de Dios a engrandecer venimos,
 suyo será el honor, suya la gloria,
 si vivimos dichosos, pues morimos;
 el castigo de Dios justo es temerle,
 éste no viene envuelto en miedos vanos;
 a servirle venimos, no a ofenderle;
 cristianos sois, haced como cristianos (I, 545-558).

La mayor prueba de la existencia de un dios y de su poder es el valor y la voluntad de sacrificio de sus siervos. Profetas y mártires saben muchas veces que nadie escuchará sus doctrinas morales, que pocos les comprenderán, y que a lo sumo provocarán equívocos entre gentes de pensamiento diferente. Dioses, profetas y mártires tratan respectivamente de convencer al mundo mediante la autoría de milagros, el deslumbramiento de la palabra y el sacrificio de su propia vida. Tratan a sus adversarios con piedad, como a gentes perdidas y ofuscadas.

Es revelador contrastar las diferencias que separan a Calderón del mundo cervantino. En *La Numancia*, Cervantes sitúa el discurso agorero en el contexto religioso de un mundo pagano, ritual y mítico, cuyos vaticinios resultan desacreditados por Morandro y Corabino, en nombre de una visión secular de la existencia³⁵. En *El príncipe constante*, por

³⁵ "Han de salir agora dos Numantinos, vestidos como sacerdotes antiguos, y traen asido de los cuernos en medio de entrambos un carnero grande, coronado de oliva o yedra y otras flores, y un Paje con una fuente de plata y una toalla al hombro; Otro, con un jarro de plata lleno de agua; Otro, con otro lleno de vino; Otro, con otro plato de plata con un poco de incienso; Otro, con fuego y leña; Otro que ponga una mesa con un tapete, donde se ponga todo esto; y salgan en esta scena todos los que hubiere en la comedia, en hábito de numantinos, y luego los Sacerdotes, y dejando el uno el carnero de la mano, diga: *Señales ciertas de dolores ciertos...*" (*La Numancia*, II, 789). En el cuadro segundo de la jornada segunda de la *Numancia* tiene lugar esta escena, la de los augurios, que puede considerarse como ejemplo de teatro en el teatro. El pueblo numantino, y concretamente los personajes de Morandro y Leoncio, acude al sacrificio y ritual que se ofrece a los dioses con objeto de conocer cuál será el destino de Numancia. El pueblo asiste como espectador a la contemplación de un ritual trágico, un sacrificio a los dioses, en el seno de la acción principal de la tragedia. La acotación que indica funcionalmente la composición y actuación de la comitiva resulta por sí misma suficientemente expresiva, pues dispone los mecanismos necesarios para representar la teatralización del sacrificio dentro de la teatralización de la tragedia. La experiencia trágica de

el contrario, Calderón pone en boca de Enrique una inquietud agore-ra, basada en premoniciones que este personaje interpreta desde un punto de vista naturalista o secular, y respecto a las cuales Fernando descrea absolutamente, censurándolas, y apoyándose en la fuerza moral de la religión cristiana. Cervantes nos propone la secularización del mito religioso, Calderón nos confirma la preeminencia moral y sagrada de un dogma metafísico.

Por otra parte, las palabras de Fernando a Juan, en el cautiverio, en las que subraya su deseo de pasar inadvertido ante los demás cautivos, suenan en cierto modo a falsa modestia, o a una contradicción inherente al propio personaje, sobre todo si las contrastamos con la parte final de su intervención en los versos 1393-1422 de la misma jornada segunda. Casi al final de este acto, Fernando, con vehemente modestia, dice a Juan, que acaba de revelar públicamente la identidad del infante cautivo, lo siguiente:

¡Válgate Dios, qué gran pesar me has hecho,
Don Juan, en descubrirme!
Que quisiera ocultarme y encubrirme
entre mi misma gente,
sirviendo pobre y miserablemente [II, 1559-1563].

Esta declaración de humildad sorprende ahora, porque precisamente hace muy poco el mismo personaje había declarado su inten-

la Edad Moderna se aleja en Cervantes de la inferencia metafísica de la Antigüedad, la recuerda y reproduce, pero le resta valor. Leoncio y Morandro la contemplan como quien contempla un espectáculo teatral. Por si quedan dudas, la secuencia de los augurios se reitera con el protagonismo de Marquino y la presencia sobrenatural del cuerpo muerto. La invocación del poder metafísico y de la posible voluntad de sus designios frente a la existencia humana constituye en la *Numancia* cervantina un hecho que es objeto de *representación teatral* para los propios numantinos; el espectador del siglo XVI, como el del siglo XXI, se siente doblemente distanciado, merced a la concepción teatral de Cervantes, de la experiencia dominante de un poder moral trascendente y metafísico, cada vez más lejano en el tiempo de la historia, así como convencionalmente más distante en el espacio de la representación teatral. Un doble escenario separa en el teatro cervantino al espectador de los númenes (vid. Maestro, 2000, cap. 3). He aquí la valoración final de Morandro y Corabino: "Que todas son ilusiones, / quimeras y fantasías, / agüeros y hechicerías, / diabólicas invenciones. / No muestres que tienes poca / ciencia en creer desconciertos; / que poco cuidan los muertos / de lo que a los vivos toca" (*La Numancia*, II, 1097-1104).

ción de que todo el mundo supiera quién era y en qué estado se encontraba en nombre de la fe católica: “todos sepan”, decía, “Rey, hermano, moros, / cristianos, sol, luna, estrellas, / cielo, tierra, mar y viento, / montes, fieras, todos sepan, / que hoy un Príncipe Constante / entre desdichas y penas / la fe católica ensalza”, etc. Siempre cabe pensar que, quizás, una humildad verdadera, en nombre de tan alta y privada virtud, desestimara tan cósmica publicidad.

Otra de las características de Fernando, muy propia también de todo cristiano viejo, es la *liberalidad*. Esta actitud se manifestaba no sólo en el uso del dinero³⁶, sino también en las relaciones humanas, en especial entre gentes de la nobleza. Los ejemplos son abundantes desde Rodrigo Díaz de Vivar. Fernando da muestra de su liberalidad ante Muley desde el primer momento: “No quiero por tu rescate / más precio de que le aceptes: / vuélvete, y dile a tu dama / que por su esclavo te ofrece / un portugués caballero” (I, (803-807). Apenas ha salido a escena, don Fernando ya ha perdonado la primera vida, haciendo alarde de su superior liberalidad.

La relación entre estos dos personajes no es la interacción entre dos personalidades esencialmente diferentes, sino la colaboración de dos agentes de la acción que confirman la legitimidad de un mismo código de honor trascendente al ser humano. A Fernando y a Muley les une una misma concepción del honor. Que uno sea católico y el otro musulmán es en este contexto una diferencia formal, que afecta al relieve o el color de la fábula, pero que nunca se convierte en un valor funcional o decisivo, pues en absoluto altera el curso de los hechos previstos, que han de concluir en la teatralización del martirio del católico, y no en la huida o el rescate que voluntariamente había deseado el auténtico personaje histórico de carne y hueso. Fernando y Muley llegan a un acuerdo que satisface la ley a la que voluntariamente sirven los dos. Uno y otro anteponen la publicidad de su honor y la legitimidad de sus creencias religiosas a cualesquiera otros valores. Digo

³⁶ Los cristianos viejos no ahorran, hábito propio de musulmanes empobrecidos; ni comerciaban, actividad propia de judíos. Lo propio de los cristianos viejos era la “liberalidad”. Para más detalles sobre este aspecto, vid. Castro (1961). Nótese, en relación con el léxico de la economía, que arabismos como *alcancía* y galicismos como *hucha* se impusieron al uso de castellanismos como “olla ciega” y “ladronera”. De hecho, el vocablo *ahorro* es arabismo, y designaba genuinamente una actividad que se interpretaba como una triste consecuencia de la pobreza.

la “publicidad” porque Muley no dispondría la huida de Fernando, como de hecho no la dispone, si a cambio ha de quedar en entredicho su honor ante el rey de Fez y sus compatriotas musulmanes. Por su parte, Fernando no parece tener otros impulsos naturales que los dictados por los códigos civiles del honor aurisecular y los valores religiosos del moralismo católico. Es en este sentido un personaje mucho más plano y arquetípico que el moro.

Muley cumple con la legalidad trascendente usada entre gentes de honor, y devuelve, cual bondadosa ley de Talión, el favor que le debe a Fernando, quien le había perdonado anteriormente la vida. No hay en Muley piedad verdadera, sino deseo de cumplir con un imperativo de honor ante alguien que, como Fernando, ha tenido hacia el moro un gesto decisivo de liberalidad propia de caballeros honrados: “No vengo, Infante, a ofrecer / mi favor, sino a pagar / deuda que un tiempo cobré” (II, 1725-1727). No hay nada admirable en esta actitud de Muley: por un lado, pretende *privadamente* mantener su honor ante Fernando, devolviendo favor por favor; por otro lado, pretende a su vez conservar *públicamente* intacto su honor a los ojos de su rey musulmán: “y así los dos / habremos librado bien, / yo el honor y tú la vida” (II, 1752-1754).

El problema surge cuando el rey sorprende juntos al moro y al cautivo católico, y responsabiliza oficialmente a Muley de la custodia del prisionero: “Alcaide eres del Infante, / procura guardarle bien, / porque en cualquiera ocasión / tú me has de dar cuenta de él”. Sin embargo, éste es un problema que encuentra solución prontísimo, y una solución que además es igualmente compartida por Muley y por Fernando, ya que confirma los ideales que ambos pretenden: honor y martirio. Pues no se hable más. Muley mismo formula el problema y su solución: “¿... y entre mi amigo y el Rey, / el amistad y el honor / hoy en batalla se ven? / Si soy contigo leal, / he de ser traidor con él; / ingrato seré contigo, / si con él me juzgo fiel” (II, 1833-1839). Por si quedaban dudas, Fernando las disipa confirmando (*ad nauseam*) su plena aceptación, según los códigos del honor y la fe a los que *su* ética subordina la existencia de los seres humanos: “Muley, amor y amistad / en grado inferior se ven / con la lealtad y el honor. / ... no aceptaré / la vida, porque tu honor / conmigo seguro esté. / ... por mi Dios y por mi ley, / seré un Príncipe Constante / en la esclavitud de Fez” (II, 1850-1852, 1861-1863, 1895-1897). Ninguno de estos personajes es, ni

en lo más mínimo, expresión de enfrentamiento con el orden moral trascendente; antes al contrario, su discurso (*lexis*) y su acción (*fábula*) están destinados de principio a fin a confirmar la legitimidad metafísica de ese orden moral con el que plenamente se identifican. Si tenemos en cuenta que la experiencia trágica emana esencialmente de un enfrentamiento entre el ser humano y un poder trascendente con el que el hombre entra en conflicto, aquí no hay por ninguna parte un planteamiento trágico. La única desavenencia que surge en la trama de *El príncipe constante* es la que remite a la lucha entre católicos y musulmanes, es decir, entre hombres de una religión “verdadera” y hombres de una religión “falaz”. La religión en todo caso se utiliza como un pretexto para justificar el enfrentamiento político. Si las fuerzas metafísicas se invocan, es para confirmar la legitimidad moral y bélica del bando católico, así como el apoyo vital que estos últimos reciben en el ejercicio de su martirio y guerra santa. “Que no hay duda –dice Alfonso– que el cielo ha de ayudarnos hoy”. A lo que responde Fernando: “Sí ayuda, / porque obligando al cielo, / que vio tu fe, tu religión, tu celo, / hoy tu causa defiende” (III, 2598-2602). En este contexto, no hay en absoluto desavenencias que señalar. Hablar de tragedia en *El príncipe constante* es un error absoluto, que responde en cada caso a las intenciones particulares de cada crítico. Y sepa cada cual cuáles son las suyas. En *El príncipe constante* no hay tragedia, sino algo muy distinto, algo que casi se le opone dialécticamente: la confirmación en el martirio de un orden moral trascendente que premia al ser humano con la redención y la felicidad eternas. Estamos ante una obra dramática claramente propagandística y fuertemente melodramática.

4.7. HACIA UNA CONCLUSIÓN

Si la escritura de la historia da lugar a un discurso verificable en la realidad de los hechos, la invención literaria no es, francamente, un discurso verificable en la escritura de las fuentes históricas. La composición de la *fábula* literaria, desde luego, no debe serlo. La literatura es un discurso formalmente explicable y semánticamente abierto, pero nunca verificable o falseable en la realidad histórica. La descripción historiográfica de las fuentes, necesaria y útil a la interpretación cultural, no debe inducirnos a considerar la escritura calderoniana de

El príncipe constante como un discurso verificable en la realidad de la historia. Con todo, no hay que dejar pasar desapercibido un hecho que estimamos de cierto interés. Calderón sigue en su drama la tradición histórica que figura en las crónicas, pero la sigue hasta el momento en que ha de producirse el intercambio entre Fernando y la ciudad de Ceuta, en poder de los portugueses. Según las fuentes históricas, el rey Duarte había dispuesto en su testamento que la ciudad de Ceuta fuera restituida a los moros a cambio de que el príncipe Fernando recobrarla la libertad. Sin embargo, parece que en la realidad histórica el canje no tuvo lugar, ya que las cortes portuguesas se negaron a aceptarlo, y no porque quien se resistiera fuera la constancia de su príncipe. De un modo u otro, nada hay que objetar a Calderón, autor de comedias, y por tanto dramaturgo, que no historiador³⁷. Como sabemos, en la fábula de la comedia es Fernando quien, con objeto de mantener la ciudad de Ceuta en manos de los católicos portugueses, se come literalmente la cédula que plantea a los moros su propia liberación. Es más que evidente que Calderón se aparta de la historia en este punto no porque pretenda verificar o falsificar nada, sino simplemente porque el desenlace de la realidad no conviene a su propósito propagandístico, moralista, melodramático. Si le conviniera, sin duda lo asumiría plenamente como materia dramática. Calderón sustituye de este modo la Historia por la Metafísica, es decir, la realidad por el dogma, la flaqueza o debilidad humanas por la virtud y el ansia de martirio, la complejidad de la vida real por la hagiografía edificante y fabulosa. Es curioso que el planteamiento de Calderón sea precisamente el contrario al utilizado por Cervantes en *La Numancia*, quien sustituye en esta tragedia la Metafísica –mediante la desmitificación del mundo numinoso–, por la Historia, en cuyo curso sitúa el desenlace de los hechos trágicos (*Fatum*).

No quisiera concluir sin recordar las siguientes palabras, muy reveladoras, de F. Rico, a propósito de *La vida es sueño* y sus rigurosísimos intérpretes: “La crítica de los dos últimos siglos, especialmente en los

³⁷ La historiografía ha aducido pruebas que acreditan las fuentes calderonianas de este drama. Según A. A. Parker (1991: 354), *La fortuna adversa del Infante don Fernando de Portugal*, compuesta probablemente después de 1595 por el canónigo Francisco Tárrega, es la principal fuente calderoniana. Cfr. al respecto los trabajos de A. E. Sloman (1950, 1958).

países de lengua alemana o inglesa, ha tendido a reducir la obra a tres o cuatro cuestiones que han llenado montañas de papel: la evolución espiritual de Segismundo, la pertinencia de la *segunda acción* (la venganza de Rosaura), el sentido trascendente de la trama... No niego que semejantes cuestiones sean legítimas para quien se proponga ilustrar tal o cual concepción de la literatura, pero sí creo poder afirmar que no responden a la experiencia de *La vida es sueño* por parte de quien, ayer u hoy, la ve representar sobre un tablado: son cuestiones que un auditorio ni siquiera se plantea, o, si lo hace, que apenas afectan al agrado que la función le produce" (Rico, 1990/2000: 466). Estas declaraciones subrayan cómo la crítica disputa por hacer que prevalezca en la lectura de Calderón un canon crítico, unas normas de interpretación antes que la interpretación misma, una teoría literaria antes que la propia literatura. Sólo así se puede hablar de tragedia donde no hay conciencia trágica alguna, y también de contemporaneidad a propósito de un discurso y una fábula literaria completamente extemporáneos. El siglo XVII español, en su ortodoxia y efervescencia católica, se distanció de la tragedia y la conciencia trágica de la existencia humana en favor del martirio y la idea de una muerte redentora por la fe. Así lo ilustra buena parte del teatro hagiográfico del momento³⁸, y en concreto *El príncipe constante* calderoniano. Que Calderón es autor de un teatro grandioso y extraordinario resulta evidente. Es, sin duda, un monumento, pero un monumento *histórico*. Su obra puede ser eternamente interpretable, una y otra vez, pero al igual que las condiciones que la hicieron posible pertenece genuinamente al siglo XVII, no a nuestro mundo contemporáneo.

³⁸ Vid. al respecto Elida Maria Szarota (1967).

5. BIBLIOGRAFÍA

5.1. BIBLIOGRAFÍA LITERARIA

- BECKETT, Samuel: *The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber, 1986.
- BÜCHNER, George: *Werke und Briefe (Münchener Ausgabe)*, München, Carl Hanser Verlag, 1988. Reed. a cargo de Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm y Edda Ziegler, en München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999. Trad. esp. de C. Gauger, con introducción de K. Forssman y J. Jané, en *Obras completas*, Madrid, Editorial Trotta, 1992. Es trad. esp. de la edición alem. de 1967 de Werner R. Lehmann.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *El Príncipe constante* de P. Calderón de la Barca, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000. Ed. de Enrica Cancelliere.
- *El mágico prodigioso*, Madrid, Cátedra, 2000. Ed. de Bruce W. Wardropper.
- CICERÓN, Marco Tulio: *Discursos*, Madrid, Gredos, 1999 (5 vols.) Introducción general de M. Rodríguez-Pantoja Márquez. Traducción española del latín de José María Requejo Prieto, revisada por F. Torrent Rodríguez, y de J. Aspa Cereza y M. Baños Baños, revisada por J. Martínez Gázquez y J. Fresnillo Núñez.
- CERVANTES, Miguel de: *El cerco de Numancia*, Salamanca, Anaya, 1961. Ed. de Robert Marrast. Reed. en Madrid, Cátedra, 1984², 1990³.
- *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, 1998. Ed. de F. Rico.
- *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica, 2001. Edición de Jorge García López. Estudio preliminar de Javier Blasco.
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Castalia, 1969. Ed. de J. B. Avallé Arce.
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Cátedra, 2002. Ed. de Carlos Romero Muñoz.
- *Die Prüfungen des Persiles und der Sigismunda. Eine nordische Geschichte*. Aus dem spanischem von Friedrich Notter, Stuttgart, Verlag der J. B. Metzlerschen Buchhandlung, 1839.
- *Les travaux de Persille et Sigismonde, histoire septentrionale*, Paris, José Corti, 1994. Traduit et présenté par Maurice Molho.
- GARCÍA LORCA, Federico: *La casa de Bernalda Alba*, Madrid, Cátedra, 1985. Ed. de Allen Joseph y Juan Caballero.

- GOETHE, Johann Wolfgang von: *Faust*, en *Goethes Werke Band III. Dramatische Dichtungen I*, München, Verlag C. H. Beck, 1996. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz.
- GRILLPARZER, Franz: *Sämtliche Werke*, München, C. Hanser, 1967. Hrsg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher.
- KLEIST, Heinrich von: *Sämtliche Werke: Brandenburger Ausgabe*, Basel, Strömfeld, 1988. Herausgegeben von Roland Reuss und Peter Staengle.
- MILTON, John: *Samson Agonistes*, en *The Poems of John Milton*, London, Longmans, 1968. Edited by John Carey and Alastair Fowler.
- ROJAS, Fernando de (y "antiguo autor"): *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica, 2001. Edición y estudio de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Arzálluz y Francisco Rico.
- SHAKESPEARE, William: *The Yale Shakespeare. The Complete Works*, New York, Barne and Noble, 1993. Published under the direction of the Department of English, Yale University. Edited by Wilbur L. Cross and Tucker Brooke.

5.2. BIBLIOGRAFÍA METODOLÓGICA

- ACCETTO, Torquato (1641): *Della dissimulazione onesta*, Torino, Einaudi, 1997. Ed. de S. Nigro.
- ADOLF, Helen (1947): "On Mediaeval Laughter", *Speculum*, 22 (289-294).
- AGUS, J. B. (1961) *L'évolution de la pensée juive des temps bibliques au début de l'ère moderne*, Paris.
- AGUSTÍN, San (395): *De mendacio*, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 41 vols.
- ALBA-BUFILL, Elio (1980): "Las ideas centrales de *El príncipe constante* de Calderón de la Barca", *III Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro (66-91).
- ALCALÁ ZAMORA, José y Díez Borque, José María (eds.) (2000): *Obras maestras de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Castalia.
- ALMANZI, Guido (1975): *The Writer as Liar. Narrative Technique in the Decameron*, London and Boston, Routledge and K. Paul. Versión italiana: *Bugiardi. La verità in maschera*, Venezia, Marsilio, 1996.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José Luis (1994): *La estructura cíclica de 'El Coloquio de los perros' de Cervantes*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- ARBÓ, Sebastián Juan (1951): *Cervantes*, Barcelona, José Janés.
- ARELLANO, Ignacio (1994): "Sobre las lecturas trágicas calderonianas: *El mayor monstruo del mundo* (Notas para una síntesis del drama)", en I. Arellano, V. García Ruiz, M. Vitse (eds.), *Del horror a la risa*, Kassel, Reichenberger (9-41).

- ATKINSON, W. C. (1947): "The Enigma of the *Persiles*", *Bulletin of Spanish Studies*, 24 (242-253).
- BANAL, L. (1923): *L'ultimo romanzo di Miguel de Cervantes*, Firenze.
- BARTON BOWYER, J. (1982): *La meravigliosa arte dell'inganno*, Milano, Sugarco, 1991.
- BARZUN, Jacques (2000): *From Dawn to Decadence: 500 Years of Cultural Life, 1500 to the Present*, New York, Harper Collins. Trad. esp. de Jesús Cuéllar Menezo y Eva Rodríguez Halffter: *Del amanecer a la decadencia: 500 años de vida cultural en Occidente*, Madrid, Taurus, 2001.
- BATAILLON, Marcel (1961): "*La Célestine*" *selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier.
- BENJAMIN, Walter (1936): "Der Erzähler", *Orient und Occident. Staat-Gesellschaft-Kirche. Blätter für Theologie und Soziologie*, Neue Folge, Heft 3, Oktober. Trad. esp. de Jesús Aguirre en "El narrador", *Revista de Occidente*, 129, 1973. Trad. esp. de Roberto Blatt: "El narrador", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos de Walter Benjamin*, Madrid, Taurus, 1999² (111-134).
- BERLIN, Isaiah (1999): *The Roots of Romanticism*, Washington, The Trustees of the National Gallery. Ed. de Henry Hardy. Trad. Esp. de Silvina Marí: *Las raíces del Romanticismo*, Madrid, Taurus, 2000.
- BERMAN, Marshall (1983): *All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, New York, Simon and Schuster. Trad. esp.: *Todo lo sólido se desvanece en el aire: experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1991.
- BETTETINI, Maria (2001): *Breve storia della bugia. Da Ulisse a Pinocchio*, Raffaello Cortina Editore. Trad. esp. de Pepa Linares: *Breve historia de la mentira. De Ulises a Pinocho*, Madrid, Cátedra, 2002.
- BLANCO, Mercedes (1995): "Literatura e ironía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*", en G. Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Napoli, Istituto Universitario Orientale (625-635).
- BLASCO, Javier (2001): "Estudio preliminar" de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes [1613], Barcelona, Crítica (IX-XXXIX). Edición de Jorge García López.
- BLOOM, Allan D. (1990): *Giants and Dwarfs. Essays 1960-1990*, New York, Simon and Schuster. Trad. esp. de Alberto L. Bixio: *Gigantes y enanos. Tradición ética y política de Sócrates a John Rawls*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- BOOTH, Wayne C. (1961): *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1983². Trad. esp. de S. Gubern Garriga-Nogués: *Retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974.
- BOUCHÉ, Thérèse y CHARPENTIER, Hélène (1990): *Le rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts. Actes du colloque international des 17, 18 et 19 novembre 1988*, Bourdeaux, Presses Universitaires.
- BUENO, Gustavo (1997): *El mito de la cultura*, Barcelona, Editorial Prensa Ibérica.

- BUNGE, Mario (1987): "Borges y Einstein, o la fantasía en arte y en ciencia", *Revista de Occidente*, 73 (45-62).
- BURKE, James F. (2000): *Vision, the Gaze and the Function of the Senses in 'Celestina'*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.
- CANAVAGGIO, Jean (1986): *Cervantes*, Madrid, Espasa Calpe, 2003.
- CANCELLIERE, Enrica (ed.) (2000): "Introducción", *El príncipe constante* [1629] de P. Calderón de la Barca, Madrid, Biblioteca Nueva.
- CARAMUEL DE LOBCOWITZ, Juan (1668): "Epístola XXI", *Ioannis Caramuelis Primus Calamvs. Tomvs II. Ob oculos exhibens...*, Ex Officina Episcopali (págs. 690-718). [El texto latino puede verse en la *Preceptiva dramática española del Renacimiento y Barroco* [1965] (Madrid, Gredos, 1972², págs. 289-318) de F. Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, y la trad. esp. en H. Hernández Nieto, "La Epístola XXI de Juan Caramuel sobre el Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega" (*Segismundo*, 23-24, 1976, págs. 203-288).
- CARBALLO, Luis Alfonso de (1602): *Cisne de Apolo*, Madrid, CSIC, 1958. Reed. en Kassel, Reichenberger, 1997. Ed. de A. Porqueras Mayo.
- CARO BAROJA, Julio (1961): *Las brujas y su mundo*, Madrid, Revista de Occidente.
- CASALDUERO, Joaquín (1947): *Sentido y forma de 'Los trabajos de Persiles y Sigismunda'*, Buenos Aires, Sudamericana. Reed. en Madrid, Gredos, 1975.
- CASCALES, Francisco (1617): *Tablas poéticas*, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1975. Ed. de B. Brancaforte. También en ed. de A. García Berrio, Barcelona, Planeta, 1975.
- CASSIRER, Ernst (1944): *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Haven, Yale University Press.
- CASTRO, Américo (1925): *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, C. H. E. Reed. en Barcelona, Grijalbo, 1987.
- CASTRO, Américo (1961): *De la Edad Conflictiva*, Madrid, Taurus, 1976⁴.
- CLOSE, J. Anthony (2003): "Cervantes y el pecado original, con un vistazo a Alemán", *Ínsula*, 674 (31-33).
- COTARELO Y MORI, Emilio (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid; ed. de José Luis Suárez García, con estudio preliminar e índices, Universidad de Granada, 1997.
- CURTIUS, Ernst Robert (1948): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, A. Francke AG Verlag, 1954². Reed. en München, 1961. Trad. esp. M. Frenk y A. Alatorre: *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1955, 1989⁵.
- (1950): *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern, Francke, 1954². Trad. esp. de Eduardo Valentí: "George, Hofmannsthal y Calderón", *Ensayos críticos sobre literatura europea*, Barcelona, Seix-Barral, 1959¹, 1972² (160-187).

- DÉDÉYAN, Charles (1954): *Le thème de Faust dans la littérature européenne*, Paris, Lettres Modernes.
- DEYERMOND, Alan (1977): "Hilado – Cordón – Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*", *Celestinesca*, 1, 1 (6-12).
- (1999): "Motivación sencilla y motivación doble en *La Celestina*", *Ínsula*, 633 (13-15).
- DI TROCCHIO, F. (1993): *Las mentiras de la ciencia. Por qué y cómo nos engañan los científicos*, Madrid, Alianza, 1997.
- DICCIONARIO DE AUTORIDADES (1726): *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad...*, Madrid, Imprenta de Francisco Hierro. Reimpr. facsímil en Madrid, Gredos, 1993 (3 vols).
- DUNN, Peter N. (1973): "El príncipe constante: A Theatre of the World", en R. O. Jones (ed.), *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*, London, Tamesis (83-101).
- DURANDIN, G. (1993): *L'information, la désinformation et la réalité*, Paris, PUF.
- EDWARDS, Gwynne (1978): *The Prison and the Labyrinth. Studies in Calderonian Tragedy*, Cardiff, University of Wales Press.
- EGIDO, Aurora (1991): "Los silencios del *Persiles*", en James A. Parr (ed.), en *On Cervantes. Essays for L. A. Murillo*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta (21-46).
- EL SAFFAR, Ruth (1975): "Don Quijote and the *Persiles*: Points in Common", J. Solé-Solé (ed.), *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld*, Barcelona, Hispam (173-183).
- FINCH, Patricia S. (1989): "Rojas' *Celestina* and Cervantes' *Cañizares*", *Cervantes*, 9, 1 (55-62).
- FORCIONE, Alban K. (1970): *Cervantes, Aristotle and the 'Persiles'*, Princeton University Press.
- (1972): *Cervantes' Christian Romance*, Princeton University Press.
- (1984): *Cervantes and the Mystery of Lawlessness: A Study of 'El casamiento engañoso' y 'El coloquio de los perros'*, Princeton, Princeton University Press.
- FOX, Dian (1986): *Kings in Calderón: a Study in Characterization and Political Theory*, London, Tamesis Books. [Sobre *El príncipe constante* vid. esp. págs. 50-58].
- FROLDI, Rinaldo (1989): "Considerazioni sul genere tragico nel Cinquecento spagnolo", en Blanca Periñán y Francesco Guazzeli (eds.), *Symbolae Pisanæ. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori (209-217).
- FUENTES, Carlos (1976): *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, J. Mortiz. Reed. en Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1999): *Sobre el descrédito de la literatura y otros avisos humanistas*, Barcelona, Península.

- GONZÁLEZ, Aurelio (ed.) (2002): *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Fondo Eulalio Ferrer.
- GONZÁLEZ, Eduardo (1979): "Del *Persiles* y la isla bárbara. Fábulas y reconocimientos", *Modern Language Notes*, 94 (222-257).
- GONZÁLEZ DE SALAS, Iusepe Antonio (1633): *Nueva idea de la tragedia antigua, o, Ilustración última al libro singular de Poética de Aristóteles Stagirita*, Madrid, A. de Sancha, 1778.
- GUILLÉN, Claudio (1998): *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets.
- GULSOY, Y. y PARKER, L. H. (1960): "El príncipe constante: drama barroco de la Contrarreforma", *Hispanófila*, 3, 9 (15-23).
- HARRISON, Stephen (1980): "Magic in the Spanish Golden Age: Cervantes's Second Thoughts", *Renaissance and Reformation*, 4 (47-64).
- HERNÁNDEZ NIETO, H. (1990): "Yo lo sé porque en el mar. Apariencia, desengaño y certeza en el parlamento de Muley", *Homenaje a Alberto Navarro González. Teatro del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger (285-296).
- (1989): "El príncipe constante y *Edipo*", en J. L. Laurenti y V. G. Williamsen *Varia Hispánica. Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*, Kassel, Reichenberger (61-80).
- HERRÁIZ DE TRESCA, Teresa (1988): "Humor y muerte en el prólogo del *Persiles*", *Criticón*, 44 (55-59).
- HOBBS, T. (1651): *Laviatán*, Madrid, Alianza, 1996.
- HUERGA, Álvaro (1981): "El proceso inquisitorial contra la Camacha", en Manuel Criado de Val (ed.), *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, EDI (453-462).
- HUIZINGA, Johan (1944): *Autunno del medioevo*, Firenze, Sansoni.
- HUTCHINSON, Steven (1992): "Las brujas de Cervantes y la noción de comunidad femenina", *Cervantes*, 12, 2 (127-136).
- ISER, Wolfgang (1972): "The Reading Process: A Phenomenological Approach", *New Literary History*, 3 (279-299). Trad. esp.: "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", en J. A. Mayoral (ed.), *La estética de la recepción*, Madrid, Arco-Libros, 1987 (215-243).
- ISIDORO DE SEVILLA, San (1983): *Las etimologías de san Isidoro romanceadas*, Universidad de Salamanca (2 vols.), vol. 1, pág. 204. Ed. de Joaquín González Cuenca.
- JAROCKA, M. L. (1979): *El coloquio de los perros' a nueva luz*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- JARRET-KERR, Martin (1954): "Calderón and the Imperialism of Belief", *Studies in Literature and Belief*, London, Rockliff (123-132).
- JASPERS, Karl (1948): *Über das Tragische. Die Sprache en Von der Wahrheit. Philosophische Logik*, München-Zurich, Erster Band, 1991. Trad. esp. de J. L. del Barco: *Lo trágico. El lenguaje*, Málaga, Agora, 1995.

- KAYSER, Wolfgang (1958): "Zur Struktur des *Standhaften Prinzen von Calderón*", *Die Vortragsreise: Studien zur Literatur*, Berna, Francke (232-256).
 — (1963): *The Grotesque in Art and Literature*, New York, McGraw Hill.
- KERNAN, Alvin B. (1990): *The Death of Literature*, New Haven, Yale University Press.
- LACARRA, M. J. (1998): "De la disciplina en el reír: Santos y diablos ante la risa", en J. M. Soto Rábanos (ed.), *Pensamiento medieval hispano. Homenaje a Horacio Santiago Otero*, Madrid · Zamora, CSIC · Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León (377-391).
- LAPESA, Rafael (1950): "La española inglesa y el *Persiles*", en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, (242-263).
- LEECH, Clifford (1950): *Shakespeare's Tragedies and Other Studies in Seventeenth Century Drama*, London, Chatto and Windus.
- LOBATO, María Luisa (2000): "Calderón, autor trágico", en L. García Lorenzo (ed.), *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel, Reichenberger (61-98).
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1989): "Manifestaciones festivas de la literatura medieval castellana", en J. Huerta Calvo (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Serbal (63-117).
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso: *Philosophia antigua poética*, Madrid, Thomas Iunati, 1596. Ed. de A. Carballo Picazo en Madrid, CSIC, 1973 (2 vols.) Reed. en *Obras completas de Alonso López Pinciano*, edición y prólogo de José Rico Verdú. vol. I, *Philosophía antigua poética*, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.
- LOZANO RENIEBLAS, Isabel (1998): *Cervantes y el mundo del Persiles*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- LUMSDEN-KOUEV, Audrey (1983): "El príncipe constante: drama de la cotrarreforma. La tragedia de un santo mártir", en L. García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC (495-501).
- MAC KURDY, R. R. (1971): "Lope de Vega y la pretendida inhabilidad española para la tragedia. Resumen crítico", en A. D. Kossoff y J. Amor Vázquez (eds.), *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid, Castalia (525-535). Reed. en A. Sánchez Romeralo (ed.), *Lope de Vega. El teatro*, 1, Madrid, Taurus, 1989 (169-180).
- (1973): "The 'Problem' of Spanish Golden Age Tragedy: A Review and Reconsideration", *South Atlantic Bulletin*, 38 (3-15).
- (1979): "A Critical Review of *El médico de su honra* as Tragedy", *Bulletin of Comediantes*, 31 (3-14).
- MAESTRO, Jesús G. (1999): "La Numancia cervantina. Hacia una poética moderna de la experiencia trágica", *Anales Cervantinos*, 35 (205-221).
- (2000): *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid · Frankfurt, Iberoamericana · Vervuert.

- (2001): *El personaje nihilista. 'La Celestina' y el teatro europeo*, Madrid · Frankfurt, Iberoamericana · Vervuert.
- (2001a): "Referencias teatrales cervantinas en las tragedias de Vittorio Alfieri", en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas (165-184).
- (2001b): "Poética de lo trágico en el teatro de Miguel de Cervantes y de Georg Büchner", en A. Bernat Vistarini (ed.), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, 2 (965-982).
- (2002): "Dante, Cervantes, Shakespeare, Molière", en J. G. Maestro (ed.), *Teatro hispánico y literatura europea. Theatralia*, 4 (15-45).
- (2003): "Nueva lectura del *Persiles*", en *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23, 1 (223-234).
- (ed.) (2002): *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid, Arco-Libros.
- MAIMÓNIDES (1956): *The Guide for the Perplexed*, Dover, Publ. Inc. & Co. Translated into English by M. Friedlander.
- MARANISS, James E. (1978): *On Calderón*, University of Missouri Press.
- MARAVALL, José Antonio (1961): *Teoría del saber histórico*, Madrid, Revista de Occidente.
- MARCUSE, Herbert (1964): *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston, Bacon Press. Trad. esp. de Antonio Elorza: *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona, Planeta, 1985.
- MÁRQUEZ, Antonio (1985): "La ideología de Cervantes: el paradigma *Persiles*", *Ínsula*, 467 (1 y 12-13).
- MATZAT, Wolfgang (1986): "Die ausweglose Komödie. Ehrenkodex und Situationskomik in Calderóns *comedia de capa y espada*", *Romanische Forschungen*, 98 (58-80).
- MAURON, Charles (1964): *Psychocritique du genre comique. Aristophane. Plaute. Térence. Molière*, Paris, Corti, 1985². Trad. esp. en Madrid, Arco-Libros, 1998.
- MAY, T. E. (1963), "The Symbolist of *El mágico prodigioso*", *Romanic Review*, 54 (95-112).
- MÉNARD, Philippe (1969): *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz.
- (1969): *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1881): *Calderón y su teatro*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull.
- MEREGALLI, Franco (1987-1988): "Relectura del *Persiles*", *Anales Cervantinos*, 25-26 (327-337).

- MICHEL, L. (1971): "Die Möglichkeiten einer christlichen Tragödie", en V. Sander (ed.), *Tragik und Tragödie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (177-208).
- MOLHO, Maurice (1992): "'El sagaz perturbador del género humano': Brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas", *Cervantes*, 12, 2 (21-32).
- (ed.) (1970): *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros. Le mariage trompeur et Colloque des chiens*, Paris, Aubier-Flammarion.
- MOLL, Jaime (1974): "Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla, 1625-1634", *Boletín de la Real Academia Española*, 54 (97-103)
- MORÓN ARROYO, Ciriaco (1982): *Calderón. Pensamiento y teatro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.
- MUSCHG, Walter (1948): *Tragische Literaturgeschichte*, Bern, Francke Verlag, 1955². Trad. esp. de Joaquín Gutiérrez Heras: *Historia trágica de la literatura*, México, FCE, 1965, 1996².
- NARDORFY, Martha y RUANO DE LA HAZA, José María (1984): "Bibliografía básica sobre la tragedia calderoniana", *Ottawa Hispánica*, 6 (97-108).
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto (1981): *Cervantes entre el 'Persiles' y el 'Quijote'*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- (1984): *Calderón de la Barca. De lo trágico a lo grotesco*, Kassel, Reichenberger.
- NEWELS, Margarete (1956): *Die dramatischen Gattungen des Siglo de Oro*, Wiesbaden. Trad. de A. Sole-Leris: *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1974.
- NIETZSCHE, Friedrich (1882-1887): *Die fröhliche Wissenschaft*, en *Sämtliche Werke*, III, München · Berlin, Deutscher Taschenbuch Verlag · Gruyter, 1988. Kritische Studienausgabe Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari.
- NORVAL, Maria (1973): "Another Look at Calderón's *El príncipe constante*", *Bulletin of the Comediantes*, 25 (18-28).
- OLIVER, Antonio (1953): "La filosofía cínica y *El coloquio de los perros*", *Anales Cervantinos*, 3 (293-307).
- OOSTENDORP, Enrique (1981): "Evolución de algunas teorías en torno a las tragedias de Calderón", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 2 (65-76).
- (1983): "Estructura de la tragedia calderoniana", *Criticón*, 23 (177-195).
- ORTIGOZA VIEYRA, Carlos (1957): *Los móviles de la comedia: 'El príncipe constante' de Calderón de la Barca*, México, Antigua Librería Robledo.
- PARKER, Alexander A. (1962): "Towards a Definition of Calderonian Tragedy", *Bulletin of Hispanic Studies*, 39 (222-237). Trad. esp. de Manuel Durán: "Hacia una definición de la tragedia calderoniana", en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Itsmo, 2000 (327-350).

- (1973): "Christian Values and Drama: *El príncipe constante*", en K. H. Körner y K. Rühl (eds.), *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche*, Bern · München, Francke Verlag (441-458).
- (1991): "Religión y guerra: *El príncipe constante*", *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra (349-378). Reproduce en parte un artículo de 1973, titulado "Christian Values and Drama: *El príncipe constante*", en K. H. Körner y K. Rühl (eds.), *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche*, Bern · München, Francke Verlag (441-458).
- PARR, James A. (1986): "*El príncipe constante* and the Issue of Christian Tragedy", *Studies in Honor of William C. McCrary*, Lincoln, Nebraska University Press (165-175).
- PATERSON, A. K. (1976): "El local no determinado en *El príncipe constante*", en H. Flasche (ed.), *Hacia Calderón. III Coloquio Anglogermánico*, Berlin · New York, Gruyter Verlag (171-184).
- PFANDL, Ludwig (1924): *Spanische Kultur und Sitte des 16. und 17. Jahrhunderts: eine Einführung in die Blütezeit der spanischen Literatur und Kunst*, Kempten, Kösel und Pustet. Trad. esp.: *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Araluce, 1929. Reed. en Madrid, Visor, 1994.
- PLATÓN (1988): *Diálogos*, Madrid, Espasa-Calpe. Introducción de Carlos García Gual y traducción de Luis Roig de Lluis.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1982): "Función y significado de Muley en *El príncipe constante*", en M. D. McGaha (ed.), *Approaches to the Theater of Calderón*, Washington, University Press of America (157-173).
- (1983): "En torno al manuscrito del siglo XVII de *El príncipe constante*", en L. García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC (235-248).
- (1994): "Impacto de *El príncipe constante* en la crítica hispanística (1972-1992)", en H. Flasche (ed.), *Hacia Calderón. X Coloquio Anglogermánico*, Stuttgart, Steiner Verlag (213-222).
- PRING-MILL, R. D. F. (1972): "Estructuras lógico-retóricas y sus resonancias: un discurso de *El príncipe constante*", en H. Flasche (ed.), *Hacia Calderón. II Coloquio Anglogermánico*, Berlin · New York, W. de Gruyter (109-154).
- (1976): "Estructuras lógico-retóricas. Un discurso de *El príncipe constante* (segunda parte). Hermosa compostura y piedad real", en H. Flasche (ed.), *Hacia Calderón. III Coloquio Anglogermánico*, Berlin · New York, W. de Gruyter (47-74).
- REGALADO, Antonio (1995): *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino.
- REICHENBERGER, Arnold G. (1960): "Calderón' *El príncipe constante*, a Tragedy?", *Modern Language Notes*, 75 (668-670).

- RESNICK, I. M. (1987): "Risus monasticus: Laughter and Medieval Monastic Culture", *Revue Benedictine*, 97 (90-100).
- REVEL, Jean François (1988): *Le connaissance inutile*, Paris, Editions Grasset and Fasquelle. Trad. esp. de J. Bochaca, *El conocimiento inútil*, Barcelona, Planeta, 1989.
- RICO, Francisco (1975): "Brujería y literatura", *Brujología: Ponencias y comunicaciones del I Congreso Español de Brujología*, Madrid, Seminarios y Ediciones (97-117).
- (1990): "El teatro es sueño", *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix-Barral (201-234). Reed. en en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Itsmo, 2000 (440-473).
- (1993): *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza.
- RILEY, Edward C. (1962): *Cervantes' Theory of the Novel*, Oxford University Press. Trad. esp. de C. Sahagún: *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971.
- (1976): "Cervantes and the Cynics (*El licenciado vidriera* and *El coloquio de los perros*)", *Bulletin of Hispanic Society*, 53 (189-199). Reed. en "Cervantes y los cínicos (*El licenciado vidriera* y *El coloquio de los perros*)", *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica, 2001 (209-238). Trad. esp. de Mari Carmen Llerena.
- (1990): "La profecía de la bruja (*El coloquio de los perros*)", en J. M. Casasañas (ed.), *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos (83-94).
- (1993): "Cervantes, Freud, and Psychoanalytic Narrative Theory", *MLR*, 88 (1-14). Reed. en "Cervantes, Freud y la teoría narrativa psicoanalítica", *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica, 2001 (255-276). Trad. esp. de Mari Carmen Llerena.
- (1996): "The Antecedents of the *Coloquio de los perros*", *Negotiating Past and Present: Readings in Spanish Literature Presented to Javier Herrero*, Charlottesville, Rookwood Press. Reed. en "Los antecedentes del *Coloquio de los perros*", *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica, 2001 (239-253). Trad. esp. de Mari Carmen Llerena.
- (2001): *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica. Trad. esp. de Mari Carmen Llerena.
- RUANO DE LA HAZA, José María (1983): "Hacia una nueva definición de la tragedia calderoniana", *Bulletin of the Comediantes*, 35 (165-180).
- (1985): "Más sobre la 'tragedia mixta' calderoniana", *Bulletin of the Comediantes*, 37 (263-266).
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1967): *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza, 1971².
- (1984), *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra.

- (2000): "Presentación", en J. Alcalá Zamora y J. M. Díez Borque (eds.), *Obras maestras de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Castalia (5-7).
- (2000): *Calderón, nuestro contemporáneo*, Madrid, Castalia.
- RUSSELL, P. E. (1963): "La magia como tema integral de *La Celestina*", *Studia Philologica Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 3 (337-354). Reed. en *Temas de "La Celestina" y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978 (241-276).
- SAGE, Jack (1973): "The Constant Phoenix", en K. H. Körner y K. Rühl (eds.), *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche*, Bern · München, Francke Verlag (561-574).
- SAID, E. W. (1994): *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere*, Milano, Mondadori.
- SCHLEGEL, August Wilhelm (1811): *Über den Standhaften Prinzen des Don Pedro Calderón de la Barca*, Weimar.
- SEVERIN, Dorothy S. (1995): *Witchcraft in "Celestina"*, London, Queen Mary and Westfield, 1997².
- SLOAN, Robert (1970): "Action and Role in *El príncipe constante*", *Modern Language Notes*, 85, 2 (167-183).
- SLOMAN, Albert E. (1950): *The Sources of Calderón's 'El príncipe constante'. With a Critical Edition of its Immediate Source, 'La fortuna adversa del infante don Fernando de Portugal'. A Play Attributed to Lope de Vega*, Oxford, Dolphin.
- (1958): *The Dramatic Craftmanship of Calderón: His Use of Earlier Plays*, Oxford, Dolphin.
- SNOW, Joseph T. (1999): "Alisa, Melibea, Celestina y la magia", *Ínsula*, 633 (15-18).
- SONTAG, Susan (1966): *Against Interpretation and other Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux. Trad. esp.: *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996.
- SPITZER, Leo (1959): "Die Figur der Fénix in Calderóns Standhaftem Prinzen", *Romanistisches Jahrbuch*, 10 (305-335). Trad. ingl. en B. Wardropper, *Critical Essays on the Theater of Calderón*, New York, 1965 (137-160).
- STEGMANN, Tilbert D. (1971): *Cervantes Musterroman 'Persiles': Epentheories und Romanpraxis um 1600 (El Pinciano, Heliodor, Don Quijote)*, Hamburg, Hartmut Lüdke Verlag.
- STEINER, George (1961): *The Death of Tragedy*, New York, Knopf. Reeditado en Oxford University Press, 1981. Trad. esp. de E. L. Revol: *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Avila, 1991.
- (1967): *Language and Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, New York, Atheneum.
- (1971): *In Bluebeard's Castle. Some Notes Towards the Redefinition of Culture*, New Haven, Yale University Press.
- (1974): *Nostalgia for the Absolute*, Concord, Anansi.

- (1989): *Real Presences*, Chicago, University of Chicago Press. Trad. esp. de Juan Gabriel López Guix: *Presencias reales. ¿Hay algo 'en' lo que decimos?*, Barcelona, Destino, 1991.
- SULLIVAN, Henry W. y RAGLAND-SULLIVAN, Ellie (1981): "Las tres justicias en una of Calderón and the Christian Catharsis", en Frederick A. de Armas, David Gitlitz y José A. Madrigal (eds.), *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*, Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies (118-140).
- SZAROTA, Elida Maria (1967): *Künstler, Grübler und Rebellen. Studien zum europäischen Martyrerdrama des 17. Jahrhunderts*, Bern · München, Francke.
- TATLOCK, J. S. P. (1946): "Mediaeval Laughter", *Speculum*, 22 (251-253).
- TER HORST, R. (1972): "The Economic Parable of Time in Calderón's *El príncipe constante*", *Romanistisches Jahrbuch*, 23 (294-306).
- TIETZ, Manfred (1999): "Die Debatte um die 'moralische Zulässigkeit des Theaters' im spanischen 17. Jahrhundert und ihre Folgen", en S. Große y A. Schönberger (eds.), *Culce et decorum est philologiam colere: Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*, Berlin, Domus Editora Europaea (705-732).
- (2001): "Comedia y tragedia", en J. M. Díez Borque (ed.), *Calderón desde el 2000*, Madrid, Ollero & Ramos (155-183).
- TOMÁS DE AQUINO, Santo (1269-1270): *Cuestiones disputadas sobre el mal*, Pamplona, EUNSA, 1997.
- TORO, Alfonso de (1984): "Observaciones para una definición de los términos 'Tragoedia', 'Comoedia' y 'Tragicomedia' en los dramas de honor de Calderón", en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón. VII Congreso Anglo Germano*, Stuttgart, Franz Steiner (17-53).
- TRUMAN, R. W. (1964): "The Theme of Justice in Calderón's *El príncipe constante*", *Modern Language Review*, 59 (43-52).
- VAREY, John E. (1987): "Sobre el tema de la cárcel en *El príncipe constante*", *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia (177-187).
- VAREY, John E. y SHERGOLD, N. D. (1960): "Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias (1644-1651)", *Bulletin Hispanique*, 62 (286-325).
- VEGA RAMOS, María José (2002): *Los libros de prodigios en el Renacimiento*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona.
- VIAN HERRERO, Ana (1990): "El pensamiento trágico en *Celestina*, instrumento de lid o contienda", *Celestinesca*, 14, 2 (41-91).
- VILANOVA, Antonio (1949): "El peregrino andante en el *Persiles*", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 22 (97-156).
- VINCENT, Karen Dalhquist: *A Critique of Concepts of Tragedy and 'El príncipe constante' as Christian Tragedy*, tesis doctoral presentada en la University of Southern California en 1976. [Dirigida por James A. Parr].

- VITSE, Marc (1983): "Notas sobre la tragedia áurea", *Criticón*, 23 (15-33).
- (1997): "Calderón trágico", en I. Arellano y A. Cardona (eds.), *Anthropos. Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, número extraordinario 1 (61-64).
- VOSSLER, Karl (1932): *Lope de Vega und sein Zeitalter*, München, Biederstein, 1947².
- WAHNÓN BENSUSAN, Sultana (2000): "Literatura y pensamiento: de la inspiración platónica a la imaginación kantiana", *La balsa de la Medusa*, 55-56 (77-105).
- WARDROPPER, Bruce W. (1958): "Christian and Moor in Calderón's *El príncipe constante*", *Modern Language Review*, 53 (512-520).
- (2000): "Introducción" a *El mágico prodigioso* [1637] de Calderón, Madrid, Cátedra (9-59).
- WHITBY, W. M. (1956): "Calderón's *El príncipe constante*: Fenix's Role in the Ransom of Fernando's Body", *Bulletin of the Comediantes*, 8, 1 (1-4).
- (1982): "Calderón's *El príncipe constante*: Structure and Ending", en M. McGaha (ed.), *Approaches to the Theater of Calderón*, Wahsington D. C., University Press of America (143-155).
- WHITE, Hayden (1981): "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", W. Mitchell (ed.), *On Narrative*, Chicago, The University of Chicago Press (13-23).
- WILSON, Diana De Armas (1991): *Allegories of Love: Cervantes's 'Persiles and Sigismunda'*, Princeton, Princeton University Press.
- WILSON, Edward M. (1961): "An Early Rehash of Calderón's *El príncipe constante*", *Modern Language Notes*, 76, 8 (785-991).
- WILSON, Edward M. y ENTWISTLE, William J. (1939): "Calderón's *Príncipe constante*: Two Appreciations", *Modern Language Review*, 34 (207-222).
- WILLIAMSEN, Amy R. (1988): "Comic Subversion: Humor and Irony in the *Persiles*", *Neophilologus*, 77, 2 (218-226).
- (1994): *Co(s)mic Chaos: Exploring 'Los trabajos de Persiles y Segismunda'*, Newark, Juan de la Cuesta.
- WOODWARD, L. J. (1959): "El casamiento engañoso y El coloquio de los perros", *Bulletin of Hispanic Studies*, 36 (80-87).
- ZIMIC, Stanislav (1970): "El *Persiles* como crítica de la novela bizantina", *Acta Neophilologica*, 3 (49-64).