



Atlante5

automne 2016

La Parole inconvenante
Limites et transgression dans les lettres
romanes du XVI^e siècle

La Parole inconvenante

Limites et transgression dans les lettres romanes du XVI^e siècle



Variation sur un détail de Lucas Cranach l'Ancien,
Adam et Ève au Paradis, 1533 (50,5 cm x 35,7 cm)
Berlin, Wilhelm von Bode Museum

Coordination

Roland Béhar

| | |
|--|-----|
| Avant-Propos | 4 |
| | |
| Partie I. POÉSIE | |
| Antonietta IACONO “Descrivere il corpo dell’amata”: Giovanni Gioviano Pontano, <i>Parthenopeus</i> I 2 tra disinibizione giovanile e senile compostezza | 12 |
| François-Xavier GUERRY La <i>Carajicomedia</i> . Modalidades de la parodia obscena de un gran modelo | 40 |
| María del Rosario MARTÍNEZ NAVARRO La transgresión del cuerpo en la sátira antiáulica española renacentista | 56 |
| Ginés TORRES SALINAS El Soneto XXII de Garcilaso en las <i>Anotaciones</i> de Fernando de Herrera. <i>Decorum, honestidad</i> y neoplatonismo | 79 |
| Aude PLAGNARD Venus y el desnudo heroico. Una disputa entre Luís de Camões y Jerónimo Corte-Real | 99 |
| Diane ROBIN Représenter la laideur obscène. De l’équivoque burlesque aux transgressions libertines | 124 |
| Annexe - Anne BOUSCHARAIN (trad.), Baptista Mantuanus, <i>Contra poetas impudice loquentes carmen</i> (1487) | 142 |
| | |
| Partie II. PROSE | |
| Giancarlo ALFANO Le insidie del riso. Convenienza e consuetudine nella scena cortigiana del Cinquecento italiano | 153 |
| Anne BOUTET « Mon cousin, cestuy cy est-il bon ? » Le <i>decorum</i> « trop gaillard » des <i>Nouvelles récréations et joyeux devis</i> de Des Périers, lecteur du Pogge | 178 |
| Raquel MADRIGAL MARTÍNEZ El decoro, según se mire, en los <i>Coloquios</i> de García da Orta | 201 |

| | |
|---|-----|
| Juan VARO ZAFRA | |
| Propiedad y desatino. Notas sobre lo indecoroso apropiado en el <i>Quijote</i> | 229 |
| Clea GERBER | |
| Cuerpo, discurso y deseo femenino en el <i>Quijote</i> . Maternidades en conflicto en la «casa de placer» de la duquesa | 255 |
| Luis GÓMEZ CANSECO | |
| Del culo al cielo: escatología y teología en el <i>Quijote</i> de Avellaneda | 274 |
| Comptes rendus | 292 |
| Résumés | 318 |

Avant-propos

Roland Béhar

ENS-PSL, Paris CLEA

Ars poetica est non omnia dicere : l'art poétique consiste à ne pas tout dire, écrivait Servius. De l'art du vers, de la brève épigramme, jusqu'à l'encyclopédie, la Renaissance médita la distance qu'il y a de la parole travaillée à la parole compilée, souvent avec l'aide de tous les artifices de l'art de la mémoire que les humanistes empruntent aux écrivains du Moyen Âge. L'art est donc un art de la limite, un art de la limitation, qui se définit positivement comme l'art de la mesure et de la perfection *acabado*, dit l'espagnol, comme recherche aristotélicienne de la forme qu'il convient d'imprimer à la matière.

Cet art de la limite ne se conçoit pas nécessairement comme une censure¹, mais comme une mesure assumée, une volonté de ne pas tout embrasser. La difficulté de cet art, dans lequel on voit si souvent le chiffre de la Renaissance, réside dans la difficulté de déterminer le point d'équilibre, la limite qu'il convient de ne point franchir. Cette difficulté, la *sprezzatura* l'oblitére. L'art poétique cherche sa définition entre la dynamique interne, qui sait même se donner ses propres lois et ses propres mesures, et la restriction extérieure, qui suppose la condamnation de choses que la parole ne devrait pas envisager de dire. Le normal est le normé, et l'inconvenant, pour paraphraser Georges Canguilhem à propos du pathologique, est ce qui est jugé ne pas convenir à l'individu, à la société. Il n'est pas fortuit, à cet

¹ La question de la censure a été abondamment étudiée au cours du dernier siècle. Lucien FEBVRE (*Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 2003 (1942)) demeure un point de départ fondamental. Ce n'est pas ici le lieu de dresser une bibliographie sur la question. Citons juste, dans le domaine italien, Silvana SEIDEL MENCHI, *Érasme hérétique. Réforme et Inquisition dans l'Italie du XVI^e siècle*, trad. Pierre-Antoine FABRE, Paris, Seuil, 1996 et, dans le domaine hispanique, les nombreux travaux de Maria José VEGA RAMOS – p. ex. : *Disenso y censura en el siglo XVI* (Salamanque, SEMYR, 2012), et, en tant que coorganisatrice avec Julian WEISS et Cesc ESTEVE, *Reading and censorship in Early Modern Europe* (Barcelone, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010), avec Iveta NAKLADALOVA, *Lectura y culpa en el siglo XVI* (Barcelone, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012), avec Eugenia FOSALBA, *Textos castigados. La censura literaria en el Siglo de Oro* (Berne, Peter Lang, 2013), et enfin avec Ana VIAN et Roger FRIEDLEIN, *Diálogo y censura en el siglo XVI* (Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2016).

égard, que le XVI^e siècle soit non seulement le siècle de la quête du canon littéraire, des modèles à imiter, des règles à respecter, mais aussi celui de la quête des normes langagières par leur définition grammaticale, voire typographique.

La convenance — l'*aptum* des Latins, le *πρέπον* des Grecs — admet elle-même deux compréhensions : la première, comme cohérence entre elles des parties d'un discours ; la seconde, comme cohérence d'un discours avec les circonstances extérieures dans et pour lesquelles il est conçu². Les niveaux textuels auxquels peut s'appliquer cette notion — les *ethè* de ceux qui profèrent la parole — sont bien entendu multiples. Le sujet poétique aura un rapport à la limite de la convenance distinct de celui du poète épique, le narrateur d'un récit ne partagera pas celui de ses personnages. Bien au contraire, il prendra souvent un plaisir certain à souligner cette distance, avec plus ou moins d'emphase.

Deux phénomènes marquent plus particulièrement cette époque que l'on peine à désigner — « Renaissance », « Temps modernes », « Siècle d'Or », en Espagne. Le premier est celui de la diffusion d'une culture antique retrouvée et plus ou moins intensément cultivée — selon des géographies et des chronologies variables —, dont le statut demeure cependant des plus incertains. Les humanistes eux-mêmes ne s'accordent pas sur la latitude qu'il convient de concéder à l'imaginaire antique, c'est-à-dire aux images que la culture des Anciens avait produites et qui contrevenaient aux convenances, aux normes chrétiennes. Érasme, dans son *Ciceraniunus* (1528), pointa d'un doigt accusateur les inconséquences auxquelles lui semblait conduire l'idolâtrie des Anciens, et ce jusque dans les cercles les plus élevés de la Curie romaine.

Le second est celui de l'apparition de l'impression, invention que certains jugèrent diabolique, car elle posa immédiatement le problème de la prolifération des mots, qu'il convenait de contrôler — la Réforme manifesta rapidement les pouvoirs de l'imprimé. En sortit renforcée la nécessité de systèmes de contrôle multiples et, en même temps, les stratégies toujours plus ingénieuses de défi, de contournement ou de subversion.

² Heinrich LAUSBERG, *Handbook of Literary Rhetoric*, Leyde-Boston-Cologne, Brill, 1998, § 1055-1057, p. 460-462.

Le rire, sous ses multiples formes, s'enrichit paradoxalement de ces contraintes nouvelles. Il peut prendre la forme d'un sourire, signe de sociabilité qu'il faut savoir cultiver lorsqu'on aspire à un certain type d'urbanité : signe de la conscience des limites avec lesquelles on peut jouer, dans la conscience du besoin de les respecter. Mais le rire peut aussi être le moteur de l'ironie : il dévoile ce que les belles apparences cachent d'incohérence, d'inconvenance rentrée, voire de scandale. Il sert alors non seulement l'honnête plaisir, mais aussi la dénonciation.

S'ouvre ainsi, enfin, un espace de plus en plus clairement séparé du reste, celui d'une marginalité toujours plus marquée, entre le XVI^e et le XIX^e siècle. Que peut-on, que faut-il, que doit-on dire ? La question et sa réponse ont fortement varié au fil des siècles. Sur la page de titre des *Fleurs du mal*, Baudelaire affiche ces vers d'Agrippa d'Aubigné :

On dit qu'il faut couler les exécrables choses
 Dans le puits de l'oubli et au sépulchre encloses,
 Et que par les escrits le mal ressuscité
 Infectera les mœurs de la postérité ;
 Mais le vice n'a point pour mère la science,
 Et la vertu n'est pas fille de l'ignorance³.

Car le XIX^e siècle contre lequel Baudelaire s'élève prétend légiférer sur toute chose, et taire ce qui ne doit être dit, après un XVIII^e siècle qui s'est encore plu à déjouer les limites de la convenance. La ligne de partage entre le dicible et l'indicible, entre le convenant et l'inconvenant, entre le représentable et l'irreprésentable, est loin d'être toujours la même. Les objets inconvenants ne sont pas les mêmes : le corps, la délinquance, la maladie, la magie, la drogue, l'hérésie et bien d'autres lieux de discours et de connaissance nourrissent les marginalités des Temps modernes. Surtout, la ligne de partage n'est jamais univoque : plusieurs voix l'affirment et ne

³ Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1857. Sur le sens de l'emprunt que le poète fait à Aubigné, voir Olivier MILLET, « L'épigraphe des *Fleurs du Mal* et la Renaissance française incarnée par Aubigné : inspiration satirique (M. Régner), posture apologétique et poésie du mal », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 27, 2015, p. 77-86.

concordent pas. Les autorités peuvent être spirituelles ou temporelles, et s'étendre sur des aires géographiques très vastes ou au contraire relativement restreintes.

« Nous autres, victoriens », intitulait Michel Foucault la première partie de son *Histoire de la sexualité* (1976), sans doute l'entreprise la plus systématique et la plus discutée de penser la codification de ces instances de contrôle au cours des trois ou quatre derniers siècles. Il esquissait ce qui serait selon l'opinion de son temps la décennie post-1968 un état paradisiaque d'avant la limitation de la norme :

Au début du XVII^e siècle encore, une certaine franchise avait cours, dit-on. Les pratiques ne cherchaient guère le secret ; les mots se disaient sans réticence excessive, et les choses sans trop de déguisement ; on avait, avec l'illicite, une familiarité tolérante. Les codes du grossier, de l'obscène, de l'indécent étaient bien lâches, si on les compare à ceux du XIX^e siècle. Des gestes directs, des discours sans honte, des transgressions visibles, des anatomies montrées et facilement mêlées, des enfants délurés rôdant sans gêne ni scandale parmi les rires des adultes : les corps « faisaient la roue »⁴.

Cette vision évidemment trop simple suppose que tout serait de l'ordre de la répression et du contrôle par le pouvoir. Foucault lui-même la proposait pour mieux s'en détacher et explorer les mécanismes à l'œuvre dans cette vision. Cela pose aussi un autre problème, historiographique celui-là : le regard posé sur le passé évalue lui-même et modifie l'objet, comme l'a montré en particulier Hans Peter Duerr dans sa critique de Norbert Elias⁵.

L'objet du présent numéro d'*Atlante* n'est pas d'entreprendre à nouveaux frais les enquêtes de Foucault sur le contrôle, la discipline, la surveillance et la punition. Il ne s'agit pas non plus de revenir sur les liens, très étudiés au cours des dernières années, entre littérature et obscénité⁶. Il s'agit, bien plutôt, de réunir quelques cas

⁴ Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, 1, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 9.

⁵ Hans-Peter DUERR, *Nudité et pudeur. Le mythe du processus de civilisation*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998.

⁶ La recherche sur la littérature française a été particulièrement riche sur ce thème : Joan DEJEAN, *The Reinvention of Obscenity. Sex, Lies, and Tabloids in Early Modern France*, Londres, The University of Chicago Press, 2002 ; Jean-Christophe ABRAMOVICI, *Obscénité et Classicisme*, Paris, PUF, 2003 ; *Obscénités renaissantes*, dir. Guillaume PEUREUX, Hugh ROBERTS et Lise WAJEMAN, Genève, Droz, 2011 ; et enfin *Obscène Moyen Âge ?*, dir. Nelly LABÈRE, Paris, Honoré Champion, 2015.

d'études permettant d'examiner dans quelle mesure le jeu sur la norme a pu s'avérer productif d'un point de vue littéraire, et ce plus particulièrement dans une aire géographique et temporelle qui est celles des langues romanes de la première modernité depuis la fin du XV^e siècle jusqu'au XVII^e siècle, en latin, en italien, en espagnol, en portugais et en français. Car les normes sont toujours, simultanément, restrictives et productives. On ne posera donc que peu la question de la convenance confessionnelle – pourtant centrale, au cours de cette période –, mais on reviendra abondamment sur les questions du corps, de la sexualité, des vêtements, des substances dont la consommation est licite ou illicite, *etc.*

Les contributions de ce numéro d'*Atlante*, cinquième du nom, sont réparties dans un ordre essentiellement chronologique, de sorte à laisser se dessiner une lente progression problématique depuis la Naples néolatine de la fin du XV^e siècle jusqu'à l'Espagne et la France du début du XVII^e siècle. Le parcours est double cependant, en vers et en prose – le théâtre demanderait un ensemble d'analyses à part –, car les logiques textuelles ne sont pas les mêmes.

La première partie déploie un arc de cercle où l'essentiel des analyses met en avant la subtilité des représentations du corps, et plus particulièrement du corps féminin. Antonietta Iacono ouvre le volume par son analyse du *Parthenopeus sive Amorum libri II* de Giovanni Gioviano Pontano, recueil de poésies de celui qui fut disciple d'Antonio Beccadelli, et le problème du nu féminin dans la poésie néolatine d'inspiration mythologique. François-Xavier Guerry porte la lumière de l'enquête sur le *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1519), dont il montre comment la subversion naît du renversement burlesque et profondément inconvenant du texte alors le plus admiré des lettres espagnoles, l'allégorique *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena. María del Rosario Martínez Navarro, quant à elle, souligne combien la satire de cour d'un Cristóbal de Castillejo se formule dans la censure des corps – lieu de la définition d'un nouvel art de cour, dû à Castiglione. Passant ensuite à la seconde moitié du XVI^e siècle, Ginés Torres Salinas envisage comment Fernando de Herrera problématise en 1580 la question du *decorum* de la représentation du corps féminin dans son commentaire du sonnet XXII de Garcilaso de la Vega. La même question est au cœur du travail d'Aude Plagnard, qui compare deux poètes portugais, Luís de

Camões et Jerónimo Corte-Real, dans le rôle qu'ils accordent dans leurs poèmes épiques respectifs à la représentation de la nudité féminine. À partir, enfin, d'un ensemble de textes italiens et français – de Berni jusqu'aux poètes libertins français que sont Claude d'Esternod ou Théophile de Viau –, Diane Robin envisage la laideur comme catégorie inconvenante de la représentation féminine, perversion et renversement révélateur de la beauté. À ces textes examinant la limite entre convenance et inconvenance vient répondre, en guise de clôture, un poème aujourd'hui méconnu, et pourtant célèbre en son temps, qui trace pour sa part avec force la ligne de démarcation entre les deux domaines : le *Contra poetas impudice loquentes carmen* (1487) de Baptista Mantuano.

La seconde partie, dédiée à la prose, s'ouvre avec l'examen par Giancarlo Alfano du rôle du rire dans la formation du nouvel idéal du *Courtisan* (1528) que Baldassare Castiglione formule en s'inspirant de Pontano. Poggio Bracciolini, dit Le Pogge, en français, fut l'un des grands maîtres du rire de la Renaissance. Anne Boutet analyse son influence en France, dans les *Nouvelles Récréations et joyeux devis* (1558) de Bonaventure des Périers, où l'exigence de *decorum* s'efface devant le simple goût du rire. Le genre du dialogue, si prisé par la Renaissance – et pour lequel Érasme lui-même théorise la question du *decorum* dans son *De utilitate colloquiorum* (1526)⁷ –, offre également l'occasion de développements doctrinaux qui soulignent, comme le montre Raquel Madrigal Martínez à propos des *Coloquios* de Garcia da Orta, la relativité des convenances, selon les régions et les mœurs. Trois contributions viennent clore cet ensemble, autour de la figure majeure de Miguel de Cervantès. Juan Varo Zafra évalue à partir de plusieurs passages de *Don Quichotte* la consistance d'une « inconvenance appropriée » (*indecoroso apropiado*), dont Cervantès fait la ressource d'une nouvelle esthétique de prose. Celle-ci ne se règle pas sur la moralité – comme le fait encore le roman picaresque et, plus généralement, une bonne partie de la fiction post-tridentine –, mais sur la vraisemblance. Clea Gerber, pour sa part, examine comment les personnages féminins de la seconde partie de *Don Quichotte* se projettent dans des existences fictives conçues par contraste avec les idéaux de

⁷ Jorge Ledo en prépare une édition et traduction espagnole, de publication prochaine.

decorum de l'époque. Et Luis Gómez Canseco, enfin, montre comment le *Quichotte* du continuateur apocryphe méconnaît la logique profonde de la création de Cervantès : il revient au discours moralisateur prenant le *decorum* pour règle, là où l'inventeur de l'ingénieux hidalgo s'en était libéré.

Une petite sélection de comptes rendus vient clore l'ensemble de ces études. Le premier vient rappeler combien Guido Guinizzelli et Guido Cavalcanti incarnèrent deux visages de l'amour dans une Italie en passe d'entrer dans la Renaissance. Le second revient à la figure majeure, et ô combien ambiguë, de Michel Ange, entre pétrarquisme et évangélisme. Le troisième envisage quelques lignes de force des recherches actuelles sur la littérature espagnole des XVI^e et XVII^e siècles. Le dernier, enfin, évoque toute la multiplicité des formes de la littérature érotique du XVI^e siècle espagnol.

Peut-être qu'un bon symbole du voyage textuel que le lecteur entreprend en ouvrant le présent numéro d'*Atlante* se trouvera dans cette page de l'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499), à la fois célébration et censure des séductions de l'Antiquité :



Hypnerotomachia Poliphili, Venise, Alde Manuce, 1499, fol. [m vi r^o]
Exemplaire de Madrid, Biblioteca Nacional

PARTIE I

POÉSIE

**“Descrivere il corpo dell’amata”:
Giovanni Gioviano Pontano, *Parthenopeus* I 2
tra disinibizione giovanile e senile compostezza**

Antonietta Iacono
Università di Napoli Federico II

Introduzione. Il *Parthenopeus*

Il Pontano compose i 34 carmi che confluirono nel primo libro del *Parthenopeus sive Amorum libri II* a partire dagli anni giovanili immediatamente successivi al suo arrivo, nell’ottobre del 1447, alla corte aragonese di Alfonso il Magnanimo e fino alla soglia di quegli anni Sessanta che lo videro nominato precettore e ‘secretario’ del giovane principe ereditario, Alfonso, figlio di Ferrante e duca di Calabria. Questi 34 carmi costituiscono variamente aggruppati e rivisitati, nonché accompagnati da carmi poi espunti il nucleo più antico del canzoniere che, edito nella stampa postuma dei *Carmina* pontaniani a Napoli nel 1505 per le cure di Pietro Summonte, si presenta articolato in due libri, rispettivamente di 34 e 14 carmi, su un contrappunto meditato di toni e di atmosfere, che all’intonazione giocosa, catulliana e sensuale del primo libro contrappone i carmi a contenuto mitologico, di matrice ovidiana e di temperamento più sobrio del secondo libro¹.

Come documenta la tradizione manoscritta dell’opera, nell’arco di circa un decennio, tra il 1455-58² ed il 1465-68, l’umanista lavorò sulla sua silloge e la modellò

¹ Antonietta IACONO, *Le fonti del Parthenopeus sive Amorum libri II di Giovanni Gioviano Pontano*, Napoli, Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia Classica F. Arnaldi della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Napoli Federico II, 1999.

² Epoca nella quale sono collocabili i codici autografi: Milano, Biblioteca Ambrosiana, O. 74. sup.; e Cortona, Biblioteca Comunale, ms. 84. Il codice milanese contiene oltre al *Parthenopeus* la *Orestis fabula* ritrovata da Enoch d’Ascoli; una elegia del Panormita, un epitalamio di Giano Pannonio, un carme anonimo in lode di Venezia. In esso il *Parthenopeus* compare in una trascrizione autografa. A favore dell’autografia di questo codice si è espresso per la prima volta Michael D. REEVE, «The Textual Tradition of the *Appendix Vergiliana*», *Maia*, 18, 1976, p. 237, n. 21; seguito da Liliana MONTI SABIA, «Per l’edizione critica del *De laudibus divinis* di Giovanni Pontano», *Invigilata Lucerna*, 11, 1989, p. 391 n. 45. Giovanni PARENTI, «Pontano, *Parthenopeus*, II 3: i due finali», *Rinascimento*, II s., 9, 1969, p. 286, colloca il codice ambrosiano in un periodo che va dal 1451 al 1457-58. Il codice cortonese è un manoscritto membranaceo, miniato, che contiene, oltre alla silloge pontaniana in una forma *antiquior*, il *De laudibus divinis* (c. 41r-53v): Girolamo MANCINI, *I manoscritti della libreria del Comune e dell’Accademia Etrusca di Cortona*, Cortona, Bimbi, 1884, p. 47 n. 84; Girolamo MANCINI cur., *Inventari*

fino a ritenerla degna di essere presentata in dono al suo discepolo, Alfonso duca di Calabria, nella forma documentata dall'attuale codice: London, British Library, ms. Burney 343=B³. Sfuggito al censimento dei codici delle opere poetiche del Pontano condotto agli inizi del secolo scorso dal primo editore moderno dei *Carmina* pontaniani, Benedetto Soldati⁴, e dato per distrutto dal Dionisotti⁵, questo prezioso manoscritto fu 'riesumato' da Giovanni Parenti, che ne segnalò il valore nel corso dei suoi studi intorno alla tradizione manoscritta del *Parthenopeus*⁶. Suntuosa copia di dedica vergata *maxima elegantia*⁷, il manoscritto esibisce nella cornice miniata di c. 1r uno stemma sormontato da una corona ingioiellata e sostenuto da quattro putti, e tre imprese, raffiguranti rispettivamente una matassa, una ragnatela ed un covone di grano, che, tipiche della simbologia dinastica aragonese⁸, ne indicano il probabile

dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia, XVIII, Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, Forlì, Bordinandini, 1911, p. 43, n. 84; Benedetto SOLDATI, introduzione a Iohannis Ioviani PONTANI, *Carmina*, Firenze, Sansoni ed., 1902, p. XLVIII-L. Ne ha dimostrato l'autografia L. MONTI SABIA, «Per l'edizione critica del *De laudibus divinis*», *Invigilata lucernis*, 11, 1989, p. 361-363.

³ A. IACONO, «Il manoscritto Burney 343 della British Library di Londra nella tradizione manoscritta del *Parthenopeus* di G. Pontano», in Marco SANTORO cur., *Le carte aragonesi*. Atti del Convegno, Ravello, 3-4 ottobre 2003, Pisa-Roma, Istituti Poligrafici e Internazionali, 2004, p. 283-296.

⁴ Come tutti i codici delle opere poetiche pontaniane appartenenti a biblioteche inglesi: Carlo DIONISOTTI, «Juvenilia del Pontano», in *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammaro de Marinis*, Verona, Stamperia Valdona, 1964, II, p. 193-194, parla, motivatamente, di «scarsissima familiarità» degli studiosi italiani degli inizi del secolo scorso coi cataloghi a stampa delle biblioteche inglesi.

⁵ DIONISOTTI, «Juvenilia del Pontano», p. 201.

⁶ G. PARENTI, «Pontano, *Parthenopeus* II 3: i due finali», *op. cit.*, p. 283, n. 1; G. PARENTI, *Poeta Proteus alter. Forma e storia di tre libri di Pontano*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1985, p. 116, n. 14.

⁷ *Catalogue of Manuscripts in the British Museum, New Series*, I, part II, *The Burney Manuscripts*, London, Printed by Order of the Trustees, 1840, p. 92. La mano che ha trascritto il testo è la stessa che ha vergato il Catullo in ms. Burney 133, sul quale Alessandro PALMA DI CESNOLA, *Catalogo di manoscritti italiani esistenti nel Museo Britannico di Londra*, Torino, Roux, 1890, n. 270; Douglas Ferguson Scott THOMSON ed., *Catullus: a critical Edition*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1978, p. 50-51.

⁸ G. PARENTI, «Pontano, *Parthenopeus* II 3: i due finali», *op. cit.*, p. 283, n. 1, osservava che la tipologia dello stemma e delle imprese è raffrontabile con quella di tanti manoscritti aragonesi, e proponeva come termini di confronto il ms. 848 della Biblioteca Universitaria di Valenza (contenente Macrobio) copiato nel 1472 per Alfonso duca di Calabria (Tammaro DE MARINIS, *Biblioteca napoletana dei Re d'Aragona*, II, Milano, U. Hoepli, 1947-52, p. 102-103; IV, tav. 162) e il ms. 6508 della Biblioteca Nazionale di Parigi, contenente Platone, allestito nel 1472 a Firenze per il Cardinale Giovanni d'Aragona (DE MARINIS, *Biblioteca, Supplemento* I, p. 78; II, tav. 74). G. PARENTI, *ibidem*, a proposito dell'identificazione del committente/dedicatario del codice parla «di un membro non identificato della famiglia aragonese».

committente o destinatario in Alfonso, Duca di Calabria⁹, del quale il Pontano fu precettore (in sostituzione del Panormita), a partire dal 1464¹⁰ e fino al 1475¹¹. In ogni caso, l'allestimento di una copia del *Parthenopeus* di così squisita fattura, commissionata dal o per il primogenito di Ferrante, erede al trono di Napoli, fa pensare ad un'epoca in cui il Pontano a tutti gli effetti fosse ben collocato all'interno dell'*entourage* aragonese, un'epoca, che, tenendo conto della tipologia delle miniature del codice¹² e della crescente importanza delle mansioni dell'umanista alla corte del Duca di Calabria, direi identificabile negli anni che vanno dal 1465 al 1471. E concorre ad inquadrare il codice in un periodo antecedente il 1471 la presenza dell'aggettivo *Umber* nel titolo, poiché il Pontano si disse *Umber* fino a quando, nel 1471, Ferrante gli concesse la cittadinanza napoletana¹³, e mai più in seguito utilizzò per sé quest'aggettivo. L'allestimento di B va, dunque, collocato sicuramente in anni precedenti il 1471: in epoca successiva alla concessione della cittadinanza napoletana il Pontano non si sarebbe detto umbro nell'intestazione di una sua raccolta poetica, e proprio in un codice destinato alla Biblioteca del Duca di Calabria¹⁴. La raccolta

⁹ Alfonso raccolse in Castel Capuano una sua propria biblioteca, distinta da quella del Magnanimo: Gennaro TOSCANO, «La collezione di Ippolita Sforza e la biblioteca di Alfonso, duca di Calabria», in G. TOSCANO cur., *La biblioteca Reale di Napoli al tempo aragonese*, Napoli-Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, p. 241-267.

¹⁰ Quando, cioè, si avviava alla conclusione, felice per gli aragonesi, il lungo conflitto (1459-1465) che aveva visto contrapposto Ferrante ai baroni ribelli del regno.

¹¹ Il Pontano svolse mansioni di segretario del Duca dal 1477, e dal 1482 ne fu il *secretario maggiore*: Erasmo PERCOPO, *La vita di Giovanni Pontano*, a cura di Michele MANFREDI, Napoli, I.T.E.A., 1938, p. 28-30, e L. MONTI SABIA, «Un profilo moderno e due *Vitae* antiche di Giovanni Pontano», *Quaderni dell'Accademia Pontaniana*, 25, Napoli, Accademia Pontaniana, 1998, p. 13-17.

¹² La c. 1 presenta un fregio a fiori, abitato da uccelli e conigli e interrotto da emblemi aragonesi (matassa, una ragnatela ed un covone di grano), che a me sembrerebbe di scuola napoletana e vicino alla maniera di Cristoforo Majorana. Nell'iniziale istoriata (una *I*) è posto il ritratto del poeta nell'atto di presentare e donare il *libellus* di poesia, in sintonia con il contenuto del carme proemiale, *Parth. I 1, Ad Laurentium Miniatum sodalem*. Sui ritratti del Pontano, anche in miniatura: Joana BARRETO, «Il diritto all'immagine nella Napoli aragonese: i ritratti di Pontano e Sannazaro», *California Italian Studies*, 3, 1, 2012, p. 1-28, che segnala altri due ritratti pontaniani contenuti in manoscritti miniati: Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 833; e Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 52. Si tratta di manoscritti allestiti verso il 1475: G. TOSCANO, «La biblioteca di Alfonso duca di Calabria e di Ippolita Sforza», in G. TOSCANO cur., *La biblioteca Reale di Napoli al tempo aragonese, op. cit.*, p. 636-638.

¹³ E. PERCOPO, *La vita di Giovanni Pontano, op. cit.*, p. 27.

¹⁴ L'epiteto *Umber*, oltre che nei due autografi già citati, il codice cortonese ms. 84 e l'ambrosiano O. 74 sup., ricorre, ad esempio, anche nell'intestazione del cod. 12664 della Biblioteca Nazionale di Madrid

nella redazione documentata da B ha il seguente titolo: «*Joviani Pontani Umbri libellus Amorum, cui titulus est Parthenopeius ad sodalem Laurentium Miniatum*». La forma *Parthenopeius* (aggettivo relativo a *Parthenope*)¹⁵, che non trova riscontro alcuno negli altri testimoni della raccolta a me noti che recano invece in maniera concorde *Parthenopeus*, può essere spiegata come una grafia adottata dal copista, che dovette inserire i titoli in un momento successivo alla copia del testo di impianto ed anche alla revisione eseguita dal Pontano sul testo, oppure come una variante dovuta all'autore, che adottò qui la forma normativa dell'aggettivo relativo a *Parthenope*, per passare poi di nuovo (ad esempio, nel codice Parma, Biblioteca Palatina, ms. 276=P, databile al giugno del 1496) alla forma *Parthenopeus*.

Nel codice la raccolta ha una forma ridotta a soli ventinove carmi: I 1-16; 25; 17-24; 26-28; II 14, secondo una redazione *antiquior* che dal punto di vista strutturale presenta la connotante collocazione di I 25 dopo I 16. Manca in questo codice l'appendice sboccata costituita dal *Pruritus* che si ritrova invece in una serie di testimoni cronologicamente vicini, come il codice Utrecht, Bibliothek der Rijksuniversiteit i. B. 24¹⁶; il codice Chicago, Newberry Library, ms. 71. 5¹⁷, e il codice

(autografo del *De laudibus divinis*); nel cod. S. Martino aggiunti 86 della Biblioteca Nazionale di Napoli (che contiene l'*Ars Palaemonis* scoperta dal Pontano); e nell'intestazione delle *Naeniae* pubblicate nel volumetto miscellaneo, sotto il titolo GREGORII TIFERNI poetae *Opuscula*, Impressum Venetiis: per Bernardinum Venetum, 1498 mensis Iunii die undecimo.

¹⁵Cfr. Ovidio, *Met.* 14, 101-2 «*Haec ubi praeterint et Parthenopeia dextra / moenia deseruit.*»

¹⁶ Si tratta di un codice cartaceo, miscellaneo, copiato da Wilhelmus Alfijn «completa die 8 mensis octobris hora 19 anno 1464», come si legge a c. 95v: Pieter Anton TIELE, *Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Universitatis Rheno-Traiectinae*, I, Trajecti ad Rhenum-Hagae Comitum 1887, p. 206, n. 805; Gerard Isaac LIEFTINCK, *Manuscripts datés conservés dans les Pays-Bas*, I, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, E. J. Brill, 1964, p. 123, n. 285, tav. 452; G. PARENTI, *Poeta Proteus alter*, op. cit., p. 116-117. Sul copista cfr. Gustav Carl KNOD, *Deutsche Studenten in Bologna (1289-1562). Biographischer Index zu den Acta nationis Germanicae universitatis Bononiensis*, Berlin, R. v. Deckers Verlag G. Schenck, 1899, p. 8-9, n. 44.

¹⁷ Si tratta di un codice composito, che contiene, oltre al *Parthenopeus* (c. 98r-131r): quattro distici di Cesare Zizo *Pro Francisco Palumbo librario* e un carme in volgare siciliano (c. 1r); lettera e sette distici di Cesare Zizo in lode dello Schifaldo (c. 1v-2r); c. 2v bianca; *Ecloga. Menalcas Meris* di Tommaso Schifaldo (3r-5r); c. 5v-6r bianche; carme di Cesare Zizo *Ad Andream Loridanum Venetum* (c. 6v-8r); c. 8v-9v bianche; incunabulo, Aurelius Victor *De viris illustribus*, Venezia 1485 [IGI 1087] (10r-27v); incunabulo, Laudivius Zacchia, *Epistolae Magni Turcū*, c. 1477 [IGI 5967] (c. 28r-49r); *De viris illustribus ordinis Praedicatorum* di Tommaso Schifaldo (c. 50r-85r); *Oratio de laudibus iustitiae officioque iudicis in genere demonstrativo* dello Schifaldo (c. 85v-89v); c. 90r-v bianche; c. 131v bianca; incunabulo, *Rodericus de Sancta Ella, Oratio in die Parasceve*, Roma 1477 [IGI 8390] (c. 132r-139r); dello Schifaldo *Libellus de*

Cortona, Biblioteca Comunale, ms. 84¹⁸. Tale divergenza rispetto agli altri testimoni pare spiegabile con una precisa scelta del poeta, che dovette censurare la parte un po' sboccata della sua produzione, preferendo proporre al suo pupillo (e all'*entourage* culturale della corte) solo la raccolta poetica caratterizzata in senso elegiaco e catulliano, priva cioè dell'appendice d'ispirazione goliardica e salace, che doveva giudicare poco consona alla regalità e all'educazione del destinatario / committente del libro. Nei margini del nostro codice e spesso anche negli *interlinea* si susseguono una serie di interventi, tutti, a mio avviso, sicuramente attribuibili alla mano del Pontano, fatti con segni piccoli e discreti in modo da rispettare la bellezza delle pagine del codice¹⁹: proprio questi piccoli interventi autografi eleggono il codice a idiografo, allestito per le cure dell'autore stesso, e ne fanno un autorevolissimo testimone di una redazione *antiquior* del *Parthenopeus*. Vera e propria pubblicazione progettata ed accuratamente diretta dall'autore stesso nell'ambito di quel circolo culturale d'avanguardia che si riuniva intorno alla corte del giovane principe ereditario, il codice esibisce il *Parthenopeus* in una consistenza strutturale significativa, in cui già si intravede la linea poetica insieme catulliana ed elegiaco-properziana che con più marcate connotazioni si realizza nella forma che il canzoniere esibisce nel più tardo manoscritto a noi noto, il codice Parma, Biblioteca Palatina, ms. 276, in cui compare non ancora strutturato in due libri²⁰, ed infine nella

indagationibus grammaticis (c. 140r-174v); tre carmi in distici elegiaci dello Schifaldo (c. 175r); *Carmen lyricum cuius index est triumphus de victoria prefata Bethycae quam vulgo Granatam appellant per eundem Schifaldum* in strofe saffica (c. 175v-176v); detto proverbiale in prosa (c. 177r). Paul Oskar KRISTELLER, *Iter Italicum*, V, London-Leiden-Kobenhavn-Köln, The Warburg Institute, E. J. Brill, 1990, p. 244; Paolo CHERCHI, «Uno smarrito carme bucolico di Tommaso Schifaldo», in Americo BUGLIANI ed., *The two Hesperias. Literary Studies in honor of Joseph G. Fucilla*, Madrid, Ediciones J. Porrúa Turanzas, 1977, p. 121-127; Alessandra TRAMONTANA, *In Sicilia a scuola con Persio. Le lezioni dell'umanista Tommaso Schifaldo*, Messina, Università degli Studi di Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2000, p. 13-14.

¹⁸ Su questo codice rimando *supra* n. 2.

¹⁹ La revisione del Pontano è mirata non solo a correggere alcuni errori sfuggiti al copista, che pure aveva eseguito la trascrizione con estrema cura, ma anche ad apportare *ex novo* dei ritocchi di carattere stilistico o contenutistico. In proposito A. IACONO, «Il manoscritto Burney 343», p. 292.

²⁰ Si tratta di un manoscritto cartaceo copiato da un originale messo a disposizione dall'autore stesso da Alessandro Accolti nel giugno del 1496. Oltre al *Parthenopeus*, contiene altre opere pontaniane, *Hendecasyllabi* (42r-56r), *Tumuli* (56v-68r), *De amore coniugali* (68v-111v): B. SOLDATI, *Introduzione a Iohannis Ioviani PONTANI, Carmina*, p. XXXIX-XLI; P. O. KRISTELLER, *Iter Italicum*, II, London-

stampa postuma napoletana del 1505, che lo fissò nella forma con cui questo canzoniere è stato letto ed imitato fino ai nostri giorni.

Nella forma documentata da B il *Parthenopeus* esibisce già il vistoso segno di Catullo, ma di un Catullo che, riveduto e riletto alla luce di Marziale e dei *Priapeia*, sulla scia e sul modello del moderno e fortunato *Hermaphroditus* del Panormita, riconosciuto maestro del Pontano²¹, si coniuga con atmosfere elegiache e con una polimetria che segna un discrimine fondamentale rispetto al monocorde utilizzo del distico elegiaco che caratterizza i numerosi canzonieri immediatamente precedenti o coevi²². Si tratta di una linea poetica che ricorre ad una peculiare forma di contaminazione: Catullo insieme alla triade elegiaca dei maestri d'amore, Propertio, Tibullo e Ovidio; epigramma accanto all'elegia e all'ode saffica; tematiche amorose affianco a *divertissements*; insomma un tipico canzoniere 'impuro' in cui alla dimensione ludica ed epigrammatica del filone catulliano si associa una forte componente elegiaca ed amorosa che predilige l'intonazione properziana²³. E tale contaminazione si avverte non solo a livello macrotestuale, nella struttura e nella successione contrappuntata di carmi connotati da atmosfere elegiache e di carmi segnati fortemente dall'ispirazione epigrammatica, spesso segnalata anche da *pointes* conclusive; ma anche a livello microtestuale nella lingua, nella filigrana dei versi, nella forma stessa dei componimenti che mescolano ai *topoi* del *servitium amoris* invenzioni, talora ostentatamente spinte, d'ispirazione tipicamente giovanile e goliardica. La dedica a Lorenzo Miniato²⁴ contenuta nel carme d'apertura annuncia i

Leiden, Brill, 1962, p. 35; I. I. PONTANI, *Hendecasyllaborum libri*, edidit L. MONTI SABIA, Napoli, D'Auria, 1978, p. 7-8; G. PARENTI, *Poeta Proteus alter*, *op. cit.*, p. 19-39, 45, 47-, 54-55, 77, 80-91, 111, 113-114, 118, 131.

²¹ Julia HAIG GAISSER, *Catullus and his Renaissance Readers*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 220-233.

²² Sul primo libro del *Parthenopeus* rimando a A. IACONO, *Le fonti del Parthenopeus*, *op. cit.*, p. 25-98.

²³ In proposito Donatella COPPINI, «I canzonieri latini del Quattrocento. Petrarca e l'epigramma nella strutturazione dell'opera elegiaca», in Francesco LO MONACO, Luca Carlo ROSSI, Niccolò SCAFFAI cur., «*Liber*», «*Fragmenta*», «*libellus*». *Prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle*, Firenze, Sismel. Edizioni del Galluzzo, 2006, p. 209-238.

²⁴ Lorenzo Bonincontri da San Miniato (1410-1491) soggiornò a Napoli dal 1450 al 1475 e condivise con il Pontano la grande passione per l'astrologia: Cecil GRAYSON, «Bonincontri, Lorenzo», in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, 12, 1970, p. 209-211; Michele RINALDI, «Lorenzo Bonincontri», in Francesco

contenuti erotici, attizzanti appetiti sessuali, adatti a giovani appassionati e vecchi ancora scapestrati, ma anche a coppie di sposi-amanti, come appunto il dedicatario e sua moglie Cicella (v. 1-13):

*I munus lepi­do meo sodali
Non dura nimium, libelle, fronte
Sed qualem tenerae volunt puellae
Inter blanditias torosque molles
Caris coniugibus suis inesse,
Legem versiculis dedere nostris
Aetas et male sobrius magister,
Ut tantum teneras ament puellas,
Ut sint virginibus nihil molesti,
Ut molles lepidi, leves, iocosi,
Quos uxor canat in sinu mariti,
Quos coniunx legat in sinu puellae,
Quos discant pueri senes et ipsi,
Siqui sunt pueris ineptiores²⁵.*

Ricorrono in questa redazione i carmi dedicati ai *basia* come, ad esempio, *Parth.* I 11; 14; 15, *nugae* che rinnovano, variano e amplificano la memoria di Catullo 5, e 7 e che grandissima ricezione ebbero nella poesia neolatina europea fino a divenire un vero e proprio genere a se stante, come attestano i *Basia* di Jean Second²⁶; e carmi che sono *lusus* in cui il poeta si diverte ad imitare e rinnovare Catullo estremizzando lo spunto originario: così, ad esempio, in *Parth.* I 5, l'idea del dono di un animaletto, in questo caso la colomba, presentato con un *incipit* di marca catulliana *Cui vestrum niveam meam columbam / donabo*, diventa anche un espediente per rifiutare

BAUSI, Maurizio CAMPANELLI, Sebastiano GENTILE, James HANKINS edd., *Autografi dei Letterati Italiani. Il Quattrocento*, t. I, Roma, Salerno ed., 2013, p. 73-81.

²⁵ Cito sempre i testi pontaniani, salvo indicazione diversa, dall'edizione I. I. PONTANI, *Carmina*, a cura di B. SOLDATI, Firenze, Sansoni ed., 1902.

²⁶ J. HAIG GAISSER, *Catullus and his Renaissance Readers*, *op. cit.*, p. 250-254.

l'approccio con *mali cinaedi* e vagheggiare i seni della donna che la colomba potrà baciare al posto del poeta-amante; e in *Parth. I 4 (Ad Fanniam quod forma cito pereat ut rosa)* l'invito all'amore e alla vita, sostenuto dall'amara consapevolezza della caducità della vita umana, contamina Cat. 5, 1-6, con motivi topici connessi al *carpe diem* e alla fragilità della bellezza femminile. A questi si susseguono, poi, carmi di più stretta ispirazione elegiaca come, ad esempio, *Parth. I 2 (Ad Fanniam amores suos)*, un vagheggiamento delle grazie della donna amata, ma in una versione più apertamente sensuale e spinta rispetto a quella esibita dalla *princeps* napoletana; *Parth. I 3 (Carmen nocturnum ad fores puellae)*, un *paraklausithyron* non privo di trovate e di memorie plautine, che ha un *pendant* dai toni fortemente dissacratori in *Parth. I 16 (Stans in limine suae puellare se illic fieri marmoreum)*; *Parth. I 9 (Ad Fanniam de eius saevicia queritur)*, variazione del *topos* dell'addio alla donna amata, che adotta un'ambientazione molto vicina a quella del *paraklausithyron*, con innesti di elementi nuovi rappresentati dalla volontà dell'innamorato di farsi monaco francescano. La linea elegiaca è peraltro supportata da dichiarazioni programmatiche espresse in *Parth. I 6 (Patriam suam alloquitur conquerens de sui ingenii tenuitate)* e in *Parth. I 18 (Quod ab amore ad magnarum rerum descriptionem transiturus sit)*, *recusationes* della poesia impegnata, rimandata a tempi futuri e ad una più matura ispirazione, a favore di una vocazione poetica attuale nel senso dell'eros e del *servitium amoris*. In piena sintonia con questa linea elegiaca risulta l'epistola amatoria, *Parth. I 10*, che seleziona la più rara forma della lettera dell'amante alla propria amata, narrando un romanzo d'amore tra lo scrivente, Filippo, e una donna spergiura e traditrice, Faustina, un romanzo che contamina atmosfere ovidiane ed elegiache persino con memorie di matrice petrarchesca²⁷. Nell'alternanza di faleci e di distici elegiaci che segna spesso la selezione dei modelli (Catullo/elegiaci) si innestano, poi, singolari sperimentazioni in strofi saffiche come *Parth. I 7 (Hynnus [sic] in noctem deam)* e *12 (Stans in lictore maris Aurum [sic] invocat)*; o in un raro sistema epodico come *Parth. I 4*. Il carme finale (che

²⁷ La caratteristica commistione di motivi elegiaci e petrarcheggianti ritorna in *Parth. I 20 (Ad suspiria et lacrimas ut deferant querelas suas ad Cinnamam puellam)*.

corrisponde a *Parth. II 14, Ad musam de transformatione Sabetri [sic] in fluvium et de titulo libri*, nella stampa summontiana del 1505) sigilla il *libellus* con un *aition* originale relativo all'origine mitica del fiume Sebeto e riporta il libro ad un'ambientazione napoletana, facendone il *pignus* di una promessa di un'opera futura (identificata solitamente nella *Lepidina*) in omaggio della sirena eponima della città (v. 63-68)²⁸:

*Haec tibi, quae canerem molli resupinus in umbra,
edidit imparibus nostra Camoena modis;
tempus erit, caros cum dicemus hymenaeos,
ut sit iuncta tuo Parthenopea toro;
interea nostri nomen titulusque libelli
pro tibi promisso munere pignus erit.*

Nella fitta trama intertestuale di questo canzoniere giovanile la figura femminile ha un ruolo centrale: se, da un lato, infatti, la presenza femminile risulta perfettamente corrispondente al recupero della topica elegiaca, con dame corrucciate, crudeli, capricciose, dallo sguardo appassionato, desiderabili per incomparabili grazie ed eleganza; dall'altro, essa acquisisce una corporeità evocata e

²⁸ Complessa scrittura variamente datata, la *Lepidina* pare essere legata all'attività di rilancio urbanistico svolta dal principe ereditario, Alfonso, figlio di Ferrante, che si impegnò in un profondo rinnovamento di Napoli, prestando particolare cura al sistema di approvvigionamento idrico della città. La celebrazione delle nozze di Partenope e Sebeto che costituisce il *fil rouge* della *Lepidina* è letta in chiave simbolica come allusione all'acquedotto che Alfonso dalla zona detta del Dogliolo, dove sorgeva anche la splendida villa di Poggio Reale voluta dal principe, recava l'acqua fino alla città: George L. HERSEY, *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples, 1485-1495*, New Haven-London, Yale University Press, 1969, p. 18-26. Non pochi problemi di datazione pone il gioco di rimando del poeta tra *Parth. II 14* e la *Lepidina*: Leonard GRANT, *Neo-Latin Literature and the Pastoral*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1965, p. 388-392) sostiene che intorno al 1465, in occasione delle nozze tra Ippolita Sforza ed Alfonso, il Pontano lavorò ad una prima stesura della *Lepidina* funzionale ai festeggiamenti in onore degli sposi: le sette *pompae* in cui è divisa l'opera corrispondono dunque ai sette quadri-carri che sfilarono in occasione del matrimonio; la successiva sistemazione dell'opera dovette accogliere sviluppi e nuovi apporti al fine di attualizzarla alla luce delle novità che la storia stessa imponeva al poeta. Per una presentazione generale delle problematiche connesse a quest'opera e al genere bucolico rimando a Hélène CASANOVA-ROBIN, *Étude introductive* a Giovanni PONTANO, *Éclogues*, Étude introductive, traduction et notes de H. CASANOVA-ROBIN, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. XXIX-CCXCVI; e a Vera TUFANO, «La *Lepidina* di Giovanni Pontano e il suo rapporto con il sistema dei generi letterari fra tradizioni antiche e innovazioni umanistiche», *Studi Rinascimentali*, 9, 2011, p. 37-51.

descritta che, pur nel segno dei modelli classici, esibisce una sua peculiare esuberanza. Così, ad esempio, alle soglie del canzoniere, in *Parth.* I 1, i seni candidi come neve di Cicella, moglie del dedicatario, Lorenzo Bonincontri, indicati dal poeta, nella classica apostrofe al *libellus*, come suo appetibile rifugio, prezioso e comodo più d'una biblioteca regale, sono celebrati come un capolavoro dovuto alle mani stesse di Cupido che li ha plasmati sul modello dei seni di Venere (v. 20-23):

*cuius (scil. Cicellae) lacteolo sinu tument
surgunt aureolae duae papillae
quas fecit manibus suis Cupido
maternas imitatus ipse mammas*

Alla delicata e quasi incorporea bellezza di Fannia che è oggetto delle cure amorose del poeta qui insieme con Cinnama paragonata all'effimera rosa in *Parth.* I 4, si oppone la corporeità della stessa donna, che riemerge in altri carmi grazie a tutta una serie di dettagli: in *Parth.* I 5 nel vagheggiamento dei seni (v. 19 *aureolae papillae*), della sua bocca di rosa (v. 27 *os roseum*), della lingua che stilla miele (v. 27 *mellita lingua*); ancora in *Parth.* I 11 nel desiderio di suggerne le labbra succose e tenerelle (v. 11 *labella mollicella*); in *Parth.* I 15 nella descrizione della grazia di Fannia, morbida (v. 2 *mollicula*) e tutta bianca (v. 2 *lacteola*), dei suoi splendidi occhioni (v. 3 *luciduli ocelli*), delle sue labbra umide (v. 5 *umidula labella*); e in *Parth.* I 16, nel sogno erotico dell'amante di trasformarsi nella soglia calpestata dai piedi leggiadri di Fannia (v. 8 *nitidi pedes*) e di poter toccare i seni della sua donna, che gli attizzano un desiderio incontrollabile, al punto da volersi trasformare... nel suo reggiseno:

*Quicquid ero, merear cum de te, Fannia, maius,
o saltem strophium possit id esse tuum!*²⁹

²⁹ Una prospettiva diversa adotta il poeta nell'epistola amatoria, *Parth.* I 10, 10-20, in cui le virtù morali di Faustina, la donna cui lo scrivente, Filippo, invia la sua lettera d'amore, sono indicate come cause dell'innamoramento, certo accanto alla bellezza della donna che però è esplicitamente posta in secondo piano. Tale prospettiva è accostabile a quella adottata da altri poeti umanistici: Donatella

Revisioni e autocensure nella storia redazionale di *Parth.* I 2

In questo quadro riveste un grande valore esemplare la *descriptio puellae* contenuta in *Parth.* I 2, un carme che si presenta nella redazione attestata da B più breve e con un forte scarto sul piano del contenuto, rispetto alla versione documentata dalla stampa napoletana del 1505 (da ora in poi: *s*): sensuale e scherzoso, in qualche punto spinto ed ammiccante, in B; classicamente atteggiato, depurato delle immagini più “spinte”, piegato ad atmosfere meno goliardiche in *s*:

B Ad Fanniam amores suos

*Candidior nivea Veneris, mea Fannia, planta,
Et Charitum tenero lactea crure magis,
purior et Thetidis genibus Floraeque papillis,
lucidiorque tuis, o Galatea, genis.
Aurea formoso furata es lumina Amori,
Et per te caecus dicitur ille puer.
Ambrosiam teneris distillat roscida labris,
quae tamen optarim suggere pace tua.
Magna peti fateor; sed enim mihi magna petenti
Contigat lecti sponda sinistra tui.
O mihi si liceat partes tractare latentis
et quae sub tunicis, ut meliora, iacent.
O femur, o manibus latus amplexabile iunctis,
o quod non proprio nomine ferre licet.
Deficio: gelidis suffundite tempora lymphis.
O desiderii lenta cupido mei.*

s Ad Fanniam

*Candidior nivea Veneris, mea Fannia, planta es,
Et Charitum tenero lactea crure magis,
Aurorae praelata coma, praelata nitore es;
Hebe munditiis cesserit ipsa tuis,
Cesserit aspectu Lede, Hermioneque papillis,
Flora genis, cedat, Tyndaris ore tibi;
Nigraque formoso furata es lumina Amori,
Et per te caecus dicitur ille puer.
Naiadum illecebris cum sis lascivior, et sit
Usque comes dictis gratia blanda tuis,
Ambrosia hinc teneris stillat tibi roscida labris,
Ambrosia hinc roseo spirat ab ore tibi.
Huius in amplexus, superi, properate. Sed ipse
Praeveniam, nec tu, bella puella, neges.
Magna peti fateor; verum mihi magna petenti
Contigat niveo pectore posse frui.
O mihi si liceat partes tractare latentis:
Cedite, di; hac vincam conditione deos.
O bona non tractanda homini, bona digna rapina
Coelicolum, superis o bona digna locis.
Deficio: gelidis suffundite tempora lymphis.
O desiderii lenta cupido mei.*

COPPINI, «Properzio nella poesia amorosa degli umanisti», in *Atti del Colloquium Propertianum secundum, Assisi 9-11 novembre 1979*, Assisi, Accademia Propertiana, 1980, p. 175-178.

Se nella prima parte le due versioni sono confrontabili, fatte salve alcune differenze³⁰, nella seconda parte (v. 9-16 B, 15-22 s) esse risultano più difficilmente sovrapponibili. Di tutt'altro tenore appare il contenuto di questa parte in B: ben più esplicito risulta, infatti, qui il catalogo degli oggetti del desiderio del poeta, di quelle *partes latentes*, nascoste *sub tunicis*, che vagheggiate in una sorta di *raptus* erotico culminano nel deliquio del distico finale (*deficio...*) e nella richiesta di un soccorso e di acqua fredda con cui cospargere il volto del poeta che muore (*ed arde*) di passione. E si tratta di un passaggio che appare tra l'altro fortemente condizionato da suggestioni classiche, come il riferimento a Ovidio *Met.* 1, 502 «*Si qua latent, meliora putant*», e forse anche da suggestioni di letture più recenti, sulle quali il giovane poeta metteva a frutto i suggerimenti di poeti coevi come Cristoforo Landino, che in *Xandra* I 5, 33-34 («*Quod si quis partes poterit videre latentes / invidiam summo concitet ille Iovi*») riferiva della possibilità di sbirciare le parti nascoste della propria donna suscitando l'invidia di Giove in persona; o come Tito Vespasiano Strozzi, che in *Eroticon* I 4, nel rendere omaggio alla bellezza della sua donna, ne esaltava sia la grazia fisica, sia la dirittura morale, *forma e mores* appunto, come viene indicato sin nel titolo (*Laudat Anthiam a forma et moribus*)³¹, attraverso la minuta rassegna di particolari fisici: capo,

³⁰Innanzitutto in B il poeta insiste sull'uso del comparativo in attacco nei v. 1, 3, 4 (*Candidior, purior, lucidior*). In s il distico 5-6 introduce altre referenti topici della bellezza femminile (Leda, Ermione, Flora e Elena), così come il distico 9-10 completa la descrizione, che ha un andamento catalogico, attribuendo a Fannia le grazie delle Naiadi ed una soave grazia nel parlare. Il v. 5 in B si presenta sostanzialmente uguale a 7 s, eccetto che per l'aggettivo riferito agli occhi di Fannia: *aurea* in B, più realisticamente *nigra* in s. Comune ad entrambe le versioni l'immagine dell'ambrosia che stilla dalle labbra di Fannia, ma mentre il distico 11-12 di s dilata l'immagine passando dall'ambrosia che stilla dalle labbra di Fannia a quella che spira dal suo volto di rosa (con l'anafora *ambrosia hinc* che marca l'*incipit* dei due versi), in 7-8 di B il poeta sogna di poter suggerire quella ambrosia dalla bocca di Fannia con il suo consenso (*pace tua*).

³¹ Tito Vespasiano STROZZI, *Eroticon* I 4, 1-8, in T. V. STROZZI, *Poesie latine tratte dall'Aldina e confrontate coi codici*, a cura di Anita DELLA GUARDIA, Modena, Blondi e Parmeggiani, 1916: «*O bene conveniens capiti velamen honesto / Sidereos oculos, aurea fila comas, / O teneram levemque manum, cui Iuno Venusque / Invidisse queant et tua, Phoebe soror; / O niveos artus, pulla sub veste latenteis / Et non humanis edita verba sonis; / O dulcis risus, habitum, moresque venustos; / O nulla laesam labe pudicitiam*». Nel carme dello Strozzi (ben inquadrabile all'interno di una ampia produzione erotico-elegiaca, che si sviluppò con molto successo all'interno delle corti principesche dell'Italia tra il 1430 ed il 1460, rielaborando la tradizione classica della poesia erotico-elegiaca non senza l'apporto anche della lirica d'amore in volgare) manca però del tutto sia l'idea del deliquio erotico dell'amante (che in Pontano si mantiene

occhi, capelli; mano, arti, e anche parti *sub veste latenteis*; ma anche attraverso la citazione di una particolare bellezza spirituale espressa attraverso la soavità del parlare, il modo di ridere e di comportarsi, la pudicizia che non è incrinata da alcuna macchia³².

Ora, al confronto della versione dell'elegia in B, quella esibita da *s* appare scialba, ma più classicamente atteggiata, in quanto rinuncia alla *climax* della *inventio* originaria e, una volta censurato il catalogo delle *partes* su cui si appunta il desiderio del poeta, guasta in maniera irrimediabile il nesso tra il sogno erotico del poeta e il deliquio finale, sostenuto qui solo dal distico 19-20, che contiene un enfatico elogio della "divina" bellezza di Fannia, che compare qui per la prima volta come la donna di cui il poeta è innamorato e ricompare più volte all'interno di questa redazione del *Parthenopeus*, in I 3, 4, 6, 9, 11, 12, 14, 15, 16, 25 e in II 14. Inevitabilmente più colorito appare il registro lessicale di B, in cui non passano inosservati la perifrasi licenziosa «*o quod non proprio nomine ferre licet*», il neologismo *amplexabile*, coniato dal Pontano per analogia con *complexabilis*,^{-e}³³, e l'ardita sineddoche «*o manibus latus amplexabile iunctis*», che indica il "vitino da vespa", così sottile, appunto, da poter essere abbracciato con le sole mani.

Tra le maglie del carme in entrambe le versioni si riconosce l'apporto della topica classica sulla bellezza muliebre (cfr. Catullo 61, 193-195; Tibullo 3, 4, 32-34), ed in particolare mi pare che il carme risenta di certe atmosfere properziane, soprattutto per l'andamento catalogico dei primi dieci versi, in cui l'*effictio puellae* procede per parti anatomiche, che richiama Properzio 2,1, 1-16 e 2, 3, 9-22. Ma in *s* alla *descriptio extrinseca* (cioè dei tratti fisici) segue una *descriptio intrinseca* (cioè dei caratteri morali),

anche nella versione di *s*), sia l'invenzione dell'innominabile oggetto del desiderio dell'amante che gioca un ruolo centrale nella versione di B.

³² Va qui tenuto in conto anche la precettistica medievale, con particolare attenzione per la *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf, v. 563 *sqq.*: Donatella COPPINI, «Ritratti al femminile nella poesia latina del Quattrocento», in Giovanna LAZZI, Paolo VITI cur., *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*. Atti del Convegno di Studi, Firenze, Polistampa, 2000, p. 291-327.

³³ Questo tipo di *Neubildungen* non è eccezionale nel lessico poetico pontaniano: nello stesso *Parthenopeus* se ne trovano altre: ad esempio, a I 19, 38 *commemores* coniato sul classico *memor,-oris*: A. IACONO, *Le fonti del Parthenopeus*, *op. cit.*, p. 158.

anche se limitata alla sola grazia del parlare (v. 10 *Usque comes dictis gratia blanda tuis*), alla dolcezza dell'eloquio femminile, un tratto della *urbanitas* e della *facetudo*, che è un elemento della bellezza femminile particolarmente caro all'elegia umanistica³⁴. Il poeta elogia il fascino della sua donna confrontandola con antiche eroine famose per la loro venustà, ciascuna delle quali è richiamata attraverso un segno distintivo di bellezza. Il catalogo ristretto in B al candore del piedino di Venere³⁵, alle gambe bianche come il latte delle Cariti; al ginocchio di Teti; al seno di Flora e alle gote di Galatea, si amplifica in *s* in cui — dopo la citazione di Venere e delle Cariti — rievoca una dettagliata serie di referenti: Aurora per la splendida chioma³⁶; Ebe per l'eleganza del portamento; Leda per lo sguardo; Ermione per il seno³⁷; Flora per le guance; infine, Elena per lo splendore del volto; le Naiadi per i molteplici allettamenti della loro bellezza. In ogni caso, a confronto di ciascuna di queste mitiche bellezze, Fannia in entrambe le versioni non risulterebbe inferiore. L'andamento catalogico che occupa i primi sei versi in B, i primi dieci versi in *s*, e che finisce per essere la vera e propria *effictio* della bellezza di Fannia, rievoca Properzio 2, 1, 1-6 e di 2, 3, 9-22, le due elegie in cui Cinzia è descritta parte a parte in tutta la sua bellezza: ma non mi pare che si possano identificare precisi modelli per questa elegia del Pontano³⁸. Il

³⁴ D. COPPINI, *Ritratti al femminile*, p. 299-300, produce una serie di esempi molto interessanti per l'acquisizione della *urbanitas* e della *facetudo* come doti fondamentali della bellezza femminile: Naldi *Elegiae* I 18, 7; Strozzii *Eroticon* I 4, 6; Marullo *Epigrammata* II 32, 147, e ne propone come probabile antecedente medievale un passo del poema *Piramo e Tisbe* (v. 49-50, in Edmond FARAL, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1962, p. 332).

³⁵ *Dea candida* è detta la dea in Vergilio *Aeneis* 8, 608.

³⁶ Lo splendore della chioma folta e rosseggiante è attributo canonico di Aurora: cfr., ad esempio, Stazio *Thebais* 2, 136; Claudiano *Carmina* 22, 473.

³⁷ Qui il riferimento alla bellezza del seno di Ermione potrebbe essere spiegato dalla suggestione di Ausonio *Epigrammata* 105, 1-2: «*Punica turgentes redimibat zona papillas / Hermiones*».

³⁸ La selezione delle bellezze di Fannia — peraltro fortemente segnata dall'iperbole — sul piano della tradizione poetica ricorda accanto al già citato Properzio (2, 1, 1-6 e di 2, 3, 9-22), anche Claudiano *Fescennini* 6-9 («*Te Leda mallet quam dare Castorem; / Praefert Achilli te proprio Thetis; / Victum fatetur Delos Apollinem; / Credit minorem Lydia Liberum*») e v. 16-17 («*Venus reversum spernit Adonidem, / Damnat reductum Cynthia Virbium*»), in cui la bellezza di Onorio è celebrata superando la comparazione con i personaggi del mito ed attribuendo alle loro madri, alle loro amanti e persino ai luoghi loro cari, il riconoscimento della superiorità di Onorio. L'affinità dei versi pontaniani con questo passo di Claudiano sta proprio nell'enfasi e nell'iperbole che agiscono non nel senso di un raffronto paritetico con i referenti mitici, ma attraverso una vera e propria gara in cui Onorio per Claudiano, Fannia per

candore su cui insistono (in entrambe le versioni) i vv. 1-2 è attribuito canonico di bellezza, come si apprende da Porfirio *ad Orazio Epodi* 3, 9 «*candoris nomine et Vergilius in significatione pulchritudinis semper utitur*» e l'aggettivo *candida* per Venere, dea della bellezza, è attestato, ad esempio, in Vergilio *Aeneis* 8, 608. L'uso di *planta* nel senso di *pes* è ampiamente attestato (ad esempio, in Verg. *Aen.* 4, 259; 8, 458; 11, 573; in Prop. 2, 4, 6; 2, 22, 3), ma qui il poeta potrebbe aver ricordato una bella immagine di Claudiano *Carmina* 10, 151-2 «... *hoc navigat antro / fulva Venus; niveae delibant aequora plantae*». Il riferimento alle *Charites*, divinità minori anch'esse legate al culto della bellezza, al fianco di un canonico referente di bellezza e di candore, Venere, appunto, pare voler qui completare ogni possibile confronto, a cui la bellezza di Fannia potrebbe essere sottoposta. Il catalogo propone un confronto serrato con bellezze mitiche, eroine bellissime, con una *climax* discendente, che parte da Venere e dalle Grazie, quindi dal punto più alto e rappresentativo della bellezza e dell'armonia fisica, e si concretizza poi in un catalogo di divinità o eroine mitiche che trae spunti da suggestioni diverse. In *s*, se si esclude il riferimento alla dea Flora, la *climax* ha un significativo passaggio nella citazione di eroine, non propriamente dee, legate da una comune discendenza, Leda, Elena (qui ricordata col patronimico *Tyndaris*, peraltro attestatissimo: cfr. Vergilio *Aeneis* 2, 569 e 601; Properzio 2, 32, 31; 3, 8, 30; Ovidio *Amores* 2, 12, 18; *Ars* 1, 746 e 2, 408; *Heroides* 5, 91; 16, 100 e 308) e la figlia Ermione, che per fama di bellezza, relazioni e discendenza da Giove costituiscono un indubbio omaggio alla bellezza straordinaria di Fannia³⁹.

il Pontano risultano nettamente superiori alle divinità e agli eroi citati come campioni di bellezza. Il passaggio potrebbe contenere in sé anche un'altra allusione colta e rievocare il procedimento adottato da Zeusi per il suo ritratto di Elena: il famoso artista si sarebbe servito di ben cinque diverse modelle, selezionando di ciascuna l'attributo di bellezza più significativo, come testimoniano, ad esempio, Plinio *Naturalis Historia* 35, 64; e Cicerone *De Inventione* 2, 1. L'aneddoto, famoso anche in area umanistica come documenta la citazione, ad esempio, in Leon Battista ALBERTI, *De pictura*, a cura di Cecil GRAYSON, Roma-Bari, Laterza, 1980, III, 59, p. 96, potrebbe aver suggerito l'idea di un ritratto costituito di vere e proprie tessere musive derivate dai connotati di eroine del mito di indubbia bellezza.

³⁹ Mi pare che concorra a datare la rivisitazione del carne ad opera dell'autore agli Novanta del secolo XV la reiterazione dello stesso sistema di referenti mitici in un'elegia dell'*Eridanus*, I 17, 31-50, il canzoniere dedicato a Stella, su cui vd. *infra*.

Ai v. 5-6 B (= 7-8 s) l'umanista continua questo gioco di confronti e afferma che Fannia ha degli splendidi occhi (*aurea* in B, *nigra* in s), così belli da far sospettare che li abbia rubati ad Amore il quale è rimasto così cieco. Qui il gioco ha una radice colta, attinta non alla tradizione classica, ma a quella volgare: il Pontano riprende il tema del furto di bellezza (in questo caso gli occhi che Fannia avrebbe rubato ad Amore) diffusissimo nell'ambito della lirica volgare, anche coeva⁴⁰, pure in ambito della produzione napoletana, come mostra una ballata di Benet Gareth, umanista di origine catalana, raffinato poeta lirico in volgare toscano, amico del Pontano, noto con il soprannome accademico di Cariteo⁴¹, che ripropone il *topos* in termini vicinissimi a quelli utilizzati dal Pontano, al punto che si può ipotizzare una vera e propria citazione da parte del Cariteo di questi versi pontaniani:

Gli occhi che fur presi di nascoso
per ornare un perfetto e chiaro volto,
et da quell'houra in avanti
Amor rimase cieco et tenebroso,
vidi mirar li miei tanto costanti,
ch'io fui di mente et d'alma insieme tolto⁴².

Il finale conferma in entrambe le versioni B s la straordinaria bellezza di Fannia, in quanto il poeta al solo pensiero di poter toccare *partes latentes* di una tale bellezza, che è degna di essere amata solo da un dio, arriva fino al deliquio e allo svenimento,

⁴⁰ Un precedente a me noto è rappresentato da Giusto de' CONTI, *La bella mano*, a cura di Giuseppe GIGLI, Lanciano, Carabba editore, p. 32, XXII, v. 40-45: «Virtude e gentilezza / quaggiù discese Amore / quanto Madonna venne in questa vita; / e il Ciel d'ogni bellezza / fu privo e di splendore / d'allor che nelle fasce fu nudrida».

⁴¹ G. PARENTI, *Benet Gareth detto il Cariteo. Il profilo di un poeta*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1993.

⁴² *Ballata* II, v. 1-6, da *Le Rime secondo le due stampe originali di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, a cura di E. PERCOPO, Napoli, Accademia Reale delle Scienze, 1892, p. 35-36. Mi piace ricordare qui come altro esempio coevo un componimento tratto dalle *Rime* di Angelo Poliziano, umanista più giovane del Pontano, attivo presso la corte di Lorenzo de' Medici a Firenze, con il quale il nostro umanista ebbe non pochi contatti, in Angelo POLIZIANO, *Stanze, Orfeo, Rime*, a cura di Davide PUCCINI, Milano, Garzanti, 1992, *Rispetti* 76, p. 28: «Costei ha privo el cielo d'ogni bellezza / E tolti e ben di tutto el paradiso / Privato ha il sol di lume e di chiarezza / E posto l'ha nel suo splendido viso / Al mondo ha tolto ogni suo gentilezza / Ogni atto e bel costume e dolce riso / Amor l'ha dato sguardo e la favella / Per farla sopra tutte la più bella».

e alla richiesta di acqua gelida per l'amante che muore di passione: un passaggio, quest'ultimo, che rievoca richieste affini di amanti appassionati che ardono, però, per il fuoco della passione, un fuoco che qui non è citato esplicitamente⁴³. Tutto sommato *Parthenopeus* I 2, sia nella versione di B che in quella di *s*, appare essere un bell'esempio di poesia neolatina su un tema diffusissimo nell'ambito della lirica d'amore, la lode delle bellezze fisiche e spirituali della donna amata.

Il passaggio da B ad *s* è mediato dalla forma con cui il componimento si presenta in P⁴⁴, in cui il carne si presenta già nella versione più lunga, ma conserva l'idea lirica del vagheggiamento erotico che caratterizza B, e soprattutto non rinuncia al catalogo delle *partes latentes*, che costituisce il passaggio logico all'epilogo, tutto centrato sul deliquio dell'amante non soddisfatto, o non soddisfatto a tempo⁴⁵:

*Candidior nivea Veneris, mea Fannia, planta es,
Et Charitum tenero lactea crure magis,
Aurorae praelata coma, praelata nitore es
Hebe munditiis cesserit ipsa tuis,
Cesserit aspectu Lede, Hermionesque papillis,*

⁴³ Anche questa movenza potrebbe essere stata ispirata da topiche della poesia in volgare, per cui propongo come termine di confronto ancora Poliziano, *Rispetti* LIII, v. 1-4, p. 21: «Acqua, vicini, ché nel mio cor io ardo! / Venite, soccorretelo, per Dio! / Ché c'è venuto Amor col suo stendardo, / che ha messo a foco e fiamma lo cor mio».

⁴⁴ Si tratta di un codice cartaceo, che oltre al *Parthenopeus*, contiene altre opere pontaniane, *Hendecasyllabi* (42r-56r), *Tumuli* (56v-68r), *De amore coniugali* (68v-111v): B. SOLDATI, *Introduzione*, op. cit., p. XXXIX-XLI; P. O. KRISTELLER, *Iter Italicum*, II, op. cit., p. 35; I. I. PONTANI, *Hendecasyllaborum libri*, edidit L. MONTI SABIA, Napoli, D'Auria, 1978, p. 7-8; G. PARENTI, *Poeta Proteus alter*, op. cit., p. 19-39, 45, 47-, 54-55, 77, 80-91, 111, 113-114, 118, 131. Copiato da Alessandro Accolti a proprio originali poetarum, come si legge nell'*explicit* alla c. 111v, questo codice ci porta quasi alle soglie di quella redazione ultima del *Parthenopeus* (e delle altre opere in esso copiate). Per certi versi esso può essere considerato una vera e propria pubblicazione manoscritta dei *carmina* pontaniani autorizzata dall'autore stesso, secondo una prassi non straordinaria per il Pontano: l'umanista, infatti, nel 1468 mise a disposizione di Gian Marco Cinico il *De principe* perché ne traesse una copia; nel 1469 fece altrettanto con il *De aspirazione* per Pietro Cennini, ed ancora nel 1500 permise a Girolamo Borgio di copiare l'*Urania* e il *Meteororum liber*.

⁴⁵ Come lascia ad intendere l'espressione finale «*O desiderii lenta cupido mei*»: in particolare, il sintagma *lenta cupido* non risulta essere attestato, ma l'aggettivo *lenta* ha qui a mio avviso il senso di "tardo nell'appagare il desiderio dell'amante", peraltro ben attestato nella *langue* poetica elegiaca come mostrano i seguenti esempi: Properzio 1, 6, 12 «*Ah, pereat, si quis lentus amare potest*»; Tibullo 1, 4, 81 «*Eheu quam Marathus lento me torquet amore!*»; e anche Orazio *Carmina* 3, 19, 28 «*me lentus Glyceræ torret amor meæ*».

et labris Florae Tindaridesque genis;
Aureaque formoso furata es lumina Amori,
Et per te caecus dicitur ille puer.
Illecebris Driadum cum sis lascivior, et sit
Usque comes dictis gratia blanda tuis,
Ambrosia hinc teneris stillat tibi roscida labris,
Ambrosia hinc roseo spirat ab ore tibi.
Huius in amplexus, superi, properate. Sed ipse
Praeveniam, nec tu, bella puella, neges.
Magna peti fateor; verum mihi magna petenti
Contigat roseo pectore posse frui.
O mihi si liceat partes tractare latentis:
Cedite, di; hac vincam conditione deos.
O femur, o manibus latus amplexabile iunctis,
O quod non proprio nomine ferre licet.
Deficio: gelidis suffundite tempora lymphis.
O desiderii lenta cupido mei!

Come si vede, il ripensamento in P investe nella prima parte del carme il piano dei referenti (con una certa oscillazione nei nomi delle eroine modello di bellezza), mentre nella seconda parte introduce l'idea scherzosa di una gara con gli dei (ereditata poi da *s*), di cui l'amante si affretta a dichiararsi vincitore: inalterato risulta il distico 19-20 (= 13-14 B). Rispetto alla più antica redazione, l'elegia in P si presenta ormai strutturata su un numero di versi uguale a quello di *s*, e la differenza più vistosa è racchiusa nei v. 4-5-6 e nel distico 19-20, che P ha ereditato da B. Infatti, è di piccolo conto la variante relativa al v. 3 *nitore es P*, *nitore s*; l'aggiustamento in senso razionalistico ai v. 7 « *aurea... lumina* » P, « *nigraque... lumina* » *s*; e 16 « *roseo pectore* » P, « *niveo pectore* » *s*; e il passaggio — con diversa scelta del referente mitologico — al v. 9 « *illecebris Driadum* » P, « *Naiadum illecebris* » *s*, mentre ben più sostanziose appaiono le modifiche relative ai v. 4-5, e 19-20. I v. 4-5 sono stati ripensati insieme

nel passaggio da P ad *s*, direi alla luce di un preciso progetto di eufonia: l'anafora del *cesserit*, infatti, crea un gradito effetto omofonico tra l'inizio del secondo emistichio del pentametro (v. 4) e l'esordio dell'esametro (v. 5), e rende più chiaro soprattutto il v. 5, che nella redazione P si collega, per asindeto, al v. 4; il passaggio al v. 6 di referenti dalle labbra di Flora, e le gote di Elena in P, alle gote di Flora e al volto di Elena in *s*, si accompagna anche ad un ripensamento sintattico con l'inserzione del verbo *cedat*, che chiarisce meglio il senso generale: «Flora ti sarebbe inferiore per bellezza delle gote ed Elena per bellezza del volto». Lo stento espressivo del distico 19-20 che mantiene in P la sineddoche del v. 19 «*o manibus latus amplexabile iunctis*», la *Neubildung* dell'aggettivo *amplexabile* per indicare la vita snella di Fannia e l'audace v. 20 «*o quod non proprio nomine ferre licet*», è sanato in *s* dal distico più classico: «*O bona non tractanda homini, bona digna rapina / coelicolum, superis o bona digna locis*»⁴⁶. Dopo P nessun manoscritto, almeno allo stato attuale della ricerca, illumina per il *Parthenopeus* il periodo che va dal 1496, anno della trascrizione di questo codice, al 1503, anno della morte del Pontano: è lecito pensare che il poeta ritornasse su questo carme, come su tutti gli altri componimenti del *Parthenopeus*, per aggiustarlo e magari anche per acconciarlo ad una nuova idea poetica. All'uomo maturo che, colpito da tanti lutti, viveva da privato cittadino, esautorato di fatto da ogni ruolo di rappresentanza politica alla fine del Regno, la rilettura dei versi leggeri e goliardici, ispirati alla lettura di Catullo e di Marziale, scritti in gioventù, o comunque in anni ormai lontani, potrebbe aver posto non pochi problemi. Il Pontano che rivedeva i suoi versi giovanili, alla fine della sua vita, era un uomo forse incapace di identificarsi nel poeta dalla *musa iocosa* della sua produzione giovanile, e l'opera di sistemazione e di revisione di quei versi non poteva non passare anche attraverso un profondo ripensamento dei contenuti, forse estranei alla temperie spirituale, meditativa e profondamente impegnata degli ultimi anni. La censura applicata a *Parth.* I 2 riflette,

⁴⁶ Tutta la movenza esalta la bellezza di Fannia come degna esclusivamente degli dei e del paradiso, a mio avviso, anche qui su memorie di matrice properziana (cfr. Properzio 2, 3, 27-28: «*Haec tibi contulerunt caelestia munera divi, / Haec tibi ne matrem forte dedisse putes. / Non non humani partus sunt talia dona; / Ista decem menses non peperere bona*»).

peraltro, una rivisitazione, talora radicale, dei versi più spinti e sboccati, come nel caso di *Parth.* I 5 presente anche in B⁴⁷, e dei carmi 29-33 che presenti nella stampa napoletana provenivano dall'antica silloge giovanile d'intonazione oscena, intitolata *Pruritus*, una raccoltina dal titolo scopertamente sessuale ed ammiccante che, costituita dai cc. *App*⁴⁸. 9, *Parth.* I 30, 33, 29, 31, 32, nel carme proemiale dichiarava la sua novità e il suo contenuto lascivo alludendo, attraverso l'esplicito richiamo a Priapo, all'illustre modello classico rappresentato dai *Priapea*:

Pruriturum feret hic novus libellus
Ad rubri luteum dei sacellum,
qui semper puerisque furibusque
minatur gladioque mentulaque.
At tu. Si sapias, cave, libelle.

Ora il *Pruritus* allo stato attuale della ricerca risulta tradito solo dai codici: Cortona, Biblioteca Comunale, ms. 84⁴⁹; Castiglione del Terziere, Biblioteca privata del prof.

⁴⁷ Un esempio di questa censura è offerto dal confronto della versione di *Parth.* I 5, v. 1-7 esibita da B e quella che si legge in *s*. In B i versi in questione («*Cui vestrum niveam meam columbam / Donabo, o pueri? Tibine, Iuli, / Num, Coelsi, tibi, an tibi, Nearche? / Non vobis dabimus, mali cinaedi; / Non vos munere tam elegante digni. / Quin ite in miseram crucem diuque / Concisis maceremini marescis!*») rivelano una forte carica scommatica, segnata anche dalla vistosa allitterazione che si legge al v. 7 («*concisis maceremini marescis*»). Alla formula oscena ed ingiuriosa dei v. 6-7 in *s* si sostituisce un'esortazione rivolta ai *cinaedi* ad andare via giacché la colomba predilige lo splendore di Venere cui è consacrata, non certo persone brutte e nient'affatto eleganti: «*Quin ite, illepidi atque inelegantes; / Ales nam Veneris nitore gaudet*».

⁴⁸ Con l'abbreviazione *App.* indico i carmi extravaganti raccolti da Benedetto Soldati in *Appendice* all'edizione I. I. PONTANI, *Carmina, op. cit.*, p. 401-416.

⁴⁹ Il codice può essere datato ad anni precedenti il 1458: nella versione di *Parth.* II 3 esibita da esso si leggono ancora versi encomiastici per Mossen Pere Torroella, poeta e maggiordomo di Giovanni d'Aragona. Si tratta di versi poi eliminati in una successiva redazione dell'elegia per ragioni politiche, dal momento che il Torroella e la sua cerchia avevano appoggiato il colpo di stato tentato da Carlo di Viana all'indomani della morte di Alfonso il Magnanimo (giugno 1458) per strappare il trono a Ferrante.

Loris Jacopo Bononi⁵⁰; Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, ms. 1. B. 24⁵¹; Chicago, Newberry Library, ms. 71.5⁵².

L'autografo cortonese ci segnala che alla fine degli anni Cinquanta del secolo XV l'umanista copiava e proponeva questo *libellus* sboccato e licenzioso come rappresentativo di una vena della sua ispirazione. Ma già tra il 1465 ed il 1471 all'umanista ormai inserito nell'*entourage* aragonese della corte del principe ereditario creavano qualche problema i versi scurrili del *Pruritus*, che infatti non figurano in coda al *Parthenopeus* nella copia sontuosa costituita dal codice B. E direi che la prova del definitivo ripudio di questa raccolta sia rappresentata dal tardo apografo P (datato nel cuore degli anni Novanta del secolo XV), in cui il *Pruritus* non è più presente come silloge autonoma: la preziosa autorevolezza di questo codice, copiato come abbiamo già osservato «*a proprio originali poetae*», ci induce ad ipotizzare che la silloge di *carmina* in esso contenuti sia da considerare equivalente ad una pubblicazione autorizzata dall'autore⁵³.

Eppure non si può dimenticare che proprio negli anni Novanta⁵⁴ l'umanista aveva rifondato quella linea elegiaca, sperimentata con risultati profondamente innovativi

⁵⁰ Qui la raccolta è presente senza essere annunciata dal titolo. La presenza in questo codice composito dell'incunabulo *De fine oratoris in Quintilianum pro M. T. Cicerone* dell'umanista siciliano Matteo Colacio, pubblicato a Venezia intorno al 1477, permette di datare almeno l'allestimento del codice in prossimità di tale data: A. IACONO, «Un ignoto codice del *Parthenopeus* di Giovanni Gioviano Pontano», *Bollettino di Studi latini*, 1, 2003, p. 128-139.

⁵¹ Il codice copiato da Wilhelmus Alfijn reca l'*explicit: completa die 8 mensis octobris hora 19 anno 1464*. G. PARENTI, *Poeta Proteus alter*, op. cit., p. 116-117.

⁵² A. TRAMONTANA, *In Sicilia a scuola con Persio*, op. cit., p. 13-16, individua un *terminus post quem* atto alla sua datazione nel 1492, anno della vittoria di Granata contro i Musulmani, poiché vi si legge un carme in strofe saffica dell'umanista siciliano Tommaso Schifaldo composto per l'occasione.

⁵³ In P il *Parthenopeus* non ancora diviso in due libri appare costituito da I 1-29; II 1-3, 14, 4-5, 8-13.

⁵⁴ In quegli stessi anni l'umanista riproponeva in un canzoniere 'mondano', gli *Hendecasyllabi*, la sua poesia leggera di ispirazione catulliana, come emerge dai carmi proemiali dei due libri del canzoniere: in proposito cfr. A. IACONO, «La tradizione epigrammatica negli *Hendecasyllabi* di Giovanni Pontano, con particolare attenzione per Marziale e Catullo», in Edoardo D'ANGELO, Jan ZIOLKOWSKI cur., *Auctor et Auctoritas in Latinis Medii Aevi Litteris VI omnium doctorum qui Latinis Medii Aevi insudant litteris virorum conventus. Proceedings of the VI Congress of the International Medieval Latin Committee (Benevento and Naples, November 9-13, 2010)*, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2014, p. 489-499; A. IACONO, «Dedica, cronologia e struttura degli *Hendecasyllaborum libri* di Giovanni Pontano», *Studi Rinascimentali*, 9, 2011, p. 11-35. In questa raccolta egli aveva rinnovato gli scherzi condivisi con gli amici di sempre (Pietro Golino e Marino Tomacelli) e offerto innumerevoli ritratti di dame colte nella cornice mondana delle terme di Baia in pose sensuali: Ermione dai candidi seni che fanno capolino

già nel *De amore coniugali* dedicato alla moglie e agli affetti domestici⁵⁵, in un canzoniere, l'*Eridanus*, lasciato molto probabilmente incompiuto⁵⁶, destinato a Stella, l'ultima compagna della sua vita dopo la morte della moglie Adriana Sassone. La reiterazione di giochi e di rimandi resi possibili dal nome della donna amata, Stella, tutta tesa a sottolineare il fulgore di quella bellezza⁵⁷, si intreccia con una fitta serie di ritratti dell'amata che la colgono spesso in atteggiamenti di grande sensualità, o in vere e proprie scene d'amore che coinvolgono entrambi, la donna e il poeta-amante. Così, ad esempio, in *Erid.* I 7 il poeta descrive l'estasi erotica che gli procura la vicinanza della sua donna in ogni momento della giornata: sul far del giorno, al sorgere del sole egli rivede nell'aurora rosata le guance arrossate della sua donna, la sua bocca di rosa e il suo seno; e al culmine del giorno nel fiammeggiare dei raggi del sole egli scorge l'oro dei suoi capelli; e persino nel buio della notte i bagliori di

dalle ampie scollature del vestito (*Hend.* 1, 4 *Ad Hermionem ut papillas contegat*); Lucilla dagli seni splendenti (*Hend.* 1, 23 *De fulgentissimis Lucillae papillis*) che rifulgono nella notte buia fino ad illuminarla a giorno; Focilla dagli occhi neri (*Hend.* 2, 4) che sono *faces Amoris* e dalle labbra tumide (*Hend.* 2, 11), ora colta nel gesto di riannodare i capelli (*Hend.* 2, 5), ora mentre giace nuda nel letto bella come una Venere (*Hend.* 2, 8) e che fa impazzire il poeta-amante fino a coinvolgerlo in un furioso amplesso (*Hend.* 2, 12); Batilla che sa coltivare la maggiorana (*Hend.* 1, 14) e che al bagno può reggere il confronto con le Cariti che accompagnano Venere (*Hend.* 2, 33); Terinna che a letto soggioga il poeta-amante con i suoi giochi d'amore. Ma proprio nel carme conclusivo degli *Hendecasyllabi* (*Hend.* II 38), il Pontano segnava l'addio definitivo ad una poesia leggera e goliardica, sentita come inadatta ormai alla tarda età (v. 1-7): *«Havete, hendecasyllabi, meorum, / Havete, illecebrae ducesque amorum, / Havete, o comites meae senectae, / Ruris delitiae atque balnearum. / Sit lusum satis et satis iocatum, / Et finem lepidi sales requirunt, / Est certus quoque terminus cachinnis.*

⁵⁵ Un canzoniere fortemente connotato in senso moralistico, come mostrano una serie di elegie allocutorie indirizzate alla moglie. Così, ad esempio, il poeta chiede alla moglie il rispetto del pudore e della castità: come, in I 6, 1-4: *«Parce meum, coniux, absens temerare cubile, / Castaque legitimi fallere iura tori, / Neu alii compone, leves imitata puellas, / Neu mihi sint fidei pignora vana tuae»*; la investe dell'educazione dei figli in sua assenza, come in I 9 (*Ad uxorem de liberis educandis*), 89-112; riconosce alla sua sposa la capacità di sopportare le sue assenze mantenendo intatti castità e pudore; oppure la ammonisce contro il trucco, le mondanità e le scollature inventando una metamorfosi delle dame spudorate che frequentano le mondanità del Castello di Ischia in orride Sirene (mito che viene rievocato allusivamente anche in I 9, v. 95-100).

⁵⁶ In proposito cfr. L. MONTI SABIA, «Tre momenti nella poesia elegiaca del Pontano», in Roberto CARDINI, Donatella COPPINI edd., *Il rinnovamento umanistico della poesia. L'epigramma e l'elegia*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 321-397, *praesertim* p. 360-362, ora in L. MONTI SABIA, Salvatore MONTI, *Studi su Giovanni Pontano*, a cura di Giuseppe GERMANO, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2010, I, p. 653-727, *praesertim* p. 700-701.

⁵⁷ Il nome permette al poeta il rimando Stella fanciulla-stella astro che costituisce un tema tipico di un vero e proprio ciclo dedicato alla donna all'interno dell'*Eridanus*: L. MONTI SABIA, *Tre momenti*, in L. MONTI SABIA, S. MONTI, *Studi, op. cit.*, p. 711-714.

Espero gli riportano quel volto luminoso⁵⁸. In *Erid.* I 9 l'invito di Stella a pranzo e alle gioie del letto si trasforma in una puntuale *ars amandi*: Stella dovrà accoglierlo stesa a letto coperta appena da una leggera tunica intrisa di profumi e dopo un dolce abbraccio e uno scambio di baci dovrà lasciare al suo uomo l'iniziativa senza lagnarsi della furia erotica, ma ricambiandone l'ardore⁵⁹. Ed in *Erid.* I 17, invece, il gesto della donna che, seduta sulle ginocchia del suo amante, scopre spontaneamente i seni e li offre alle carezze dell'amante non sfocia subito nell'amplesso, ma in un sonno leggero accompagnato dal canto del poeta-amante che narra gli amori della ninfa Sarnide e di Fauno, facendole vento piano piano con la mano; poi un bacio leggero sulle labbra di Stella attizza di nuovo l'ardore dell'amante che le morde le labbra scatenando la reazione dell'amata che risponde con morsi e graffi, fino a riaccenderne la passione⁶⁰. Nonostante la spinta sensualità di questa poesia, nonostante i riferimenti espliciti alla passione che lega i due amanti e alle frequenti scene d'amore, nel descrivere Stella, il poeta adotta generalmente un sistema

⁵⁸ G. PONTANO, *Eridanus* I 7, 9-30: «*Tu curis solamen ades requiesque labori, / Et quia semper ades, nil nisi dulce mihi est. / Quod, siquando absis, et te iam, Stella, requiro, / Sive dies, seu nox, sponte videnda venis. / Nam, cum sol primos effert pulcherrimus ortus, / Aurorae in gremio tu mihi mane nites; / Illic purpureasque genas roseumque labellum, / Delicias video pectora et ipsa meas, / Oraque in ore deae cerno tua: tu mihi rides, / Sentio de risu gaudia mille tuo, / [...] / Inde, ubi per medium rapitur sol aureus orbem, / Aurea te nobis solis imago refert; / Illius in radiis video rutilare capillum, / Et tua phoebeo splendet in igne coma; / Quacunque aspicio, lux te mihi, tu mihi lucem / Offers, nec sine te luxve diesve mihi est. / Tandem, ubi sidereis nox advenit acta quadrigis / Clarus et occiduo Vesper in orbe nitet, / Ora refert tua nunc mihi candida lucidus Hesper, / In Veneris specto te recubare sinu*».

⁵⁹ G. PONTANO, *Eridanus* I 9, 7-22: «*Prima cuba, nec nuda tamen; tenuissima sed te / Tela tegat, cyprio tela liquore madens. / Ipse sequar. Tu me amplexu placidissima blando / Excipe, et in tepido (qua potes) abde sinu; / Oscula mox iunge, cupidus imitata columbas, / Oscula non uno continuata modo. / Muta venus mihi nulla placet: suspiria misce / Aptaque lascivis garrula verba iocis; / Nec manus officio desit, manus aemula linguae est; / Haec tactu venerem suscitatur, illa sono. / Gaudia Amor probat haec; verum, si rixa sequatur, / Quam dens, quamve aliquid moverit causa manus, / Auctor ero rixae. Tu mox offensa quereris, / Unguibus et scindes pectora nostra tuis; / Scindam ego nunc tunicam, subducta et veste papillas / Nuda eris, et nullo tegmine bella geres*»

⁶⁰ G. PONTANO, *Eridanus* I 17, 1-12, 33-70: «*Nudasti, mea vita, sinus et sponte papillas, / Admostique meam pectora ad ipsa manum, / Oraque cum teneris iunxisti nostra labellis, / Sedistique meo sarcina grata genu; / Cervicemque amplexa, levi mox victa sopore, / Concidis in nostrum languida facta sinum, / Longaque post fessos suspiria claudis ocellos, / Dum tibi sopitae serpit ad ossa quies. / Ipse tibi tenuem procuro sedulus auram, / Composita et moveo lenia flabra manu, / Ipse tibi somnos cantu levo; cantus amores / Sarnidis et Fauni dulcia furta refert*».

codificato di tratti corporei limitato ad occhi⁶¹, seno⁶², bocca⁶³, capelli⁶⁴, e l'erotismo che pervade i versi si ammantava spesso di una dimensione allusiva e letteraria fortemente connotata dall'utilizzo di referenti mitici⁶⁵.

Allorché nell'ultimo decennio della sua vita, tra il 1494 ed il 1503, il Pontano rileggeva i suoi versi giovanili, non mi pare improbabile che il filone elegiaco rinnovato sotto il nome di Stella possa avere ispirato anche la risistemazione del canzoniere giovanile, una risistemazione di cui conosciamo almeno due tappe: quella attestata dal codice P collocabile in epoca precedente il giugno del 1496, quando il codice fu copiato da Alessandro Accolti; e quella estrema attestata dalla stampa postuma napoletana, depositaria della sistemazione ultima del poeta⁶⁶. E forse una piccola traccia di tale 'osmosi' è fornita proprio dalla contiguità del sistema di

⁶¹ Ad esempio, cfr. *Erid.* I 7, 33; 21, 5-6; I 23; II 1, 53-54; II 2, 5-8; II 6.

⁶² Ad esempio, cfr. *Erid.* I 9, 10 e 21; I 17, 41; I 22, 27; II 25,9.

⁶³ Ad esempio, cfr. *Erid.* I 13, 11-12 e I 24.

⁶⁴ Ad esempio, cfr. *Erid.* I 7,23; I 17,35 e 39; I 28, 11.

⁶⁵ L'*Eridanus* è peraltro fortemente connotato dall'uso pervasivo del mito, in quella dimensione inventiva ed innovativa tipica del filone mitopoietico del Pontano e con un gusto che è, a mio avviso, confrontabile con alcuni aspetti connotanti dell'*Anthologia Palatina*. In proposito cfr. L. MONTI SABIA, *Tre momenti*, in L. MONTI SABIA, S. MONTI, *Studi*, op. cit., p. 714-721.

⁶⁶ La mancanza di un autografo depositario delle ultime volontà redazionali dell'autore non permette di verificare l'incidenza della revisione esercitata dall'editore postumo, Pietro Summonte, sui versi del *Parthenopeus*. In ogni caso la lunga genesi dell'opera e la profonda vicinanza della redazione del *Parthenopeus* esibita da P con quella documentata dalla stampa prima napoletana mi induce ad ipotizzare che le varianti siano da attribuire all'autore stesso, che anche dopo il 1496 (anno di trascrizione del codice P) continuò a rivedere ed aggiornare i versi di questa sua raccolta giovanile, intervenendo sulla struttura (dividendo in due libri il canzoniere, che in P è ancora in un unico libro) ed anche qua e là sul testo, sanandone imperfezioni e migliorandolo alla luce della musicalità e dell'euritmia che sono le caratteristiche tipiche della poesia pontaniana. La riflessione che ho finora condotto sulla tradizione manoscritta e sulla genesi redazionale del *Parthenopeus* mi induce, dunque, ad avere una posizione diversa rispetto a quella prospettata da Liliana Monti Sabia, curatrice di una serie di edizioni critiche moderne dei canzonieri pontaniani, e a scartare per questo canzoniere l'esistenza di una 'componente summontiana', a cui attribuire modifiche strutturali e varianti testuali. Su tale problematica ecdotica delle opere pontaniane rimando ai saggi storici di L. MONTI SABIA: «Pietro Summonte e l'editio princeps delle opere pontaniane», in *L'umanesimo umbro*. Atti del IX Convegno di Studi Umbri, Gubbio, 22-25 settembre 1974, Perugia 1977, p. 451-473, ora in L. MONTI SABIA, S. MONTI, *Studi*, op. cit., p. 215-235; «La mano del Summonte nelle edizioni pontaniane postume», *Atti dell'Accademia Pontaniana*, n.s., 34, 1986, p. 191-204, ora in L. MONTI SABIA, S. MONTI, *Studi*, op. cit., p. 237-255; «Manipolazioni onomastiche del Summonte in testi pontaniani», in Maria Cristina CAFISSE, Francesco D'EPISCOPO, Vincenzo DOLLA, Tiziana FIORINO, Lucia MIELE cur., *Rinascimento meridionale e altri studi in onore di Mario Santoro*, Napoli, Società Editrice napoletana, 1987, p. 293-320, ora in L. MONTI SABIA, S. MONTI, *Studi*, op. cit., p. 257-288.

referenti utilizzati dal Pontano in un'elegia dell'*Eridanus* I 17 (con particolare attenzione per i v. 31-50):

*His ego mulcebam somnos. Tibi purpura mollis
 Tingebat niveas flore decente genas,
 Qualis ubi ad thalamos Hebe deducta mariti
 Ad cupidi erubuit basia prima viri.
 O quotiens sparsos, errant dum fronte, capillos
 Collegi blanda disposuique manu:
 Sic Lede placitura fuit, sic uxor Orestis,
 Atque Helene, dixi, sic quoque culta fuit.
 Et modo compositum reieci in colla capillum,
 Et dixi: hac placuit Laodomia coma.
 O quotiens teneras variavi flore papillas,
 Et dixi: Charites sic coluere sinum;
 Ornabam gemmis digitos: ad Pelea quondam
 Vecta Thetis, niveam sic tulit ipsa manum;
 Brachia nudavi: Aurorae sunt brachia, dixi;
 Admouique cavae roscida poma manu:
 Sic rear ad virides myrtus requiesse Dionem,
 Poma manu Paridis dum tenet illa sui,
 Ipsa sinu ambrosiam spirat, perque ora recursant
 Blanditiae et grato mistus honore decor.*

In questa elegia nell'ammirare la sua donna che gli dorme tra le braccia il poeta la descrive paragonandola secondo la prassi elegiaca ad eroine del mito: le gote bianche soffuse di rossore rendono bella Stella come Ebe che condotta in sposa arrossì ai baci dello sposo nel letto nuziale; i capelli sparsi sulla fronte la rendono ancora più bella al pari di Leda, Ermione (*uxor Orestis*), ed Elena; oppure ricomposti al collo la fanno somigliare a Laodamia; il seno ornato di fiori la fa somigliare alle Cariti; le dita ornate da anelli con pietre preziose ricordano la bianca mano di Teti

condotta in sposa da Peleo; le nude braccia ricordano quelle di Aurora; ed infine, Stella assopita nel sonno sembra al poeta-amante paragonabile a Venere che, addormentata su un giaciglio di verdi mirti, reca tra le mani il pomo vinto nella gara di bellezza ad Era e ad Atena. Se si esclude il fatto che Laodamia, qui citata, non risulta invece in *Parth.* I 2⁶⁷, e che Flora citata in *Parth.* I 2, 6, in questi versi è assente, si ritrovano qui tutte le eroine e le dee citate nell'elegia giovanile, seppure con un utilizzo diverso dei singoli elementi rappresentativi della bellezza femminile⁶⁸. L'*inventio* originaria che connotava l'elegia in B (ed ancora in P) nel senso di un erotismo esplicito, captato dalle *partes latentes*, che si spingeva fino alla citazione fintamente censurata di “quello che non si può chiamare col proprio nome”, si trasformava così in s — nel solco della tradizione classica — nell'immagine più sobria di una *domina* d'incomparabile bellezza, degna del paradiso e, proprio per questo, non destinata ai mortali, e dunque inaccessibile al poeta-amante, al quale non restava altro che ammirarla da lontano, struggendosi di un desiderio inappagato ed inappagabile.

In questa prospettiva, mi pare di poter fondatamente avanzare l'ipotesi che la censura che il poeta applica a questi suoi versi scritti in gioventù sia determinata da una volontaria rinuncia alla libertà trasgressiva della ispirazione originaria, una libertà condizionata probabilmente da un modello pervasivo ed allettante quale era stato, appunto, l'*Hermaphroditus*⁶⁹. In tal caso la risistemazione del *Parthenopeus*

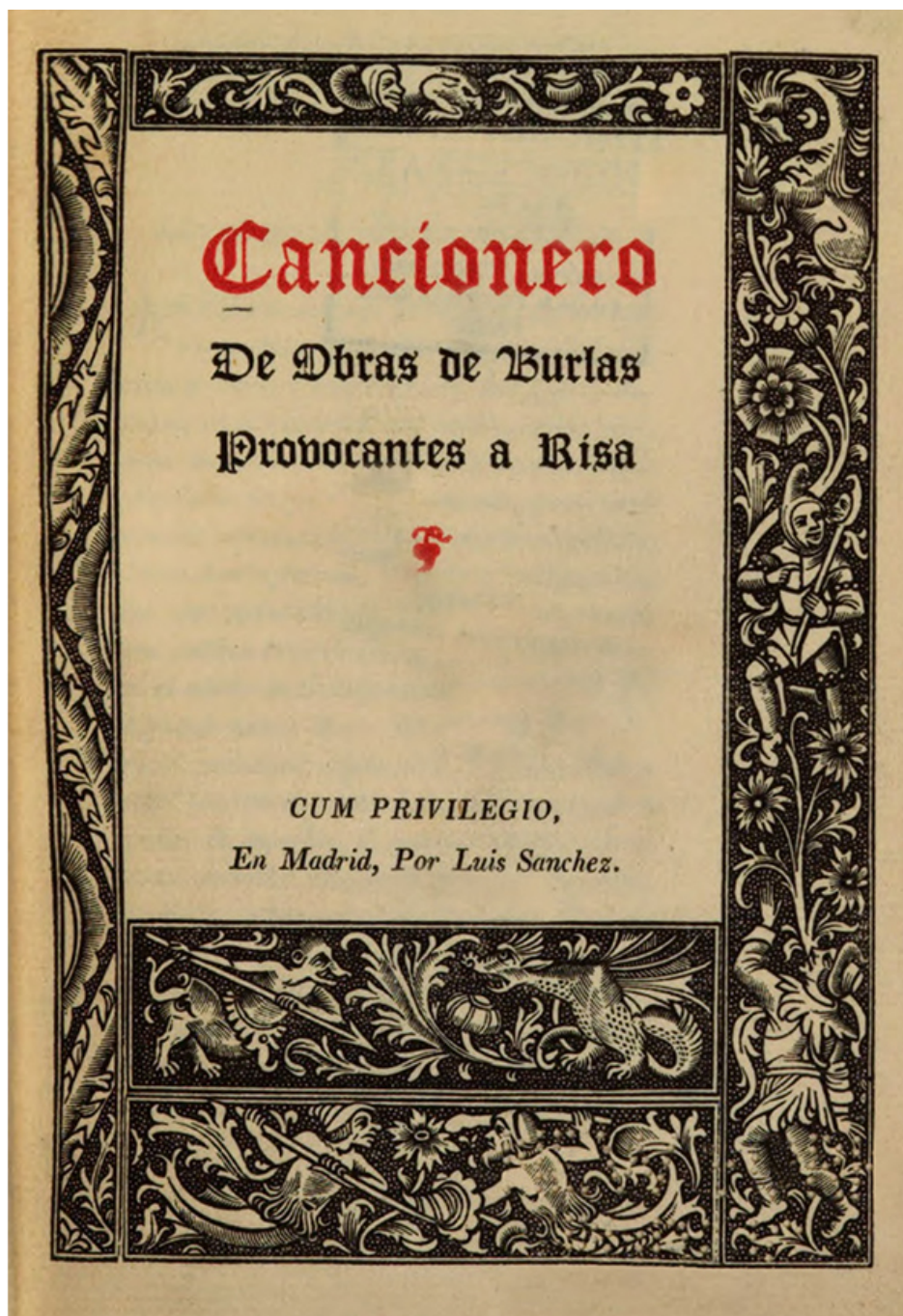
⁶⁷ Laodamia è però figura carissima al Pontano, che la cita come modello di fedeltà coniugale, ad esempio, in *Parth.* I 10, 46 e *De amore coniugali* II 2, 122.

⁶⁸ Anche un altro passaggio accorda l'elegia tardiva dell'*Eridanus* a quella giovanile: qui il poeta fa spirare dal seno di Stella la stessa ambrosia che stilla dalle labbra e dal volto di Fannia in *Parth.* I 2, 11-12. Ma si tratta di una immagine che piace moltissimo al poeta che la utilizza, con variazioni, assai di frequente (ad esempio, in *Parth.* I 15, 5-6; *Erid.* I 25, 15-16; *Hend.* I 30, 39; II 9, 13-15; II 32, 15-17), fino a comporre un'elegia, *Erid.* II 14, che gioca col nome della donna cui essa è destinata, Ambrogia, derivandola appunto dall'*ambrosia*.

⁶⁹ Modello peraltro indicato dallo stesso Pontano nei versi del carme proemiale del *Parthenopeus*, laddove fa riferimento (v. 6-7 «*Legem versiculis dedere nostris / Aetas et male sobrius magister*») ai precetti che gli sono stati forniti da un *male sobrius magister* che insieme alla giovane età gli hanno ispirato le *ineptiae* di cui sono pieni i *versiculi* del suo libretto. Il *male sobrius magister* va identificato proprio nel Panormita, autore dell'*Hermaphroditus*, il quale presentava (*Herm.* I 4, v. 3-4) appunto la sua musa sboccata come sepolta sotto una gran quantità di vino: «*Exuor, en braxis iam prosilit inguen apertis / Et mea permulto Musa sepulta mero est*». In proposito A. IACONO, *Le fonti del Parthenopeus*, op. cit., p. 14-

databile negli ultimi anni Novanta del secolo XV va considerata come una vera e propria progettazione di un *libellus*, che rimontava in maniera diversa e alla luce di una rinnovata sensibilità poetica dei materiali già composti precedentemente. La censura che il poeta applicava ai suoi versi giovanili più trasgressivi, e nello specifico alla descrizione della sua Fannia in *Parth.* I 2, non va intesa, dunque, come censura moralistica, ma piuttosto come il risultato dell'adozione di una vera e propria 'poetica' della rappresentazione dell'eros, che, pur non rinunciando alla sensualità connotante l'elegia d'amore pontaniana, la convoglia nei suoi tratti più esuberanti entro le maglie di una classicità profondamente assimilata.

16. Ancora in *Parth.* I 27, 1-2 il poeta rivolge al Panormita un invito a pranzo celebrandolo come *decus elegantiarum* e *pater omnium leporum*.



[Luis de Usoz y Río (éd.),] *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*.
Cum privilegio. En Madrid, Por Luis Sánchez, s.a. [en réalité Londres, Pickering, 1841].

La *Carajicomedia*

Modalidades de la parodia obscena de un gran modelo

François-Xavier Guerry
Université Paris-Sorbonne

El *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, poema alegórico de 1444 que enaltece a la figura del rey Juan II de Castilla y a su condestable Álvaro de Luna, se impone ya desde el siglo XV como un clásico del Prerrenacimiento español¹. Nos conformaremos con recordar que el narrador, guiado por la Divina Providencia, ingresa en la Casa de la Fortuna, y descubre allí tres ruedas que simbolizan el pasado, el presente y el porvenir, respectivamente. Cada rueda se subdivide en siete círculos regidos por un planeta representado por un dios y una virtud; en cada círculo, van desfilando personajes tanto mitológicos como históricos que encarnan cada virtud (o su carencia).

Para la *Carajicomedia*, procede remontarse a la publicación del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (Valencia, 1519), que coincide básicamente con el apartado de «obras de burlas» del *Cancionero General* de Hernando del Castillo, no en su primera versión de 1511, sino en la de 1514. A las cincuenta y nueve composiciones de que consta este apartado, y que forman una especie de «paratexto sexual»², el *Cancionero de obras de burlas* añade un poema narrativo inédito, uno de los más crudos de toda la literatura áurea, nuestra *Carajicomedia*, de autor anónimo³. Habrá que esperar luego hasta 1841 para que salga a luz una segunda edición de dicho cancionero (en Londres, a cargo de Luis Usoz del Río), y 1975 para que la *Carajicomedia* se edite

¹ Adoptamos, como gran parte de la crítica, la expresión forjada y justificada en la clásica monografía de María Rosa LIDA DE MALKIEL, *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*, México, El Colegio de México, 1950.

² Victoria ARBIZU-SABATER considera los poemas anteriores como un «paratexto sexual», a modo de aperitivo que abre el apetito antes del plato fuerte («Paratexto sexual y sátira misógina en la *Carajicomedia*», *Scriptura*, 19-20, 2008, p. 39).

³ Carlos VARO (ed. *Carajicomedia*, Madrid, Playor, 1981, p. 25) baraja la posibilidad de que haya varios escritores.

a solas⁴. Por su contenido ostensiblemente obsceno, la *Carajicomedia*, cuyas circunstancias de escritura casi desconocemos por completo⁵, fue desatendida por la crítica hasta finales del siglo XX.

Como lo escribe irónicamente el propio autor, en un texto preliminar, la *Carajicomedia* «imit[a] el alto estilo de las *Trezientas* del famosísimo poeta Juan de Mena»⁶. No consta de trescientas coplas sino de ciento diecisiete, y no sigue siempre el orden de las estrofas de Mena, ya que el autor anónimo las coloca a su antojo. Para retomar la terminología establecida por Gérard Genette, el hipertexto — el texto que dimana de otro texto preexistente — no es aquí un pastiche del hipotexto — el texto que sirve de modelo —, que no haría más que duplicar servilmente: estamos a caballo entre lo que el teórico francés llama «parodia», o sea la «transformación textual de función lúdica»⁷, sin intención agresiva ni socarrona, y el «travestimiento»⁸, que transforma un texto, degradándolo y envileciéndolo. Sería pues una «parodia mixta» que, como lo dice G. Genette, «duda ante las diversas posibilidades de la parodia, de lo burlesco y de lo heroicómico»⁹, entre lúdica y satírica, en una definición lata de la palabra «parodia», como la que propone Daniel Sangsue¹⁰. Es, como lo escribe Frank Domínguez¹¹, un *contrafactum*, término que designa una pieza musical que retoma la melodía y el ritmo de una obra anterior, pero cambia la letra: exceptuando una estrofa, la *Carajicomedia* se vale de la misma estructura métrica y de las mismas rimas

⁴ Cf. Ávaro ALONSO, ed., *Carajicomedia*, Archidona, Aljibe, 1995, p. 8.

⁵ Se proponen, como término *post quem* de la obra, las fechas de 1502, 1506, 1512 o 1517, según los estudiosos.

⁶ *La Carajicomedia*, *op. cit.*, p. 43. Citaremos siempre la edición ya mencionada de A. Alonso.

⁷ Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, París, Editions du Seuil, 1982, p. 49: «*transformation textuelle à fonction ludique*».

⁸ La crítica hispanohablante acuñó este neologismo para traducir el concepto francés de «*travestissement*»: así lo traduce por ejemplo Celia FERNANDEZ PRIETO (*Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989).

⁹ G. GENETTE, *op. cit.*, p. 162: la «parodia mixta» «*hésite entre les diverses possibilités de la parodie, du burlesque, et de l'héroï-comique*».

¹⁰ Daniel SANGSUE, *La Parodie*, París, Hachette Supérieure, 1994, citado por Yen-Mai TRAN-GERVAT, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie*, 13, 2006, párrafo 9, en línea, consultado el 23 de abril de 2016, URL: <http://narratologie.revues.org/372>.

¹¹ Frank DOMÍNGUEZ, *Carajicomedia: Parody and Satire in Early Modern Spain: With an Edition and Translation of the Text*, Woodbridge, Tamesis, 2015, p. 21.

que el *Laberinto*, pero modifica íntegramente el contenido, lo rebaja, lo vuelve obsceno¹².

En un entramado narrativo complejo, la *Carajicomedia* pone en escena a un comentarista misterioso que dice haber hallado en un monasterio, y vertido al castellano, una obra, empezada por un fray llamado Bugeo Montesino, y terminada por otro fray, un tal Juan de Hempudia¹³. Ambos autores ficticios cuentan la historia de Diego Fajardo, un vejestorio aquejado de impotencia, que tras invocar, no a la Providencia como en Mena, sino a la Lujuria, visita, en compañía de una vieja prostituta de rasgos borrosamente celestinescos, diferentes lupanares, para recobrar su vigor sexual pretérito. Siguen un catálogo, tan estrafalario como machacón, y una descripción minuciosa de las diferentes mujeres con las que Fajardo se topa a lo largo de sus correrías.

La *Carajicomedia* está salpicada de glosas del comentarista, el cual da su parecer sobre las ramerías y desenmaraña algunos de los muchos pasajes oscuros. Y es que en realidad, la *Carajicomedia*, más que el *Laberinto* en sí, parodia su edición de 1499, comentada por el humanista Hernán Núñez. En el paratexto, el glosador escribe que la *Carajicomedia* se ha escrito para mover a risa y «a devoción»¹⁴, a sabiendas de que la palabra «devoción» suele utilizarse en la literatura erótica de la época para referirse a la dedicación al sexo, de modo que las intenciones del autor permanecen adrede ambiguas. Si bien el autor anónimo se burla, en sus comentarios en prosa, del estilo altisonante de Núñez, nos atendremos exclusivamente a la parodia de los versos de Mena. La *Carajicomedia* tal vez escarnezca el autoritarismo de Isabel la Católica, pero no enfocaremos nuestro estudio sobre la «parodia social» sino estrictamente sobre la

¹² Aparte del *Laberinto* en que nos centraremos exclusivamente, no huelga recordar que el afán constante de remedo burlesco de la *Carajicomedia* abarca, entre otras cosas, los relatos hagiográficos, las autoridades clásicas y el género épico.

¹³ Bugeo Montesino remite burlescamente al poeta y traductor franciscano Ambrosio Montesino (¿1444? - ¿1514?). Según F. Domínguez, el término «bugeo» designa en valenciano — lengua que parece serle familiar al autor — un mico, con todas las connotaciones que se suele atribuirle, y hace pensar en el sustantivo despectivo «bujarrón» (*op. cit.*, p. 53). Juan de Hempudia es un fraile del mismo periodo que realmente existió, y cuya vida se asocia especialmente con el monasterio de Valladolid.

¹⁴ *La Carajicomedia*, *op. cit.*, p. 93.

«parodia textual»¹⁵, y más precisamente, sobre la dimensión obscena o pornográfica. A lo mejor resulta anacrónico emplear este término, pero, «en su sentido primero, el pornógrafo es el autor de un tratado relativo a la prostitución antes de ser un autor de escritos obscenos»¹⁶. Nuestra *Carajicomedia* casi es un tratado burlesco sobre la prostitución, y máxime un escrito obsceno (y no erótico). La definición de Sarane Alexandrian de lo obsceno se adecúa de maravilla a nuestra obra: «la obscenidad devalúa la carne, la vincula con la suciedad, las imperfecciones, las bromas escatológicas, las palabras vulgares»¹⁷.

Nuestra intención es volver verdaderamente al análisis del texto mismo, y desmenuzar los procedimientos textuales de transformación y de trivialización del *Laberinto*; nos parece, efectivamente, que los estudiosos suelen poner de relieve la obscenidad del hipertexto sin especificar la trabazón que lo une con su hipotexto, y se interesan demasiado por la dimensión supuestamente crítica, cuando no psicológica, que puede esconderse detrás del humor: es lo que

más desavenencias ha causado entre los especialistas de la *Carajicomedia*. El debate se centraría del siguiente modo: ¿existe, tras la comicidad de la obra, una intencionalidad subversiva de orden político-social e, incluso, filosófico y moral?¹⁸

¹⁵ Retomamos una distinción que hace Martha BAYLESS en *Parody in the Middle Ages: The Latin Tradition*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996, citado por F. DOMÍNGUEZ, *op. cit.*, p. 21. La parodia textual «imitates and distorts literary genres and practices», y la parodia social hace lo mismo, pero «satirizing or focussing on nonliterary customs, events or persons».

¹⁶ Jean-Marc GOULEMOT, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main, lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIème siècle* (1991), París, Minerve, 1994, p. 20: «en son sens premier, le pornographe est l'auteur d'un traité portant sur la prostitution avant d'être un auteur d'écrits obscènes».

¹⁷ Sarane ALEXANDRIAN, *Histoire de la littérature érotique* (1989), París, Payot, 2008, p. 9: «l'obscénité ravale la chair, y associe la saleté, les infirmités, les plaisanteries scatologiques, les mots orduriers.»

¹⁸ Laura PUERTO MORO, «Sobre el contexto literario e ideológico de *La Carajicomedia*», *Atalaya*, 12, 2011, párrafo 15, en línea, consultado el 25 de abril de 2016, URL: <http://atalaya.revues.org/824>. Para una aproximación al análisis psicológico de la obra y las relaciones entre hombres y mujeres, véase, por ejemplo, Barbara WEISSBERGER, «Male Sexual Anxieties in *Carajicomedia*: A Response to Female Sovereignty», in Michael GERLI y Julian WEISS (ed.), *Poetry at Court in Trastamaran Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, Tempe, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1998, p. 221-234.

Vamos a examinar entonces las modalidades de la parodia y reescritura a lo obsceno de forma muy concreta, cotejando constantemente hipotexto e hipertexto, y determinando cómo el autor anónimo logra convertir un texto tan serio, que se presta al parecer tan poco a este tipo de juego burlesco, en otro texto que se le parece en parte, pero repleto de obscenidades sin rodeos, de indirectas y de dilogías de lo más procaces. La crítica siempre pone el énfasis en esta dimensión de la *Carajicomedia*, pero suele considerarla como si fuera una obra independiente y, pocas veces, se miran de forma sistemática ambos textos conjuntamente, uno al lado del otro¹⁹.

Una de las modalidades de la conversión a lo obsceno más recurrentes consiste en la alteración fónica de una palabra de la que se valía Mena, o sea, la utilización por el autor de la *Carajicomedia* de una palabra obscena que tiene cierto parecido fónico con otra de contenido inocente que empleaba Mena.

Que se parangonen por ejemplo la estrofa 28 del *Laberinto* y la que le corresponde en la *Carajicomedia*:

Laberinto, estrofa 28²⁰

Angélica imagen, pues tienes poder,
dame tal ramo por donde me avises
qual dio la Cumea al fijo d'Anchises
quando al Erebo temptó descender

Carajicomedia, estrofa 28

Diabólica imagen, pues tienes poder,
dame tu rabo, qu'el miembro me avise,
le palpe, le tome, le arrastre, le pise,
le fuerce, le abive con grand saber

En este fragmento de Mena, el autor se dirige a la Divina Providencia que acaba de aparecérselo bajo la forma de una doncella agraciada, y le pide que lo guíe hacia la casa de la Fortuna. Por eso le ruega que le dé un ramo, refiriéndose a la bajada de Eneas al Erebo para ver a su padre Anquises, episodio de *La Eneida* durante el cual la Sibila Cumea le aconsejó que cortara el ramo de un árbol para regalárselo a

¹⁹ Cf. Antonio PÉREZ-ROMERO («The *Carajicomedia*: The Erotic Urge and the Deconstruction of Idealist Language in the Spanish Renaissance», *Hispanic Review*, 71 (1), 2003, p. 67-88). Se empeña precisamente en comparar ambos textos, pero desde un punto de vista más temático que formal.

²⁰ Citaremos siempre el *Laberinto de Fortuna* en la edición de John CUMMINS, Madrid, Cátedra, 2008 (1979).

Proserpina. En la *Carajicomedia*, que funciona como contrapunto y mundo al revés, y constituye «un buen ejemplo del estilo carnavalesco»²¹, el vejete Fajardo se dirige a una vieja prostituta antes de adentrarse en un prostíbulo: la exhortación «dame tal ramo» se convierte en «dame tu rabo». El rabo puede designar aquí la vagina de la anciana²², o su ano²³. Sea como fuere, por un juego de paronimia bastante sencillo, el autor anónimo transforma el sustantivo «ramo» en «rabo».

Menudean los ejemplos similares en la obra:

Laberinto, estrofa 1

Al muy prepotente don Juan el segundo

Carajicomedia, estrofa 1

Al muy impotente carajo profundo
de Diego Fajardo

Basta con cambiar el prefijo para pasar del latinismo «prepotente» a «impotente». En cuanto al adjetivo «profundo», que suele utilizarse en ese tipo de contexto obsceno, le permite al autor anónimo conservar tanto la rima consonante del texto original como el verso dodecasílabo.

Laberinto, estrofa 13

Non bien formadas mis bozes serían
quando robada sentí mi persona,
e llena de furia la madre Belona
me tomó en su carro que dragos traían,
e quando las alas non bien remecían
feríalos ésta con duro flagello,

Carajicomedia, estrofa 13

Non bien formadas mis bozes serían
quando muy brava sentí mi pixona,
y luego me lleva la vieja matrona
a mil trincaderos, que putas tenían.
Y cuando las nalgas no bien remecían,
feríalas ésta con duro flagelo,

²¹ Barbara WEISSBERGER, *art. cit.*, p. 225: «is a fine example of the carnivalesque style».

²² José Luis ALONSO HERNÁNDEZ, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía (Introducción al léxico del marginalismo)*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1979, p. 35: «RABO: uno de cuyos significados es “coño”, como está atestiguado en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa [...]*».

²³ Pierre ALZIEU, Robert JAMMES e Yvan LISSORGUES, *Poesía erótica del Siglo de Oro (1975)*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 347.

El paralelo entre ambos textos descuella a las claras: en el *Laberinto*, Belona lleva al autor al cielo para que pueda internarse en la Casa de la Fortuna, mientras que, en nuestro *contrafactum*, es una vieja prostituta, la Zamorana, la que lleva a Fajardo a «mil trincaderos», designando «el trincadero» la vivienda de la prostituta. El autor anónimo no desvirtúa el primer verso ni el último verso, de modo que la estrofa prístina sea perfectamente reconocible. La sustitución de las palabras resulta posible por sus sonidos cercanos, porque riman entre sí: es así como «robada» se torna en «brava», «persona» en «pichona» (el miembro viril), «alas» en «nalgas» y «Belona» en «matrona». El autor anónimo no se conforma con el reemplazo de una palabra desprovista de connotaciones sexuales por otra, que sí se presta a dobles sentidos, por el mero hecho de que se parezcan fónicamente. El término «matrona» (aquí, alcahueta), además de compartir sonidos comunes con «Belona», no deja de guardar cierto vínculo semántico-cultural con esta diosa romana mencionada por Mena, puesto que, como bien se sabe, una matrona, en la Antigua Roma, solía calificar a una mujer casada. Así que ambas palabras remiten a la antigüedad romana, y hacen pensar en mujeres robustas y entradas en años, por el sufijo aumentativo «ona», tal como aparece en la palabra «mujerona». El «carro» se convierte en «trincadero»: no se trata verdaderamente de dos parónimos, pero la sustitución del uno por el otro se ve favorecida por un juego de aliteración y asonancia, con la ce, la erre y la o.

Ocurre más o menos lo mismo en el ejemplo siguiente:

Laberinto, estrofa 105

Tanto anduvimos el cerco mirando,
que nos fallamos con nuestro Macías

Carajicomedia, estrofa 73

Tanto andovimos rincones mirando
que nos hallamos en las mancebías

La transformación del nombre de este trovador gallego del siglo XIV en el sustantivo «mancebía» se debe al parecido fónico entre ambas palabras, por empezar las dos por el sonido «ma» y ser paroxítonas, lo que le permite al autor conservar el verso llano. Dicho poeta, prototipo del amante desdichado, no tuvo fama de codearse con prostitutas: estuvo férreamente enamorado de la misma dama hasta su muerte.

Aparte del juego sobre la materia sonora, el autor, con intención claramente paródica, se apodera, pues, de la figura de Macías para estropearla y deturparla, convirtiendo un dechado de amor sincero y fiel en un burdel, o sea un lugar orgiástico y mercenario: «[la] parodia [...] crea un anti-*Laberinto*, [...], pervierte sus imágenes, y se desprende de su propósito manifiesto»²⁴.

Así que, para llevar a cabo su parodia, la *Carajicomedia* suele tomar en cuenta el material fónico del texto inicial, pero despunta por su sutileza e ingeniosidad cuando consigue compaginar dicho aspecto con el hallazgo de una palabra que, además del parecido fónico, presenta una afinidad o un contraste semánticos²⁵. Destaca lo mismo en el ejemplo siguiente:

Laberinto, estrofa 71

e vi sobre todas estar imperando
en el primero cerco de Diana
una tal reina que toda la umana
virtud parescía tener a su mando.

Carajicomedia, estrofa 62

Vi sobre todas qu'estava triunfando
Isabel de Herrera, tan *mere profana*²⁶
que, de insaciable, toda la humana
luxuria querría tener a su mando.

El narrador del *Laberinto* divisa «sobre todas estar imperando [...] una tal reina»: se trata de la primera esposa de Juan II de Castilla, doña María de Aragón. En la *Carajicomedia*, el antihéroe Fajardo ve a una tal Isabel de Herrera, meretriz afamada, que «estaba triunfando». Además de apoyarse en la semejanza entre los dos verbos

²⁴ F. DOMÍNGUEZ, *op. cit.*, p. 43: «[t]he parody [...] creates an anti-*Laberinto*, [...] contravenes its images, and does away with its ostensible purpose».

²⁵ En ello consiste el carácter ingenioso de una parodia, que da lugar a lo que Baltasar Gracián definirá más tarde como agudeza de correspondencia y proporción — como en el caso de la afinidad semántica entre «Belona» y «matrona» —, y agudeza de improporción y disonancia — como en el caso de disparidad semántica entre «Macías» y «mancebías».

²⁶ Según la Real Academia Española, el término «mere» equivale al adverbio «meramente» (*Diccionario de Autoridades* (1726-1739), Madrid, Gredos, 1990, t. II, p. 550): quizá quepa entender que esta hembra se dedica exclusivamente a su actividad «profana», en una casa de lenocinio. El adjetivo «profano» también suele aplicarse a las prostitutas, como en este fragmento del *Diálogo de mujeres* de Cristóbal DE CASTILLEJO: «son llamadas / mujeres enamoradas, / hembras del mundo profanas» (citado por A. ALONSO, *op. cit.*, p. 116). La palabra «mere» podría ser acaso, además, una especie de abreviación de la palabra «meretriz».

«imperando» y «triunfando», que comparten una misma terminación verbal, un mismo número de sílabas y sonidos nasales cercanos, el autor anónimo se decanta por el término «triunfar» porque casi es sinónimo de «imperar», de forma que no trastorna el sentido general de la estrofa; pero sobre todo, contrariamente a «imperar», sexualmente neutro, «triunfar» y el sustantivo «triumfo» solía emplearse, por aquel entonces, en textos de contenido erótico²⁷. El proceso de parodia y de transformación obscena pasa aquí por el provecho que saca el autor de la sinonimia de dos palabras: una de contenido casto (la del texto original), y otra sinónima de contenido indecente, más idónea para su propósito.

A veces le basta al autor con retocar ligeramente un término del *Laberinto* para que brote otra palabra de misma raíz gramatical, pero más *ad hoc*, dada la meta paródica de su obra:

Laberinto, estrofa 44

Del agua del Tanais contra mediodía
fasta Danubio vi Sitia la baxa,

Carajicomedia, estrofa 44

Mirando mi pixa, contra'l mediodía,
hasta los muslos se cuelga y abaxa

En la *Carajicomedia*, abundan las expresiones que remiten a la flacidez del pene de Diego Fajardo, recalcando su carencia de verticalidad: «ha cuarenta años que no mira al cielo» (copla 1), «pon en mi miembro algo que alce / las venas» (copla 9), etc. Así que cuando en su recorrido, el autor del *Laberinto* vislumbra «Sitia la baja», el adjetivo «bajo» ya resulta bastante funcional, socorrido y susceptible de prestarse a una desviación obscena. No es demasiado explícito quizás, y el autor anónimo cambia la categoría gramatical del adjetivo «baja», por medio de una derivación que se asemeja a un políptoton, y forma «abajar», mucho más interesante, porque se opone directamente al verbo «levantar», que suele emplearse para denotar la erección masculina.

²⁷ P. ALZIEU, R. JAMMES e Y. LISSORGUES, *op. cit.*, p. 35o.

Esto nos lleva a otra técnica de la que echa mano el autor anónimo para parodiar su modelo: consiste sencilla y al parecer paradójicamente en no tocar nada. Reiteradamente, en efecto, le basta con retomar un vocablo utilizado por Mena, carente de cualquier connotación sexual en su poema, y dejar que actúe el contexto de la *Carajicomedia*. Como ésta relata sin tapujos la historia de una impotencia, rebosa tanto de indirectas sexuales como de obscenidades crudas, echa un manto de sospecha sobre cada palabra susceptible de pervertirse. El lector tiene que estar con cien ojos, no puede bajar la guardia, si no quiere perderse las agudezas de un texto arduo, que logra hacer que se reactiven las acepciones eróticas de muchos términos que Mena utiliza de forma ingenua: «el autor de la *Carajicomedia* [...] usa las mismas palabras. La diferencia es que cuando Mena las usa para idealizar, el escritor de la *Carajicomedia* las usa para ridiculizar»⁸.

Laberinto, estrofa 46

La grand Tesalia nos fue demostrada,
y el Olinpo monte que en ella resede,
el qual en altura las nuves excede

Carajicomedia, estrofa 46

La menor Fonseca me fue demostrada,
y el Olimpo fraile qu'en ella resede,
la cual en hoder las nuves ecede

En el *Laberinto*, al contemplar Grecia, el autor puntualiza que el Olimpo se sitúa en la región histórica de Tesalia: no cabe duda de que es un sentido estrictamente geográfico el que tiene el verbo «residir», aquí «resede» por acatamiento a la rima. En la *Carajicomedia*, Fajardo ya no descubre una región, sino a una ramera llamada Fonseca y al «Olimpo fraile que en ella reside»; el verbo «residir» cobra aquí una dimensión anatómica: alude, sin lugar a dudas, a la penetración de la Fonseca por el fraile — que por lo tanto «reside» en ella —, y el nombre propio «Olimpo», adjetivado, equivale a «olímpico», y debe de remitir al tamaño del pene o las hazañas sexuales de dicho eclesiástico. Así con tal de que el contexto lo permita, desde luego, el verbo

⁸ A. PEREZ-ROMERO, *art. cit.*, p. 77: «The *Carajicomedia's* author [...] uses the same words. The difference is that where Mena uses them to idealize, the *Carajicomedia's* writer uses them to debunk».

«residir» puede revestir una connotación escabrosa. Compartimos la siguiente aseveración de José Luis Alonso acerca de los poemas de la antología erótica que ya hemos mencionado:

Cierto es que el contexto en el que los términos se inscriben es de gran ayuda en muchos casos [...]; la obra constituye un contexto que obliga al más simple de espíritu a leer las composiciones en una perspectiva erótica, incluso aquellas que, fuera de ese contexto, podrían parecer a algunos anodinas²⁹.

Fácilmente se puede transponer al caso que nos atañe: el verbo «residir», que era inequívoco y anodino en Mena, se enriquece en la parodia, y se vuelve irrefutablemente erótico, por el contexto que ejerce un fuerte influjo y lo contamina todo. He aquí otros dos ejemplos:

Laberinto, estrofa 4

Como no creo que fuessen menores
que los d'Africano los fechos del Cid,
nin que feroces menos en la lid

Carajicomedia, estrofa 4

Cierto no creo que fuessen menores
sus viejos desseos d'entrar en la lid

Laberinto, estrofa 40

aunque, por quanto prolixo sería,
dexo más otros rincones de ebreos,
de los capadoçes e los amorreos

Carajicomedia, estrofa 40

Las tetas y culo, la gran behetría
de Lárez, ya hechos rincones de ebreos;
y los capadoçes, cojones muy feos

En el primer ejemplo, aparece el término «lid»: en el *Laberinto*, tiene su sentido común y corriente, sexualmente neutro, de «combate», de «contienda», dado el contexto militar en que se inserta, y la referencia en el verso anterior al Campeador Rodrigo Díaz de Vivar. En la *Carajicomedia*, «lid» también tiene este sentido, pero se tiñe de una connotación erótica: el léxico bélico, desde la evocación de los diferentes

²⁹ José Luis ALONSO, «Claves para la formación del léxico erótico», *Edad de Oro*, IX, 1990, p. 8-9.

tipos de armas hasta la de las peleas, abunda en la literatura erótica de la época; el coito suele compararse, metafóricamente, con una «lucha» o una «lid», en una especie de reelaboración y sexualización del motivo literario de la *militia amoris*, que se encuentra en la literatura griega antigua, de forma rudimentaria, y extensamente desarrollado en Plauto y los poetas elegiacos latinos³⁰; la actualización y erotización explícita de dicho motivo es la que aparece ya, por ejemplo, en el *Libro de buen amor* cuando Juan Ruiz retoza con las serranas³¹, y vuelve a manifestarse al final de la *Carajicomedia* al acontecer una batalla heroicómica entre «coños» y «carajos», sin que se pueda establecer ningún tipo de filiación directa entre ambas obras.

En el segundo ejemplo, Mena se lo pone fácil al autor de la *Carajicomedia*, suministrándole una materia prima directamente explotable, a tenor de su intención paródica. Cuando el autor cordobés menciona los «rincones de ebreos», se refiere a las áreas del orbe en que viven los hebreos, pero esta palabra esconde un doble sentido sexual bien registrado, y equivale a «vagina», como en el poema siguiente³²:

Y una vez al ascondite
 por meterme en un rincón,
 a la más hermosa hice
 en la barriga un chichón.

Los capadoces son los habitantes de Capadocia (región histórica de Anatolia) en Mena; en la *Carajicomedia*, a este significado también funcional, efectivo y aceptable, se agrega un juego bastante manido con el verbo «capar», y se puede imaginar que en la mente del autor anónimo, y mediante un poliptoton, los capadoces serían hombres castrados.

³⁰ Para un análisis de este *topos* en la literatura grecolatina, cf. José Antonio BELLIDO DÍAZ, «El motivo literario de la *militia amoris* en Plauto y su influencia en Ovidio», *Estudios Clásicos*, t. 31, 95, 1989, p. 21-34.

³¹ Véase por ejemplo la descripción que hace el Arcipreste de Hita de una de esas mujeres montaraces: «Sus miembros e su talla non son para callar, / ca bien creed que era gran yegua cavallar; / quien con ella luchase, non se podría bien fallar;» (estrofa 1010 del *Libro de buen amor*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, Madrid, Castalia, 1988, p. 323).

³² Poema n.º 54 (v. 21-24) del *op. cit.* de P. ALZIEU, R. JAMMES e Y. LISSORGUES, p. 83.

A fin de cuentas, nos percatamos de que el poema de Mena contiene en potencia todo un caudal léxico relativo a la sexualidad: esta virtualidad erótica no se concreta en ningún momento en el *Laberinto*, pero le despeja el camino a nuestro imitador, permitiéndole muchas veces coger directamente palabras que ya encierran en sí un sentido oculto, que no necesita por lo tanto retocar. Sólo cabe que las ambiente en un contexto favorable para que florezca lo que en Mena solo estaba en ciernes.

Fuera de dichas palabras propicias, el *Laberinto* presenta a veces situaciones que muy fácilmente se pueden transponer en un contexto salaz: al autor anónimo no le queda más que recuperarlas y recomponer un par de cosas para integrarlas en su texto, de tan palmario como es el paralelismo de situaciones entre ambas obras. Veamos como en la copla 45, Mena incide en las propiedades portentosas de la fuente de Epiro:

Laberinto, estrofa 45

Epiro e su fuente muy singular,
 en la qual si fachas queriendo quemar
 muertas metieren, se ençienden de fuego

Carajicomedia, estrofa 45

vi Ana de Medina, la muy singular,
 en cuyo coño se pruevan llegar
 carajos elados, s'encienden de fuego

La evocación de esta fuente capaz de encender una antorcha apagada, de resucitar lo muerto, nos hace pensar enseguida en el miembro viril flojo de Fajardo, que necesita un incentivo para enderezarse, tanto más cuanto que el elemento ígneo se relaciona con frecuencia con el deseo libidinoso. El autor anónimo no podía por consiguiente prescindir de dicha anécdota mitológica ni desecharla: la fuente mágica se convierte en una prostituta llamada Ana de Medina, al parecer tan atractiva y diestra que los varones recobran milagrosamente con ella su potencia sexual.

Sin embargo, y un tanto asombrosamente, el autor anónimo desaprovecha a veces la ocasión de echar mano de este erotismo latente que provee el *Laberinto*:

Laberinto, estrofa 3

Tú, Calíope, me sey favorable,
dándome alas de don virtuoso,
y por que discurra por donde non oso,
convida mi lengua con algo que fable.

Carajicomedia, estrofa 3

¡O tú, Luxuria, me sey favorable,
dándome alas de ser muy furioso!
Y tú no consientas tal caso injurioso,
en este tan tuyo y tan amigable.

En esta estrofa inicial del *Laberinto*, el autor invoca a la musa Calíope para que ésta no le ponga trabas a la lengua y le dé inspiración y ánimo para escribir su obra. La palabra «lengua» tiene, en la literatura erótica clásica, un doble sentido obsceno admitido por los lexicógrafos: es una metáfora trillada para designar el pene. En la *Carajicomedia*, el decrepito Diego Fajardo insta a la Lujuria a que le dé unas alas (unos testículos) «de ser muy furioso», de modo que haga gala de un falo erecto y goce de una potencia sexual que ya no tiene: pues, a pesar de que el contexto es absolutamente favorable a la aparición del término «lengua», dada la ambigüedad erótica de esta palabra, el autor anónimo desperdicia la ocasión. Sustituye la expresión «convida mi lengua», a la que podía muy fácilmente dar una continuación obscena, por el verso bastante insulso «en este tan tuyo y tan amigable» (es decir él).

En definitiva, uno puede preguntarse qué necesidad tiene nuestro autor anónimo de echar mano de palabras metafóricas y eufemísticas, tales como las que acabamos de resaltar, en la medida en que no duda a la par en utilizar palabras de lo más crudas, sin andarse por las ramas, no vacila en nombrar las partes pudendas de forma sumamente grosera, dar algunos pormenores anatómicos relativos a la verga de Fajardo, ni describir a veces con pelos y señales la cópula: «el autor de la *Carajicomedia* versa sobre el erotismo más bajo y carnal, con un lenguaje irreverente y vulgar»³³. No sería en absoluto verosímil pensar que el autor acude a estos dobles sentidos —entre los cuales algunos pueden escapársele a un lector inatento— para tapar y suavizar en parte la obscenidad de su texto: ésta sobresale con mucha fuerza

³³ A. PEREZ-ROMERO, *art. cit.*, p. 74: «the *Carajicomedia's* author deals with the basest, most carnal eroticism in irreverent and vulgar language».

y visibilidad, de todas formas, en cada página, por la crudeza de otras muchas palabras que rodean las palabras supuestamente eufemísticas. Pensamos que estas palabras ambivalentes sencillamente contribuyen a incrementar la dimensión lúdica de la obra, y buscan la complicidad con el lector, obligándole a desempeñar un papel activo en la interpretación de la obra. Tienen además una fuerza evocadora mucho más poderosa que cualquier palabra que nombra directamente las cosas, sin velo. Como lo apunta A. Alonso, a propósito de las palabras «peña» y «camino», ambas anfibológicas: «[e]n una obra obscena, donde el equívoco es la norma, ¿qué lector no pensaría en su significado sexual? [...] [Estas] palabras han reforzado ya el clima erótico del episodio, del que, a su vez, se alimentan»³⁴, en una especie de sobresaturación del sentido general del poema y de su orientación obscena.

Para concluir, pese a que nos hemos focalizado intencionadamente en ejemplos en los cuales el autor no se apartaba demasiado de su hipotexto, cualquiera que sea la técnica que utiliza, parece que se esmera tanto en permanecerle fiel al *Laberinto* que la parodia se vuelve a veces demasiado sistemática; retoma a toda costa palabras del modelo, pero cuesta darles una connotación sexual, sin forzar mucho el significado del texto: «el autor de la *Carajicomedia* se limita a un vuelco a nivel formal de *Las Trescientas* con la puntillosa parodia “interlineal” (estrofa por estrofa o “*mot à mot*”)»³⁵. Le es difícil quedarse tan cerca de su modelo cuando el *Laberinto* desgrana por ejemplo las diferentes partes del mundo, porque trata de reintroducir la toponimia en su texto de forma a veces muy artificial, poco convincente e inteligible: «[e]stas restricciones hacen que algunas coplas sean muy rebuscadas e innecesariamente difíciles»³⁶.

A despecho de este aspecto a veces acaso demasiado mecánico de la parodia, es menester rehabilitar de una vez por todas la *Carajicomedia*, que no puede considerarse solo, debido a su lascivia, como una obra burda, sin valor literario, o un

³⁴ A. ALONSO, ed. *op. cit.*, p. 27.

³⁵ Marcella CICERI, *Marginalia hispanica*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 229: «[L]’autore della *Carajicomedia* si limita a un rovesciamento a livello formale de *Las Trescientas* con la puntigliosa parodia “interlineare” (strofa per strofa o “*mot à mot*”)».

³⁶ Daniel EISENBERG, «Notas sobre la “*Carajicomedia*”», *Ibero-romania*, 3, 1971, p. 215.

juego estéril. El autor anónimo campea verdaderamente por su dominio del lenguaje procaz, su inventiva y su destreza a la hora de distorsionar la obra de Mena. La *Carajicomedia* depara también la oportunidad de leer el *Laberinto* con otra mirada, y la comparación constante que hemos llevado a cabo permite un diálogo fructífero entre ambas obras. Pese a su virtuosismo, le hacen falta, muchas veces, pocos esfuerzos a nuestro autor para deformar su modelo y obtener el resultado perseguido, como si cada palabra de Mena, extremadamente flexible, pudiera fácilmente cargarse de connotaciones sexuales — siempre que se introduzca en un contexto favorable —, y celara algo subyacente. Las palabras de la *Carajicomedia* constituyen una especie de red y se encuentran en una situación de interdependencia: a la hora de determinar el sentido de muchas de ellas, parece más pertinente apoyarse en el contexto en que se incorporan, el cual tiene una fuerza de arrastre considerable, que en las acepciones que reviste cada una, de forma aislada, tales como se definen en los diccionarios. Así que el vocabulario obsceno, escurridizo, relativo y circunstancial, no se deja circunscribir tan fácilmente como el vocabulario militar o alimenticio, por ejemplo, y la sexualidad es un motor potente que da pie a la creación de un repertorio léxico al parecer más inagotable que el de otros campos léxicos, y a la tergiversación, la alteración y la ampliación de la extensión semántica usual de un sinnúmero de palabras.

La transgresión del cuerpo en la sátira antiáulica española renacentista¹

María del Rosario Martínez Navarro
Universidad de Sevilla

Con un origen lucianesco, la sátira antiáulica se inserta en una larga tradición tópica en la que se considera a la corte como nefasto lugar de corrupción, vicios y penurias (ambición, envidia, soberbia, avaricia, hipocresía, lujuria, adulación, gula, escasez, ingratitud, enfermedad, traición, esclavitud...), así como un mar tempestuoso (*mare malorum*)²; por tanto, se vincula, a su vez, a la rica imagen de la nave y es tratada por importantes autores medievales y prerrenacentistas, convirtiéndose en un subgénero de vital importancia en el Renacimiento e igualmente en vigor en el siglo sucesivo, como oposición crítica al ideal de *El cortesano* de Baltasar de Castiglione y de otras obras con esa marcada dirección procortesana. Por citar tan solo algunos de los ejemplos más representativos de este anticortesano, desde los primeros testimonios de Horacio o Juvenal, esta literatura se sucede en el tiempo y mantiene su legado en numerosas manifestaciones europeas como el *De Nugis Curialium* del inglés Walter Map, el *De curialium miseriis*, del destacado pontífice italiano Eneas Silvio Piccolomini (Pío II), o el *Misaulus sive Aula* del humanista alemán Ulrich von Hutten, entre otras.

En la literatura española está representada, principalmente, por las aportaciones primordiales de fray Antonio de Guevara y de Cristóbal de Castillejo, con el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* y el *Aula de cortesanos*, respectivamente, en las que ambos hacen una descripción detallada de las miserias de este mundo. En concreto, el último, de formación cosmopolita y amplísima experiencia cortesana,

¹ Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación “Del Sujeto a la Institución Literaria en la Edad Moderna: Procesos de Mediación” (FFI2014-54367-C2-2-R).

² Ver María del Rosario MARTÍNEZ NAVARRO, «La corte como *mare malorum*: tradición y fuentes para un tópico renacentista», in Sònia BOADAS, Félix Ernesto CHÁVEZ y Daniel GARCÍA VICENS, ed., *La tinta en la clepsidra: fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, Barcelona, PPU. Promociones y Publicaciones Universitarias S. A., 2012, p. 35-50.

resulta fundamental para la literatura del siglo XVI y, en definitiva, para el discurso antiáulico español por el reiterado cultivo que hizo del tema en muchas de sus obras y, sobre todo, por la peculiaridad que supone el haber trasladado al verso las críticas del ámbito palaciego, desarrollando, con ello, además, un lenguaje que anticipa aquel del teatro barroco español.

De esta forma, la idea de la corte como un sitio donde la felicidad y la virtud brillan por su ausencia la reelabora Castillejo, por ejemplo, en su *Canción a Nuestra Señora, viniendo en la mar*, uno de sus poemas de devoción entroncados, a nuestro juicio, con la metáfora de la corte como *navigatio* y *mare malorum*³; en ella alude al «cuerpo vicioso» en el espacio no solo de un mar alegórico entendido en el sentido religioso y trascendental de mundo y de pecado propio de la tradición medieval, sino también en alusión velada y satírica a la corte y a los peligros que allí se encuentran y de los vicios de los que se contaminan sus habitantes, además de una advertencia a la posibilidad del mal gobernar del señor a través de la comparación con un piloto⁴. Mediante el uso agudo de un léxico específico relacionado con la marinería⁵, Castillejo expresa que para sobrevivir a este «mar de males» encrespado como es la vida cortesana hay que tener los cinco sentidos bien despiertos y no dejarse llevar por instintos que nublen la razón y que lleven a la locura y al caos, por otra parte propias del aula, por la mala gestión del monarca y de sus privados. Las bajadas y subidas provocadas por la mudable Fortuna se materializan asimismo (v. 13-44):

³ Sobre este y otros textos como la letrilla amorosa «Lo que quiero me es contrario» y su relación con el tema de la corte como *mare malorum* y lugar de enfermedad, ver M. R. MARTÍNEZ NAVARRO, «Amantes náufragos en el mar de la corte: la visión antiáulica del amor en la obra de Cristóbal de Castillejo», in María BASTIANES, Guillermo GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER y Ana MARTÍNEZ MUÑOZ, coord., *A hombros de gigantes: nuevas líneas de investigación en literaturas hispánicas*, Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica, n° 33 (extra), 2015, p. 137-149.

⁴ Acerca de este motivo, ver M. R. MARTÍNEZ NAVARRO, «La imagen del *buen piloto* como prudente gobernante en la sátira anticortesana española del siglo XVI», in Eduardo TORRES COROMINAS, coord., *Poesía y Corte en el siglo XVI*, Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, vol. 22, n° 1, 2017, p. 117-140.

⁵ Acerca del léxico de marinería de Castillejo, ver M. R. MARTÍNEZ NAVARRO, *La literatura anticortesana de Cristóbal de Castillejo: estudio especial del 'Aula de cortesanos'*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2016.

Guardad la fusta en que vamos,
qu'es nuestro cuerpo vicioso,
deste mar, tempestüoso
mundo por do navegamos.

La quilla del sustentar,
qu'es la carne peligrosa,
vaya siempre temerosa
adónde podrá topar.

La proa, qu'es el desseo,
no se empache en lo que se topa;
la voluntad, qu'es la popa,
no la hiera devaneo;
y el piloto gobernar,
qu'es el flaco seso humano,
lleve tal tiento en la mano,
que la sepa encaminar.

El mástel, qu'es la razón,
de tantas cuerdas asido,
vaya enhiesto, no torcido,
no le doblegue pasión.

Para atar y desatar
suban y baxen ligeros
otros que son marineros,
puestos para executar.

Las velas por do se guía,
que son los cinco sentidos,
sean de vientos heridos
que vengan sin travesía;
y si no pudiere andar
nuestra flaqueza mezquina,

viento en popa a la bolina
sepa al menos navegar⁶.

En esta misma doble línea religiosa y política, ya el Canciller Ayala anteriormente en su *Rimado de Palacio* señalaba cómo el mal gobierno repercute intrínsecamente en el malestar corporal y anímico de sus súbditos, víctimas *in eternis* de ese ambiente de necesidad, trabajos e ingratitud. Pero López de Ayala describe la dificultad de entrar en la corte, para luego cobrar sus innumerables servicios, el malvivir cotidiano y los peligros que acarrea, motivos antiáulicos relacionados con la eterna queja de los servidores que exponen, así, sus *cuitas* al darlo y perderlo todo por la corte. De esta manera, incluye el motivo de la fatal decisión de hacerse cortesano y de los años allí servidos y perdidos, tan recurrentes en toda la tradición antiáulica europea (sirvan como ejemplo los italianos Ludovico Ariosto, Francesco Berni, Cesare Caporali y, de nuevo, Piccolomini; junto a Hutten y Castillejo, entre otros)⁷:

Las cortes de los reyes ¿quién las podría pensar?⁹
¿cuánto mal e trabajo el omne ha de pasar!:
perigros en el cuerpo e el alma condenar,
los bienes e el algo, sienpre lo aventurar.
Si mill annos los syrvo e un día fallesco,
dizen que muchos males e penas les meresco;
si por ellos en cuitas e cuidados padesco,
dizen que como neçio, por mi culpa, peresco⁸.

⁶ *Canción...*, en Cristóbal de CASTILLEJO, *Obra completa*, ed. Rogelio REYES CANO, Madrid, Biblioteca Castro, 1998, p. 726-727. Para todos los textos de Castillejo se seguirá esta misma edición.

⁷ Ver Rodrigo CACHO CASAL, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003; Vittorio CIAN, *La satira*, Milano, F. Vallardi, 1938-1939, vol. II; M. R. MARTÍNEZ NAVARRO, «Cristóbal de Castillejo y la literatura antiáulica italiana», in Patrizia BOTTA, ed., *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. III: María Luisa CERRON PUGA, *Siglo de Oro (prosa y poesía)*, Roma, Bagatto Libri, 2012, p. 84-94.

⁸ Pero LÓPEZ DE AYALA, *Rimado de palacio*, edición, introducción y notas de H. Salvador Martínez, Nueva York, Peter Lang, 2000, p. 73-74.

Las numerosas dificultades y padecimientos que los cortesanos encuentran en su día a día de servicio acaban por pasar factura y verse manifestados a través de distintos síntomas corporales, como detalla Guevara en el capítulo primero («Que más corazón es menester para sufrir la Corte, que para andar en la guerra») de su *Aviso de privados*:

Estas, y otras cosas muchas passan los infelices cortesanos, a las quales ninguno dara credito, sino el que vuiere sido cortesano. Si vn cortesano que fuesse anciano, y cuerdo, se parase a contar los fauores, y disfauores, las penurias, y abundancias, las amistades, y enemistades, los contentamientos y descotentos, y las honras è infamias que ha passado en la corte, creo que no nos escandalizaríamos de cuerpo que tal ha passado, y de coraçon que tal ha sufrido⁹.

En sus *Epístolas familiares* 14 y 32 opina que tanto para el cuerpo como para el alma es mucho mejor la vida retirada conventual que la cortesana:

Otras enfermedades hay en esta corte que no son corporales, sino espirituales, así como iras, envidias, competencias, rencores, bandos y homicidios; las cuales enfermedades consisten, no en que andan los cuerpos dañados, sino en que están los baços hinchados y los hígados podridos¹⁰.

Pues verdad, que es apazible la vida de la corte para tener appetito della? Sino que alli sufrimos hambre, frio, sed, cansancio, pobreza, tristeza, enojos, disfavores, y persecuciones: lo qual todo se sufre, porque no ay quien nos quite la libertad: ni nos pida cuenta de la

⁹ Antonio de GUEVARA, *Aviso y doctrina de cortesanos compuesto por el Ilustre, y Reuerendissimo señor don Antonio de Guevara, Obispo de Mondoñedo, Predicador, y Chronista, y del Consejo de su Magestad. Dirigido al Ilustre señor don Francisco de los Cobos, Comendador mayor de Leon, del consejo de estado de su Magestad*, en Barcelona por Hieronymo Margarit, 1612, f. 105r-106v (Biblioteca de Catalunya, sign. 834.4Q.Guev). Se seguirá este mismo testimonio en el siguiente pasaje.

¹⁰ A. de GUEVARA, *Epístolas familiares de don Antonio de Guevara, Obispo de Mondoñedo, Predicador, y Chronista, y del Consejo del Emperador, y Rey nuestro señor*, Alcalá de Henares, en casa de Iuan Gracian, que sea en Gloria, 1600, f. 102-103 (Biblioteca Complutense, Universidad Complutense de Madrid, sig. BH DER 1785).

ociosidad. Creedme padre Abad y no dudeys *que* para el anima, y aun para el cuerpo, es mucho mejor vida la que teney's alla en Monserrate, *que* no la *que* tenemos aca en la corte: porque la corte muy mejor es para oyr lo *que* en ella passa *que* no para experimentar lo que en ella ay¹¹.

Y es que para Guevara toda prudencia no es suficiente para desenvolverse en una corte llena de amargas experiencias como la falta de reposo, el ajetreo constante y el trasnochar continuo, actividades poco saludables a la larga que convertirán a los cortesanos en muertos en vida:

porque el pobre cortessano, y cauallero, mas mudas ha de hazer de ropas, que no los halcones de plumas. [...] mas en la corte infinitas vezes trasnochan, no por mas de cumplir *con* el mundo. [...] que en la corte es trabajoso el viuir, y muy peligroso el morir. El que se pone a ser cortesano a más peligro se pone, [...] Vna de las cosas que veo en los cortesanos, es el mucho tiempo que pierden, y el poco prouecho que hazen; porque lo mas en que consumen los dias, y emplean las noches, es en contradezir a los que les preceden, deshazer a los que les ygualan, lisongear a los priuados, murmurar con los abatidos, y sospirar siempre por los tiempos passados. No ay cosa por que mas sospiren los cortesanos, que es por ver cada dia mudanças de tiempos; porque muy poco se les da a los tales, que las republicas se pierdan, con tal que sus estados se mejoren. [...] La vida de la corte, no es por cierto vida, sino vna penitencia publica, y a los cortesanos, no los llamaremos viuos, sino que estan en vida enterrados; porque el cortesano tantas vezes traga la muerte, quantas oye que otro mas que no el priua. O que lastima es de ver a vn infelice cortesano, el qual mil vezes de noche despierta, da bueltas en la cama, tiene la cabeça desuelada, llora su infelice fortuna, sospira por

¹¹ *Ibid.*, f. 155.

su tierra, ha lastima de su honra: por manera *que* se le passa toda la noche en vela, y desuelado, pensando, y imaginando entre si, por donde va el camino del tener, y las sendas del valer. No pena, sino tormento, no seruido sino tributo, no a tiempo sino continuo es lo *que* el cuerpo del triste cortesano passa, y lo que su coraçon cada hora sufre¹².

En esta vida tan ocupada, donde el *tempus fugit* se acrecienta, el cortesano, aparte de sufrir infinitos malestares, no puede librarse tampoco de las enfermedades, dolores y achaques que aparecen con la vejez (reuma, gota, sordera, sarna, bubas...¹³) y son fruto, de igual modo, de esa mala vida llevada en las aulas durante años. La enfermedad corporal se acompaña de la mental, pues allí acaba por imponerse la locura¹⁴. Para Guevara (también para Castillejo y Francisco López de Villalobos), la corte (la galera) se convierte no solo en una cárcel, sino también en un hospital (de locos) en el que los cortesanos tan solo esperan el momento final de sus vidas y, con este, la liberación de sus padecimientos en el aula¹⁵. Se establece una interrelación entre la lamentable situación cortesana y el malestar físico y, por consiguiente, entre «espíritu y cuerpo» y «sentimiento y enfermedad»¹⁶. Así lo indica Guevara en el capítulo XX del *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* y en las *Epístolas familiares*, respectivamente:

Quédate a Dios, mundo, pues de tu palacio sale la cabeza cargada de canas, los ojos de lagañas, las orejas de sordera, las narices de reuma,

¹² A. de GUEVARA, *Aviso...*, *op. cit.*, f. 100r-102v.

¹³ Enfermedades cortesanas eran el catarro, la gota, la piedra, el dolor de hijada y el mal francés, según algunos médicos como Luis Lobera de Ávila.

¹⁴ Francisco MARQUEZ VILLANUEVA, *Menosprecio de Corte y alabanza de Aldea* (Valladolid, 1539) y el tema áulico en la obra de fray Antonio de Guevara, Santander, Universidad de Cantabria, Servicio de Publicaciones, 1998, p. 120.

¹⁵ Sobre esta idea, ver M. R. MARTÍNEZ NAVARRO, «“Porque es mi libertad / muy preciada...”. La nostalgia de la libertad perdida y anhelada: Representaciones, expresiones y reivindicaciones en el Aula», in María Teresa NAVARRETE NAVARRETE y Miguel SOLER GALLO, ed., *El eterno presente de la literatura. Estudios literarios de la Edad Media al siglo XIX*, Roma, Aracne Editrice, 2013, p. 117-126; *La literatura anticortesana ...*, *op. cit.*

¹⁶ Ver A. de GUEVARA, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea/ Arte de marear*, ed. Asunción RALLO GRUSS, Madrid, Cátedra, 1987, p. 185, en nota. Se seguirá esta misma edición en el resto de pasajes.

la frente de arrugas, los pies de gota, los muslos de ciática, el estómago de humores, el cuerpo de dolores y aun el corazón de cuidados⁷.

Otras enfermedades hay en esta corte que no son corporales, sino espirituales, así como iras, envidias, competencias, rencores, bandos y homicidios; las cuales enfermedades consisten, no en que andan los cuerpos dañados, sino en que están los baços hinchados y los hígados podridos⁸.

Los síntomas de la vejez tras una vida de necesidad y sin apenas recompensa los describe el médico cortesano Villalobos:

Porque los ojos ya quasi no veen, ni oyen las orejas, y la barba cana está toda por el suelo, que no ay un diente para comer, aunque agora me lo diessen. Y pues que assi es yo determino de darme a partido con que me dexen salir la persona libremente, aunque vaya desnudo como sali del vientre de mi madre y despidome del mundo y de sus vanas esperanças⁹.

Lo mismo hace el personaje del *magister* Prudencio en el *Aula de cortesanos* de Castillejo, para quien la corte es una «feria» (v. 470) repleta de cuidados y aflicciones (v. 472-488):

donde unos pasan miseria
y otros biven triūphantes,
abastados.
Pero bien exsaminados
los de más y los de menos,
todos andan de cuidados,

⁷ A. de GUEVARA, *Menosprecio...*, *op. cit.*, p. 279.

⁸ A. de GUEVARA, *Libro primero de las Epístolas familiares*, ed. de José María de Cossío, Madrid, Aldus, 1950, p. 102-103.

⁹ Francisco LOPEZ DE VILLALOBOS, *Libro intitulado Los problemas de Villalobos, que tracta de cuerpos naturales y morales. Y dos diálogos de medicina...*, Sevilla, en casa de Hernando Diaz, impressor de libros, en la calle de la Sierpe, 1574, f. 174v-176v.

congoxas y ruinas llenos, [...]
 Pero el más o menos ser
 no salva sus coraçones
 de embidias y malquerer
 y despechos y passiones²⁰.

En otros poemas como la *Consolatoria estando con mil males* el poeta mirobrigense confiesa padecer el irremediable mal doblado de las aulas con insomnio, fatiga, angustia, ansiedad y dolor.

Con una ágil proyección, aprovechando el doblete sinonímico de la palabra *livianos*, que en el Siglo de Oro tenía las acepciones tanto de ‘pulmones’ como de ‘ligeros’²¹, el *senex* se refiere irónicamente en el *Aula* a esas banales conversaciones que se entablan en la corte y a esas palabras inconvenientes que encierran (v. 4028-4046):

embidias allí continas
 y malicias redobladas,
 palabras locas malinas
 y esperanças engañadas;
 y con éstas
 andan también muy compuestas
 otras dolencias y males;
 unas pesadas, molestas
 y más espiritüales
 y perfetas,
 iras, zizañas secretas,
 odios, vandos, competencias,
 qu’enclavan como saetas
 las almas y las conciencias

²⁰ *Aula...*, en C. de CASTILLEJO, *Obra completa, op. cit.*, p. 525-526.

²¹ Ver Carlos ALVAR (ed.), *Gran enciclopedia cervantina*, Madrid, Castalia, 2005, p. 2663.

y sentidos,
 con que muchos doloridos
 traen los baços hinchados
 y los livianos podridos
 y los hígados dañados²².

Como señala Fernando Bouza²³, algunas de estas enfermedades cortesanas, de las que también se queja, por ejemplo, el Gallo en el *Crotalón*²⁴, podían ser diagnosticadas por rasgos físicos, como muestran los testimonios de algunos médicos que el estudioso recoge²⁵.

Unido a la experiencia dolorosa de la vida en la corte y a su comparación como Purgatorio, el pasaje del *Aula* alude a otras de las habituales fatigas cortesanas como es el mal comer del común de los cortesanos (carencia de alimentos, sobras de comidas, platos fríos, viandas podridas...), repetidas en toda la tradición antiáulica, y que directamente afectan al estómago de los pobres que las catan y sufren. A pesar de que siempre se castiga en estos testimonios el derroche en la corte, la comida que se sirve es desastrosa.

Uno de los ejemplos más sobresalientes de la pésima dieta lo encontramos en el *Tractado de la corte de Roma* de Baltasar del Río. En el capítulo cuarto de esta obra, al más puro estilo grotesco de Piccolomini en el ya citado *De curialium miseriis*, muestra con ironía, humor negro y gran minuciosidad de interesantes elementos culinarios y escatológicos como la escudilla el poco apetecible e insalubre menú que se encuentran los cortesanos cuando se sientan a la mesa del tinelo, que se antoja más un cementerio de «cuerpos muertos». En efecto, son tantos y tan molestos los malos olores y los manteles están tan sucios y tienen tanta grasa pegada que podrían hasta

²² *Aula*..., p. 619-620.

²³ Ver Fernando BOUZA, *Palabra e imagen en la corte: cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2003, p. 106 y siguientes.

²⁴ Ver Ana VIAN HERRERO, «El *Diálogo de las Transformaciones* y el enigma de su autoría», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, n° 3, 1984, p. 122.

²⁵ Juan CORNEJO, *Discurso y despertador preservativo de corrimientos y enfermedades dellos*, f. 13v-14r. Guevara recoge en el capítulo XX del *Menosprecio* estas asociaciones de los rasgos físicos a defectos o enfermedades (ver A. de GUEVARA, *Menosprecio*..., *op. cit.*, p. 283, en nota).

ponerse de pie por sí solos. Por si fuera poco, el pan y los nabos están tan duros que los dientes se quedan en ellos atrapados; los alimentos los sirven en mal estado, quemados, mal preparados o crudos y son de escasa calidad, al mismo tiempo que indigestos, gaseosos y, por consiguiente, para nada recomendables para el bienestar intestinal de los comensales, como el potaje de acelgas y las coles. Encima les suelen dar *gato por liebre* y son tratados con muy malos modos. Del Río denuncia igualmente el ayuno que tienen que hacer por imposición o incluso por desgana de ellos mismos y el hambre que estos pasan a diario, además de las prisas y el estrés al que se ven sometidos sin encontrar ni un solo momento de paz y sosiego ni siquiera para comer. El autor hace ágiles juegos de palabras, por ejemplo, con la presencia entera («en cuerpo y en ánima») de la col en la olla sin haberle desprovisto de las hojas más ásperas y sin haber sido sometida a un lavado ni selección de los cogollos más tiernos y, como se presenta en el texto, *vestida*, o con el caldo aguado y «apostólico», es decir, sin carne, y solo a base de perejil crudo y sin salsa, sin estar acompañada de guarniciones u otros entrantes, entre otras porquerías y comidas baratas. Los ojos también sufren en este *viacrucis* culinario, ya que les sirven cebollas crudas que les hacen llorar:

Viene el domingo: y o es milla papal: y ua uuestro amo a palacio [...] a palos os llaman al tinelo: en el qual entrando: no de algalia ny meniui: ni de otros perfumes hallareys el olor sino de cimiterio de cuerpos muertos. Los manteles dela tabla: que si supiesen andar: ellos se irían por su pie a la pila con una corteza de suciedad encima de lo blanco delos hilos: que si sobre ellos poneys la mano: luego los marcays con cinco dedos. Ponen os delante el pan que aueys menester: y no tal qual los señores lo pagan: mas quel los panaderos os lo dan: y lo quieren recibir del hornero: y a uezes de trigo podrido: quando no: Si el es bueno por si por fuerça ha de ser malo por el horno o por el hornero. Hincays el diente: y no lo podeys sacar: tanto queda atollado. Ponenos despues un antepasto o primerias delante de higado y boces de uaca. [...] *quitan* del todo: y quitado: *quitan* os

aquella escudilla de delante: y pones otra de potaie. Quando robusto para cercar las uenas: y de dura digestión: como coles/p. gv./ y esas *con* todas maneras de uestidos que como las arrancan dela huerta: sin mas *quitarles* la capa ny sayo: las echan en la olla en cuerpo y en anima. que ya quando uienen a *uuestra* presencia: mas tiempo *perdeys* en el pulgarlas: que en comerlas. Ya el potaie es linitiuo: como de acelgas: y de *tan* buena digestión: que suple los defectos del otro. Quando las cebollas crudas: que os haze por fuerça llorar su uenida²⁶.

El cortesano en esta singular mesa «vegetariana» termina siendo descortés por el comportamiento poco educado, honesto y decoroso que los efectos y la pesada digestión de estos alimentos, especialmente estas verduras (conocidas por provocar disensión abdominal), le provocan, entendiendo eructos y ventosidades varias:

quando los nabos duros: que os hazen salir de regla y usar de descortesía. Quando un caldo apostolico (que ellos dicen) de perexil crudo: que estaria mejor en salsa: o acompañado de uinagre y azeyle por ensalada: que no *con* su nombre y agua sola. [...] Quando *uuestra* escudilla de bledos: como he dicho: que no ayeys menester otro *adiutorium nostrum in nomine domini*: para que el cuerpo haga su ordinario cursso²⁷.

El relato carnavalesco del sevillano nos recuerda en gran medida a la descripción también paródica y «costumbrista» que del momento del comer hace Prudencio en el *Aula* de Castillejo con la inclusión de ingeniosos chistes y juegos de palabras prequevedescos²⁸.

²⁶ Baltasar DEL RÍO, *Tractado de la corte de Roma*, in Carlos José HERNANDO SÁNCHEZ, «Un tratado español sobre la corte de Roma en 1504: Baltasar del Río y la sátira anticortesana», in *id.* (coord.), *Roma y España: un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma del 8 al 12 de mayo de 2007*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007, p. 229. Seguimos la versión recogida en ese trabajo.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Remitimos a M. R. MARTÍNEZ NAVARRO, «“No me agrada / despensa tan estirada”: tratado paródico del hambre y otras miserias de la mesa en el *Aula de cortesanos* (1547)», in Jesús MURILLO

Llama poderosamente la atención cómo en la mesa se juega hasta con las apariencias para maquillar la penosa realidad, embellecerla con meros artificios y hacerla, así, agradable y seductora a la vista, ya que para el gusto deja mucho que desear. En este sentido, los pescados que no son frescos se presentan con afeites y postizos propios de las máscaras cortesanas y de la cara oculta del aula, como mecanismo de personificación paródica:

Quando el peixe si es fresco: ha de ser de lago: y tal que el primer bocado os harte: si salado: *con* los atauios *que* uiene de Galicia por mar: os lo ponen delante en la tierra o en el cobre. Si de mar: tal que haya andado las siete iglesias: y tenido nouenas en la pescaderia. quando uiene a *uuestra* noticia. y sobre todo: el *promontorio* de las escamas y otros afeytes sobrel: para hazer lo hermoso: que no lo conosciereys en los dientes: si ha mudado agua ni uiento²⁹.

La corte para Jorge de Montemayor se presenta también como un mundo de sobreactuación a partir de un código gestual y corporal totalmente artificial y aprendido en su epístola *A don Jorge de Meneses* (v. 55-75):

Pues la dulçura en habla, cuerpo y gesto
del que se da a entender enamorado,
no es bien passar por ello assí de presto.
El contino hablar tan afetado,
que quien lo oye no alcança punto dello,
ni del que se lo dize es alcançado.
Aquel asirse luego de un cabello
para pensar que vale, puede y manda,
estando muy atrás de verse en ello.
Veréys tan coxo ingenio que no anda,

SAGREDO y Laura PEÑA GARCÍA, ed., *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*, Madrid, ALEPH/ Biblioteca Nueva/ Fundación San Millán de la Cogolla, 2015, p. 91-104.

²⁹ B. DEL RÍO, *Tractado...op.cit.*, p. 229-230.

y porque correr pueda el inocente
 a hurtar pies ajenos se desmanda.
 Veréys otro que infinge de prudente,
 sin dar razón querer que lo que afirma
 valga, porqu' él lo afirma solamente.
 No pone allí Aristóteles su firma
 cuando es Philosophía, ni Augustino,
 si es sacra Theología, lo confirma.
 Él solo es quien lo dize, y es tan fino
 que no creerá otra cosa, ni es bastante
 ningún sabio a metelle por camino³⁰.

Entre los requisitos que Castiglione establece para cumplir el ideal del *perfecto cortesano* y para saber reinar se encuentran precisamente la «buena disposición de cuerpo y gracia»³¹ y una apropiada indumentaria alejada de vestidos pomposos y recargados de joyas³², pero como *el hábito no hace al monje*, observamos cómo se invierten ambos elementos para reflejar la auténtica y dura realidad de las aulas. Del mismo modo, en las *Coplas a la Cortesía*, en el *Diálogo entre la Adulación y la Verdad* y en el *Aula* de Castillejo ocupan un papel predominante los motivos de la risa hipócrita y del reír cuando el otro ríe, heredados de Terencio y Ovidio³³. Estos comportamientos forman parte de los modales invertidos y de todos aquellos gestos deshonestos ya alejados de los tratados de buenas maneras, costumbres y de urbanidad de la época relacionados principalmente con la cultura del cuerpo. Siguiendo a Rodrigo Cacho Casal, «a partir de Cicerón (*De oratore*, II, 216-340) y

³⁰ Jorge de MONTEMAYOR, *Poesía completa*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Biblioteca Castro, 1996, p. 560. Sobre esta epístola, ver Juan MONTERO DELGADO, «Montemayor y sus corresponsales poéticos (con una nota sobre la epístola a mediados del XVI)», in Begoña LÓPEZ BUENO, ed., *La epístola*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000, p. 181-198.

³¹ Baltasar de CASTIGLIONE, *El Cortesano*, ed. y notas de Rogelio Reyes Cano, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, p. 25.

³² Entre otros, ver capítulo I.

³³ Ver María Dolores BECCARIA LAGO, *Vida y obra de Cristóbal de Castillejo*, *Anejos del Boletín de la Real Academia Española*, Anejo LV, Madrid, 1997, p. 477.

Quintiliano (VI, 3), la risa y su expresión verbal se codifican como uso social y cortesano»³⁴. Esa idea del «*ridere et flere cum rege, laudare quem laudat, vituperare quem vituperat*» presente en Piccolomini³⁵ y Lapo da Castiglionchio³⁶ así la invierte la descortés Cortesía (personaje con altas dosis de libido) para captar voluntades, además de usar todo un sensual ritual corporal de persuasión, ya que el inclinar la cabeza se consideraba un gesto humilde³⁷ y aquí, sin embargo, pasa a convertirse en falso y a tener el único objetivo, nuevamente, de agradar y seducir³⁸. Veamos algunos de los ejemplos más relacionados con esta conducta y con su expresión física:

La cabeça se menea
 con señales de amicicias,
 los ojos hazen caricias
 y la boca lisongea.
 Ocupadas
 van en risa las quixadas,
 las manos en el bonete,
 los pies en el repiquete
 de reverencias sobradas³⁹.

y assí, por el consiguiente,

³⁴ R. CACHO CASAL, «La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LI, n° 2, julio-diciembre 2003, p. 466.

³⁵ Ver Klaus SCHREINER y Ernst WENZEL, *Hofkritik im Licht humanistischer Lebens- und Bildungsideale. Enea Silvio Piccolomini, 'De miseris curialium' (1444), Über das Elend der Hofleute und Vlrichi de Hutten, 'Equitis Germani Aula Dialogus' (1518), Aula, eines deutschen Ritters Dialog über den Hof*, Leiden, Brill, 2011, p. 50-51.

³⁶ Ver Christopher S. CELENZA, *Renaissance Humanism and the Papal Curia. Lapo da Castiglionchio the Younger's 'De Curiae Commodis'*, Michigan, University of Michigan Press, 1999, p. 38.

³⁷ Agradezco al Dr. Jesús María Usunáriz Garayoa estas ideas.

³⁸ Sobre estos textos, ver M. R. MARTÍNEZ NAVARRO, *La literatura anticortesana... op. cit.*; «“Que es bien de verse tener / por grandes, siendo pequeños”. Reflexiones en torno a la inversión bufonesca de la Corte en el *Diálogo entre la Verdad y la Lisonja* (1545)», in Emilio BLANCO, ed., *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, Salamanca, SEMYR, 2016, p. 399-417; «En busca de la Cortesía: la dama “que se oye y no se ve” en unas *Coplas* de Cristóbal de Castillejo», in Barbara GRECO y Laura PACHE CARBALLO, ed., *De lo sobrenatural a lo fantástico. Siglos XIII-XIX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, p. 101-116.

³⁹ *Coplas a la Cortesía* (v. 469-477), in C. de CASTILLEJO, *Obra completa, op. cit.*, p. 651.

si le veo triste y mustio,
yo me entristezco y angustio
como quien rescibe y siente
gran tormento
de su descontentamiento⁴⁰.

En relación con los versos anteriores, Castillejo ironiza sobre ese galanteo aparentemente formal, pero realmente encaminado al acto sexual, y es que «los palacios sin las damas / serían cuerpos pintados» (v. 871-872), como el mismo amante Fileno asevera en el *Diálogo de mujeres*, también del salmantino. La cortesía llega un momento en que supone deshonestidad y consumación de relaciones carnales en personajes que tendrían que guardar un protocolo como caballeros y doctores y así nos lo cuenta Fileno, con el apunte incluso a los cuerpos desnudos y a la avidez doblemente económica y sexual (v. 2260-2279)⁴¹:

mientras estuve
en lugares por do anduve
tras la corte encantadora;
y se me acuerda aun agora
de una huéspedada que tuve,
madrigada,
que aviendo sido casada
con dos maridos primero,
lo estava con el terçero
quando allí tuve posada.
Los primeros
eran casi cavalleros,
grandes y ricos doctores,
pero no tan hazedores

⁴⁰ *Diálogo entre la Adulación y la Verdad* (v. 136-141), *ibid.*, p. 658.

⁴¹ Sobre la incontinencia sexual en varias de las obras de Castillejo, ver M. R. MARTÍNEZ NAVARRO, *La literatura anticortesana... op. cit.*

quales ella en bivos cueros
 los querría,
 ni como se los pedía
 su corazón desseoso;
 y el uno dis que potroso,
 hablando con cortesía⁴².

El texto guarda bastante parecido con las *Coplas a la Cortesía*, donde el alter ego de Castillejo va en busca de la corte (Cortesía), *rara avis* y ente invisible⁴³, y la llega a encontrar incluso haciendo la calle, prueba de su doble «personalidad», su faceta prostibularia y esas dos caras superpuestas de este espacio, en una especie de *borderline* entre castidad y lujuria. En el *Diálogo entre la Adulación y la Verdad* del autor, a través de la invectivas mutuas entre las dos interlocutoras se vuelve a hacer mención al cuerpo y a lo físico (la figura) como esa parte visible de la falsedad, de las apariencias, de la mentira y de lo inexistente. Si en un primer momento la Adulación, como la Cortesía, era esa entidad deshonesta que se oye pero tampoco se ve (v. 644) y era la acusada de ser falsa y malvada por su indumentaria fingida («la falsa color del paño» del verso 649), su máscara (v. 654-658) y el maquillaje de prostituta que oculta la realidad y la hace tener nuevas identidades con las que engatusar (v. 1805-1808), al pintarse la cara para despertar deseo (v. 646-648), será la Verdad la que pase a ser lo fantástico e irreal porque en la corte no existe esa virtud (v. 1335-1342):

cuerpo fantástico vano,
 nombre compuesto profano,
 ave jamás conocida
 ni hallada;
 fama de cosa encantada,
 nunca vista en su figura,
 y si vista, grave y dura

⁴² C. de CASTILLEJO, *Diálogo de mujeres*, ed. de Rogelio Reyes Cano, Madrid, Castalia, p. 139.

⁴³ Sobre este aspecto, ver M. R. MARTÍNEZ NAVARRO, «En busca de la Cortesía...», *art. cit.*

y a todo el mundo pesada⁴⁴.

Castillejo se centra en gran parte de su obra en aspectos como la insinceridad y el fingimiento, como señal de esa «nueva actitud» renacentista

frente al problema de la verdad y las apariencias — también respecto de las relaciones entre el fondo y la forma — que sirvió de base para la eclosión del ficcionalismo barroco⁴⁵.

Los cortesanos ambiciosos y más duchos en estas lides usan también otras partes concretas de su propio cuerpo como los pies para medrar en su carrera, es decir, poniendo zancadillas, y los brazos para recoger sus posibles frutos en el intento. En el fragmento siguiente se aprecia, además, esa idea metafórica y gráfica del palpar y del coger a través de la expresión coloquial *tomar el tiento*⁴⁶, entendiéndola no solo en el sentido de examinar la corte con habilidad y de tener cuidado y cordura en ella, sino también de no saber estar, como otros, con los brazos abiertos a la espera de acaparar méritos. Creemos que se reforzaría esta apreciación si tomamos el sentido de la palabra *tiento* como ‘tentáculo’⁴⁷, por lo que constituiría otra de las animalizaciones tan recurrentes en este tipo de textos (v. 4096-4113):

Y así es
que muchos mueven los pies
por ganar de qualquier modo, [...]
por do digo, en conclusión,
que la corte y sus cuidados
no es buena de condición
sino para los privados
favoridos,

⁴⁴ *Diálogo entre la Adulación y la Verdad*, op. cit., p. 689-690.

⁴⁵ Francisco Javier LASPALAS PÉREZ, «El problema de la insinceridad en cuatro tratados de cortesía del Renacimiento», in Rocío GARCÍA BOURRELLIER y Jesús María USUNÁRIZ GARAYOA, ed., *Aportaciones a la historia social del lenguaje: España, siglos XIV-XVIII*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2005, p. 28.

⁴⁶ *Tomar el tiento*: «Pulsarlo, examinarlo» (DRAE).

⁴⁷ *Tiento*: Zool. «Tentáculo de algunos animales que actúa como órgano táctil o de prensión» (DRAE). En la *Canción a Nuestra Señora* y en otro pasaje del *Aula* se usan acepciones relacionadas metafóricamente con la prudencia y la cordura en el gobernar y con la experiencia áulica.

que con los braços tendidos
 recogen los frutos della,
 y mancebos atordidos
 que no saben entendella;
 ni entendida,
 saben tomalle medida
 ni tiento en ninguna cosa⁴⁸.

El atuendo del cortesano no necesariamente es identificativo de la miserable situación por la que atraviesa, ya que las apariencias en el vestir con «ropas buenas» (v. 2914), brocadas y elegantes que mayormente son prestadas, junto al uso de adornos ostentosos, abalorios y joyas de piedras y metales preciosos a modo de disfraz y la vanidad por ir a la moda (sobre todo extranjera), también son signo de una corte invertida, carnavalesca, falsa y descontrolada, donde la verdadera identidad se confunde en ocasiones con la alteridad y donde tienen cabida, por un lado, aquellos que no tienen ni para comer y simulan ellos mismos o sus pajes con la indumentaria de otros un estatus superior, como en el caso del motivo frecuente en toda la tradición antiáulica europea de los mancebos presumidos, galanes principales o pavones. Castillejo en el *Aula* introduce un recurso muy teatral y cómico, por las afinidades de este magistral diálogo con el género dramático, y es la utilización como parte del atrezo del sombrero (*chapeo*) que lleva el paje vestido de punta en blanco a modo de escondrijo y «cesta» improvisada de la ridícula compra «cosas de poco dinero» (v. 1445) , que, en este caso, también está compuesta por viandas típicamente bucólicas como el queso y algunas frutas que salen a relucir a escena. De hecho, Prudencio cuando ve al servidor venir de la plaza o mercado las confunde con chucherías o comida de poca monta (las *golosinas* del v. 1451):

ni creyera,
 según su rica manera,
 vestidos, galas y arreos,

⁴⁸ *Aula...*, p. 621-622.

que su despensa cupiera
toda junta en un chapeo⁴⁹,

Por otro lado, nos encontramos con aquellos que, al no tener *padrino* quien les preste vestuario, tampoco tienen para alimentarse en condiciones y solo pueden ponerse harapos (v. 1763-1775; 2284-2285; 2966-2971):

ay miserias infinitas,
Lucrecio, que en el processo
de palacio están escritas [...]
y special quando camina,
con sufrir
en el comer y vestir
diversas sobras y menguas
y gravezas, que dezir
no pueden cinquenta leguas⁵⁰,
con diversa vestidura
disfraçada⁵¹,
pues essotro que dezís
de las ropas y vestidos
y cadenas,
que a las vezes son ajenas,
es una vana locura
de que van las cortes llenas⁵²,

⁴⁹ *Aula...*, v. 1457-1461, p. 551.

⁵⁰ *Aula...*, p. 560. En algunos testimonios medievales como el *Debate de Elena y María* en la requisitoria contra la vida curial, además del hambre, también el frío es un mal por la poca ropa de la que se dispone (v. 51-60). Ver Ramón MENENDEZ PIDAL, «*Elena y María* (Disputa del clérigo y caballero): poesía leonesa inédita del siglo XIII», *Revista de Filología Española*, n.º 1, 1914, p. 52-96. En el *Aula* otras referencias a la indumentaria están presentes en los versos 410-411; 555-558; 930-937; 1299-1302; 1435; 2914-2920, 2990-2997; y 3017-3018. Remitimos a M. R. MARTINEZ NAVARRO, *La literatura anticortesana...*, *op. cit.*, p. 252-254.

⁵¹ *Aula...*, p. 573.

⁵² *Aula...*, p. 591-592.

Tampoco la ropa cara e indiscreta es sinónimo de virtud en la corte puesto que, por el contrario, parece que el boato en el vestir encubre esa miseria y necesidad en el sustento⁵³. En la corte «ningún bien alcanza / el cuerpo y menos el alma» (v. 791-792)⁵⁴, por lo que muchos de estos desfavorecidos que han estado «hazienda y cuerpo gastando / de mil suertes y maneras» (v. 3046-3047)⁵⁵ y desorientados solo podrán resignarse y esperar a que sus almas pasen a mejor vida, ya que:

El cuerpo quedará acá,
qu'es pesado para ir
*y proprio para morir*⁵⁶.

Finalmente, en otras composiciones el color de ciertas prendas y sus complementos implican descortesía, como en el caso de *La fiesta de las chamarras* de Castillejo, donde se viste al personaje caído en desgracia con una chamarra roja como escarnio público⁵⁷. Podemos pensar que el mismo procedimiento paródico sucede en el mencionado verso 649 del *Diálogo entre la Adulación y la Verdad*, ya que, aunque no se concrete, puede que la ramera lleve puesto un paño de color blanco para fingir pureza y nobleza o bien encarnado para aparentar ser una señora de alta alcurnia, como proceso de inversión bufonesca y descortés de su condición social, pues este color, desde la Biblia tenía esa connotación y estaba reservado a las clases altas, además de ser un color asociado a lo brujeril y diabólico, como son ella y la Cortesía. La Verdad acusa a la Adulación de decir «palabras coloradas» (v. 400), es decir, «deshonestas» e «impuras» (*Aut.*), a la vez que falsas (v. 398-403), que ella usa «por ley de cortesía» (v. 409):

Buenas son,
si tal fuese el corazón,

⁵³ Por ejemplo, en los v. 2966-2997 del *Aula* y en los v. 350-379 de la *Consiliatoria*, con una clara influencia de los *Sileni Alcibiadis* de Erasmo señalada por Beccaria (ver *Vida y obra...*, *op. cit.*, p. 368).

⁵⁴ *Aula...*, p. 534.

⁵⁵ *Aula...*, p. 594.

⁵⁶ *En una partida de la corte*, v. 64-66, in C. de CASTILLEJO, *Obra completa*, *op. cit.*, p. 139. Nos recuerda a aquel verso «su cuerpo dejará, no su cuidado» del *Amor constante más allá de la muerte* de Francisco de Quevedo.

⁵⁷ Ver M. R. MARTÍNEZ NAVARRO, *La literatura anticortesana...*, *op. cit.*, p. 96-97.

tus palabras coloradas,
 y no fuesen desviadas
 tan lexos de tu intención
 y consciencia⁵⁸.

La Adulación, por su parte, defiende y justifica sin reparos su hipocresía como regla no escrita del juego en ese simulado y necesario *modus operandi* cortesano (v. 404-418):

Ten, señora, paciencia,
 pues mis palabras y modos
 sabes que son para todos
 señal de benivolencia.
 Y aun diría
 que por ley de cortesía
 devo ser cortés y blanda,
 por una regla que manda
 saludar con alegría,
 ser afable,
 dulce, mansa y amigable,
 mostrando gracioso gesto,
 y que en todo el mundo es esto
 natural y razonable
 y alabado⁵⁹.

En líneas generales, podemos concluir que los textos aquí seleccionados usan un particular código común donde participan diversas partes del cuerpo humano, animal, vegetal e incluso «paranormal» y, además, en ellos se encuentran representados los cinco sentidos, lo que supone que en la corte no solo sus inquilinos

⁵⁸ *Diálogo entre la Adulación y la Verdad*, op. cit., p. 665.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 665-666.

estén ya acostumbrados y sean obligados a *ver, oír y callar*, sino también a oler, tocar y probar cada día esa aniquiladora rutina del ámbito más pernicioso del poder.



[École de Fontainebleau,] *Dame à sa toilette* (ca. 1585-1595),
Dijon, Musée des Beaux-Arts

El Soneto XXII de Garcilaso en las *Anotaciones*

de Fernando de Herrera

Decorum, honestidad y neoplatonismo

Ginés Torres Salinas

Universidad de Granada

Garcilaso: huérfano de Petrarca

En uno de los estudios con título más sugerente de la reciente tradición crítica áurea del ámbito hispánico, Ignacio Navarrete llamó a la panoplia de los mejores poetas que dio el llamado *Siglo de Oro* español, de Boscán a Quevedo, «Los huérfanos de Petrarca»¹. La idea de *orfandad* que propone Navarrete se asentaría en la imposibilidad, para dichos poetas, de adscribirse férreamente a los presupuestos petrarquistas, en tanto que el proyecto del poeta italiano era sustancialmente distinto² al que habría de emprender la lírica española desde el célebre, por simbólico, momento en que Andrea Navagiero sugirió a Juan Boscán probar «en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos poetas de Italia»³.

Probablemente, como ha venido haciendo la crítica durante décadas, haya bastante que discutir acerca de hasta qué punto llega la sustancialidad de dicha diferencia⁴. Sin embargo, con todos los matices que se quieran, la propuesta de

¹ Ignacio NAVARRETE, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, (trad. Antonio CORTIJO OCAÑA), Madrid, Gredos, 1997. Existe edición previa en inglés: *Orphans of Petrarch*, Los Angeles, University of California Press, 1994.

² *Ibid.* p. 51.

³ Juan BOSCÁN, «Carta a la duquesa de Soma», in *Obras completas*, ed. Carlos CLAVERIA LAGUARDA, Madrid, Biblioteca Castro, 1995, p. 85.

⁴ Todo ello, además, cruzado con las lecturas paralelas de tradiciones como la de los poetas provenzales, Ausiàs March, la poesía de cancionero, la poesía italiana de los siglos XV y XVI, por no hablar de la mediación de Pietro Bembo, no solo como *lector* canónico de Petrarca, sino también como referente de la tratadística amorosa renacentista. Se trata de una maraña de cuestiones de las que, por razones obvias derivadas de la naturaleza de un trabajo como este, no nos ocuparemos. A pesar de

Navarrete tiene un indudable interés para el propósito de estas páginas, en tanto que da cuenta de una modulación a los presupuestos estrictos del petrarquismo, que podemos ilustrar, acaso de manera simbólica o mejor, solo de manera simbólica, a través de dicha imagen de *orfandad*. Da la sensación de que la distancia con respecto a la tutela estricta del modelo, permitiera a los poetas, o al menos a ciertos poetas en ciertos poemas, llegar *más lejos*, decir más (o algo *distinto*) de lo que dijo Petrarca, partiendo de sus propias palabras.

Tal es el caso de uno de sus mejores herederos, si bien no por fuerza el más fiel: Garcilaso de la Vega. Y tal es la cuestión de la que nos ocuparemos en estas páginas, en una doble perspectiva. En primer lugar, cómo Garcilaso, en su Soneto XXII⁵, a pesar de citar explícitamente a Petrarca, parece ir más allá de lo indicado por la mera ortodoxia petrarquista; y, en segundo lugar, cómo Fernando de Herrera en su comentario sobre el soneto trata de corregir dicha desviación con respecto a la *norma* petrarquista, a través de una lectura amparada en nociones básicas de la poética áurea como el *decoro*⁶ o la *honestidad*.

El soneto y sus interpretaciones

Aunque su último verso, reproducción en parte equivocada de una composición de Petrarca, ha apuntado a alguna de sus dos estancias italianas como fecha probable

eso, para tratar de delimitar toda esa maraña, remitiremos aquí solo a algunos ejemplos de la vastísima bibliografía que, en nuestra tradición crítica, se ha ocupado de la cuestión, desde el trabajo de Marcelino MENÉNDEZ PELAYO sobre Juan Boscán: *Juan Boscán (Antología de poetas líricos castellanos (Tomo XIII))*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1908; Rafael LAPESA (1948), *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 1968 (2ª ed. corr); Dámaso ALONSO (1950), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1987 (5ª ed.), p. 49-108; Joseph G. FUCILLA, *Estudios sobre el petrarquismo español*, Madrid, CSIC, 1960; Francisco RICO, «De Garcilaso y otros petrarquismos», *Revue de Littérature Comparée*, LII, 1978, p. 325-338; Antonio PRIETO, *La poesía española del siglo XVI* (2 vol.: *Andáis tras mis pasos y Aquel valor que respetó el olvido*), Madrid, Cátedra, 1984 y 1987; Mª Pilar MANERO SOROLLA, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987; M. P. MANERO SOROLLA, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.

⁵ GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido MORROS, Barcelona, Crítica, 2007, p. 114-115.

⁶ Para la cuestión del *decorum*, *cfr.* David MAÑERO «Del concepto de decoro a la “teoría de los estilos”. Consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro», *Bulletin hispanique*, III-2, 2009, p. 357-385; Maxime CHEVALIER, «Decoro y decoros», *Revista de filología española*, 73 (1-2), 1993, p. 5-24.

del poema⁷, no se ha podido determinar con certeza cuándo fue escrito el soneto XXII de Garcilaso⁸:

Con ansia extrema de mirar qué tiene
vuestro pecho escondido allá en su centro
y ver si a lo de fuera lo de dentro
en apariencia y ser igual conviene,
en él puse la vista, mas detiene
de vuestra hermosura el duro encuentro
mis ojos; y no pasan tan adentro,
que miren lo qu'el alma en sí contiene.

Y así se quedan tristes en la puerta,
hecha, por mi dolor, con esa mano,
que aun a su mismo pecho no perdona:
donde vi claro mi esperanza muerta
y el golpe, que en vos hizo amor en vano,
*non esservi passato oltra la gona*⁹.

En una primera lectura el soneto habla del intento por parte del poeta por «mirar qué tiene» el «pecho» de la dama «escondido allá en su centro», con el fin de «ver si a lo de fuera lo dentro / en apariencia y ser igual conviene». Dicho intento se ve frustrado ante la imposibilidad de que los ojos del poeta pasen «tan adentro», imposibilitados para mirar «lo qu'el alma en sí contiene», quedando «tristes» en una «puerta» hecha por cierta «mano», que deja al poeta con su «esperanza muerta», sin haber podido traspasar la «gona». Hasta ahí la literalidad del poema.

⁷ «Es natural suponer que el XXII, con el verso último tomado de Petrarca y en italiano, fuera escrito en Italia; ahora bien: tanto pudo serlo en la estancia de 1529 a 1536 como en la de 1532 a 1536, aunque esto último sea lo más probable» dice Lapesa (R. LAPESA, *La trayectoria poética de Garcilaso*, *op. cit.*, p. 193); Gallego Morell no aventura una fecha para el poema en la tabla cronológica incluida dentro de su edición de los comentaristas de Garcilaso (Antonio GALLEGO MORELL (1966), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972 (2ª ed. corr.), p. 70-74).

⁸ GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética...*, *op. cit.*, p. 114.

⁹ GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética...*, *op. cit.*, p. 114-115.

Una literalidad que ha sido interpretada en clave anecdótica desde 1574, cuando el primero de los comentaristas de Garcilaso, Francisco Sánchez de las Brozas, supone que el soneto reproduce una escena en que el poeta sorprende los senos desnudos de la dama, quien se los tapa precipitadamente. El Brocense añade un cierto grado de enrevesamiento a la supuesta anécdota, sacando a escena un famoso (desde entonces) *alfiler* con el que la dama se pincha y poniendo la pica en Flandés de la intertextualidad petrarquesca: «Parece que él la topó algún día descompuesta, y descubierto el pecho, y ella pesándole dello, acudió con la mano a cubrillo, y hirióse con algún alfiler de la beatilla en él, de lo cual el Poeta se duele. El postrer verso es de Petrarca en la *Canción I, stanz. 2. Gonna es ropa larga o Saboyana*»¹⁰.

A partir de las líneas de El Brocense, el poema ha conocido diversas lecturas, cuyo campo de batalla interpretativo ha residido en el cuerpo de la dama: su pecho y su mano, *enfrentados* a la mirada del poeta. El límite del decir del poema se tratará de fijar así más allá o más acá de lo que establezca el choque de la mirada con el cuerpo de la dama y, en concreto, con el pecho; esto es, si el nudo interpretativo del mismo se basa en la anécdota relatada anteriormente en su pura literalidad, o si la anécdota es parte prescindible de dicho nudo, porque el significado va más allá, debiendo entenderse desde la perspectiva que ofrece la metafísica neoplatónica del amor.

Así lo demuestran los acercamientos críticos, en extenso o en apunte, que la crítica moderna ha dedicado al soneto". Navarro Tomás, el primero de los críticos modernos que se ocupan de la poesía de Garcilaso, entendía ya en 1911 el poema desde la primera de las opciones, al entender que el poeta «se duele de que la herida “no

¹⁰ Francisco SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, «Comentarios a las obras de Garcilaso», in A. GALLEGU MORELL, *op. cit.*, p. 269. El verso pertenece al poema XXIII del *Canzoniere*: «*Che, sentendo il crudel di ch'io ragiono / infin alla percossa di suo strale / non essermi passato oltre la gonna*» (v. 32-34). Ángel Crespo traduce así el último verso: «Que viendo aquel cruel que la potencia / del golpe de su flecha solamente / mis ropas traspasaba, aun siendo aguda» (Francesco PETRARCA, *Cancionero: sonetos y canciones*, ed. Ángel CRESPO, Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 1988, p. 74; Jacobo Cortines opta por: «Porque sintiendo el cruel de quien me ocupa / que hasta entonces el golpe de su flecha / no traspasaba más que los vestidos» (F. PETRARCA, *Cancionero*, ed. Jacobo CORTINES, Madrid, Cátedra, 1989, p. 179).

¹¹ Cf. Aldo RUFFINATTO, «¿De qué pecho estamos hablando? A propósito del *Soneto XXII* de Garcilaso», *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 13, 2010, p. 37-66, para un minucioso repaso a dicha tradición crítica sobre el poema.

hubiese pasado más allá de la bata»¹². Poco después, en 1922, Keniston advertía en el poema una cierta «*slight tendency to sarcastic raillery*»¹³ que no puede sino concebirse como una lectura orientada a la primera de las posibilidades interpretativas.

Elias Rivers, por su parte, basándose en la ambigüedad a que da lugar la palabra pecho seno o corazón de la dama propone una lectura basada en «un sentido figurativo: su hermosura carnal era de por sí una cruel barrera para los ojos del poeta, quien quería verle el alma»¹⁴, inaugurando así la posibilidad de entender el poema desde la ladera de la fenomenología amorosa propia del neoplatonismo renacentista. Antonio Gargano dedicó al soneto un minucioso e inteligente estudio del que se pueden extraer provechosas conclusiones¹⁵. A Gargano no le convence lo anecdótico del *voyeurismo*¹⁶, del episodio esgrimido por el Brocense. A partir de una minuciosa comparación intertextual con los textos de Petrarca, así como de la doble interpretación de la palabra *pecho* ya señalada por Rivers, el estudioso italiano ofrece una lectura basada en que del lamento del poeta «*la colpa è del soggetto e non dell'oggetto*», pues en lugar de cumplir con su intención de buscar la belleza incorpórea del alma, «*ancor prima di potervi giungere, si è fermato sulla "puerta" della "hermosura" del corpo*»¹⁷.

Esta interpretación parece arraigar en Bienvenido Morros¹⁸, quien opina que «el soneto presenta una situación ambigua». Si, por un lado, no duda de que «el poeta fija los ojos en el pecho de la dama», por otro admite que lo hace que aquel lo hace «intentando escudriñar las interioridades» del alma de esta, aunque sin llegar a conseguirlo. Para Ignacio Navarrete, en cambio, dicha ambigüedad se resuelve del

¹² GARCILASO DE LA VEGA, *Obras*, ed. Tomás NAVARRO TOMÁS, Madrid, Clásicos Castellanos, 1911, p. 224.

¹³ Hayward KENISTON, *Garcilaso de la Vega. A critical study of his life and Works*, New York, Hispanic Society, p. 214.

¹⁴ GARCILASO DE LA VEGA, *Obras completas con comentario*, ed. Elias L. RIVERS, Madrid, Gredos, 1974, p. 123.

¹⁵ Antonio GARGANO, «Medusa e l'error mio: La genealogia petrarchesca del soneto XXII», *in id., Fonti, miti, topoi. Cinque studi su Garcilaso*, Napoli, Liguori Editore, 1988, p. 27-54.

¹⁶ *Ibid.*, p. 29-30.

¹⁷ *Ibid.*, p. 50-51.

¹⁸ GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética...*, *op. cit.* (ed. B. MORROS), p. 114.

lado de la literalidad más absoluta, pues para él Garcilaso «da la vuelta al significado de Petrarca», que acaba convertido «en un acto frustrado de voyeurismo» en el que el poeta «anhela literalmente traspasar el cuerpo de la amada»¹⁹, dejando de lado cualquier atisbo de interpretación metafísica.

Aldo Ruffinatto ha escrito recientemente, en 2010, el último estudio importante sobre el soneto XXII. El estudioso italiano se sitúa en una postura opuesta a la defendida por Navarrete, e incluso a la mayoría de las lecturas críticas anteriores, a las que acusa de hacer «un pésimo servicio al arte y a la especulación garcilasiana»: al primero por pecar de «superfluidad» y a la segunda porque el conjunto «se sujetaría a la sola enunciación, normal y corriente, de una experimentación frustrada (la de echar la mirada más allá del *pecho*)»²⁰. Para Ruffinatto, cualquier referencia a los senos de la dama debería eliminarse del horizonte interpretativo del soneto, no solo porque a través del *stilnovismo* y de Petrarca «se sitúa según derecho en el filón tópico del amor a través de los ojos», sino porque además tampoco puede dudarse sobre el hecho de que en este contexto el objeto del deseo no adquiere nunca una forma física, aunque estilizada, sino que se manifiesta en todo momento como una imagen interiorizada, una imagen que se apoya no tanto en los atributos materiales como en los espirituales²¹.

No es objetivo de estas páginas establecer de manera definitiva cuál fue la actitud de Garcilaso al escribir el poema, sino señalar que este puede leerse desde una rendija abierta a la ambigüedad que supone pensar que Garcilaso se detuviera con cierta delectación en el cuerpo de la dama, por más que confesara su intención de llegar al pecho de esta. Ambigüedad que, repetimos, no pretendemos resolver, sino poner sobre la mesa, por dos motivos principales: en primer lugar, porque la crítica garcilasiana permite, al menos, plantearla; y, en segundo lugar, porque, como

¹⁹ I. NAVARRETE, *Huérfanos de Petrarca...*, *op. cit.*, p. 126-127.

²⁰ A. RUFFINATTO, «¿De qué pecho estamos hablando?...», *op. cit.*, p. 63.

²¹ *Ibid.*, p. 65. Cf. el final del mismo artículo, para su virulencia con dichas lecturas: «Y si, a pesar de todo, alguien quisiera seguir insinuando que Garcilaso, al escribir el *Soneto XXII*, tenía en la cabeza un hermoso seno, tal vez el de Isabel Freyre, este alguien recuerde que cosas por el estilo se relacionan más bien con otros sectores de competencia (posiblemente con el psicoanalítico), pero no con el sector literario», *ibid.*, p. 66.

dijimos, creemos que Herrera detecta dicha actitud en el poema y en ciertos pasajes de la obra de Garcilaso y emplea su arsenal retórico y hermenéutico para tratar de despejarla.

Una pasión solo y totalmente humana

En efecto, ya en 1922, Keniston a quien Ruffinatto, por cierto, acusa de «inconsistencia filológica»²² señaló que, a pesar de la clarísima influencia de Petrarca en Garcilaso, esta no supone que la dama sea «*a disembodied creation of the poet's fancy, but a woman of flesh and blood, desired ardently, recklessly, as men desire woman*», y añade que incluso cuando se dirige a ella después de muerta «*he reaches out to her, not as Dante to an angelic Beatrice nor as Petrarch to a rarefied Laura, but as to his eternal desire*»²³. Así lo ha entendido buena parte de la crítica posterior, independientemente de su adscripción historiográfica. Carayon, al ocuparse de *Le monde affectif de Garcilaso*, advirtió la tendencia del poeta a «*donner de l'amour une image intérieure largement humaine*», liberada «*du traditionnel intellectualisme pétrarquiste*»²⁴.

Rafael Lapesa, en uno de los jalones críticos sobre el poeta toledano, *La trayectoria poética de Garcilaso*, estima que uno de los límites del petrarquismo superados o dejados de lado por Garcilaso sería el de «un lastre medieval, procedente del *dolce stil nuovo*, que le impulsaba a idealizar su amor presentándolo como estímulo de espiritualidad». Garcilaso, continúa Lapesa, «nunca dirá que el amor eleva su espíritu», pues su pasión «es solo y totalmente humana»²⁵, en contraste con lo que sucede a Petrarca, pues «Las Rime, si no olvidan nunca la bella envoltura corporal de Laura, descienden contadas veces a la franca expresión del apetito»²⁶.

Margot Arce, en un libro injustamente poco citado, coincide con Lapesa en esta línea al advertir con tino que el amor espiritual propio del petrarquismo más

²² *Ibid.*, p. 42.

²³ H. KENISTON, *Garcilaso de la Vega...*, *op. cit.*, p. 202.

²⁴ Marcel CARAYON, «*Le monde affectif de Garcilaso*», *Bulletin Hispanique*, XXII (3) (Separata), 1930, p. 246-247.

²⁵ R. LAPESA, *La trayectoria poética de Garcilaso*, *op. cit.*, p. 178.

²⁶ *Ibid.*, p. 41.

acendrado era, en muchos poetas Garcilaso incluido, un acto fingido, pues «en realidad, quedaron presos en el deleite más humano de los sentidos», detectando en ellos un «aprecio por lo material, por la belleza corpórea, que corre subterráneamente» como resultado «de la exaltación vital humanística», lo que explica por qué «también el goce de su belleza mortal les atraía con encanto irresistible»²⁷, propio no de «una abstracción, como fue Laura para Petrarca», sino «de una mujer de carne y hueso ardientemente deseada», en quien nunca contempla «el reflejo de la Belleza»²⁸. De hecho, la propia investigadora confiesa que, a pesar de que es consciente de que Garcilaso, a través de *El Cortesano*, está familiarizado sin duda con él, «Hallo muy pocos pasajes de Garcilaso alusivos al concepto platónico del amor»²⁹.

Emilio Orozco confrontó la postura de Garcilaso hacia la dama en sus poemas con la de Petrarca, anotando que para Garcilaso la amada deja de ser la ideal abstracción de perfecciones cantadas por Petrarca y, asimismo, la elevada señora a quien se le rinde vasallaje en esclavitud amorosa [...] La amada de Garcilaso ha abandonado esa altura de la idealización y la convención social; es la concreta mujer de carne y hueso que se siente así con deseo de posesión en plenitud de goce entre alma y sentidos³⁰.

Ignacio Navarrete percibe también una diferencia entre Petrarca y Garcilaso, a partir de la dimensión *humana* de una «poesía [que] parece tratar de algo, y este ‘algo’ se acerca más a una típica experiencia humana que a la torturada sensibilidad agustiniana de Petrarca»³¹. Una dirección en la que se incardina Prieto, quien entiende el truncado cancionero de Garcilaso como «una historia de amor cuyo laicismo ya lo aparta esencialmente del *Canzoniere* de Petrarca»³², y de un

²⁷ Margot ARCE DE VÁZQUEZ, *Garcilaso de la Vega. Contribución al estudio de la poesía española del siglo XVI*, San Juan de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1969, p. 29.

²⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁹ *Ibid.*, p. 31.

³⁰ Emilio OROZCO, *Grandes poetas renacentistas (Garcilaso, Herrera, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz)*, ed. José LARA GARRIDO, Málaga, Universidad de Málaga, 2004, p. 74.

³¹ I. NAVARRETE, *Huérfanos de Petrarca...*, *op. cit.*, p. 147.

³² A. PRIETO, *Imago Vitae (Garcilaso y otros acercamientos al siglo XVI)*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, p. 48.

«petrarquismo fósil» ante el que se vio obligado a buscar «soluciones nuevas»³³, algunas de ellas seguramente motivadas por el contacto con «*la nuova generazione di poeti petrarchisti napoletani*»³⁴.

Guillermo Serés se suma a esta corriente interpretativa al escribir que «Sin embargo, según Castiglione, ni Garcilaso ni San Juan, en estos casos particulares, son buenos representantes del amor platónico [...] no son capaces de contemplar, mediante dicha belleza particular, la universal»³⁵. La ya citada lectura de Morros, el último editor importante de Garcilaso, no se aleja demasiado de esta dirección: «El amor en Garcilaso no tiende a ser sereno ni tranquilo, sino que se caracteriza por la desmesura y el apego a los sentidos corporales»³⁶.

Con este sintético panorama crítico sobre la concepción del amor en la poesía de Garcilaso no es aventurado pensar que el poema admita, en su abanico de interpretaciones posibles, una basada en una cierta morosidad corporal, en una cierta complacencia en el cuerpo de la dama, aun lamentándose por la imposibilidad de la comunicación amorosa con el alma de la dama. Incluso una lectura que prescinde de la anécdota, como la de Gargano, casa perfectamente con esta posibilidad.

La lectura de Herrera

Herrera parece percibir que el soneto XXII de Garcilaso se mueve en el particular espacio de ambigüedad que acabamos de esbozar, y sobre ella operará su interpretación del mismo. Una interpretación que no puede entenderse sin su

³³ Fernando LÁZARO CARRETER, «La “Ode ad florem Gnid” de Garcilaso de la Vega», in Víctor GARCÍA DE LA CONCHA, ed, *Garcilaso: actas de la IV Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986, p. III.

³⁴ A. GARGANO, *Fonti, miti, topoi...*, op. cit., p. 19. En ese sentido, cf. nuestro trabajo, aún en prensa a la hora de escribir estas líneas, sobre la tratadística amorosa de Damasio de Frías, la cual, a partir de los contactos con ciertas corrientes aristotélicas italianas, es perfecto síntoma de una incipiente distancia con respecto a los presupuestos estrictos del neoplatonismo más ortodoxo (de Ficino a Castiglione o León Hebreo): «Aquella escalera por la cual se puede subir al verdadero amor: la tratadística amorosa en el s. XVI», en Andrés SORIA OLMEDO y Juan VARO ZAFRA (eds.), *Estudios de Historia Conceptual Siglo XVI*, Granada, Universidad Granada, 2016.

³⁵ Guillermo SERÉS, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1986, p. 203.

³⁶ GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética...*, op. cit. (ed. B. MORROS), p. 43.

interpretación del fenómeno amoroso, basada en la ortodoxia de la metafísica neoplatónica, como ha venido señalando la crítica áurea ocupada del estudio del poeta sevillano.

Coster, el primer estudioso moderno de Herrera, explicó cómo «*c'est surtout aux Néoplatoniciens, par l'intermédiaire de qui il connaît Platon, qu'il a recours lorsqu'il s'agit de l'esthétique ou de la philosophie de l'amour*»³⁷, en especial la doctrina desarrollada por Castiglione en *El Cortesano*³⁸. Parecida es la opinión de Guillén, para quien esa es la clave de su «originalidad» poética: «Era fatal que Herrera, por irresistible inclinación del temperamento, y no solo cediendo al influjo de una moda, encontrase la norma de su espíritu en la filosofía neoplatónica: una especie de religión profana»³⁹. García de Diego no se despega de esta línea, al entender el amor como el principal motivo de la inspiración poética de Herrera, proponiendo así que «su concepto poético del amor se funda en la conocida doctrina de *El Cortesano*»⁴⁰.

Otra de las autoridades en Herrera, Oreste Macrì, coincidirá con Coster, al escribir que «El ejemplo de la copulación extática le llegó a Herrera a través de otro texto que contribuyó a su formación estético-filosófica, *Il Cortegiano*, que tornó a tratar los temas de Marsilio Ficino de la metamorfosis estrictamente cristiana del platonismo»⁴¹. La poesía amorosa de Herrera se mueve así, según el crítico italiano, dentro del «idealismo platónico», en el cual se encontrarían «las mejores notas de la poesía herreriana»⁴². Green, en sintonía con Macrì, apunta que «Las notas más puras de la poesía herreriana se encuentran en la alta y clara región del idealismo platónico que animó la expresión artística de la Europa del siglo XVI»⁴³. María Rosa Lida va

³⁷ Adolphe COSTER, *Fernando de Herrera (El Divino)*, Paris, Honoré Champion, 1908, p. 233.

³⁸ *Ibid.*, p. 236.

³⁹ Jorge GUILLÉN, «Vida poética de Herrera», in *Obra en prosa*, ed. Francisco J. DÍAZ DE CASTRO, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 434.

⁴⁰ Fernando de HERRERA, *Poesías*, ed. Vicente GARCÍA DE DIEGO, Madrid, Espasa Calpe, 1983, XIV.

⁴¹ Oreste MACRÌ, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972, p. 120-121.

⁴² *Ibid.*, p. 496.

⁴³ Otis H. GREEN, *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde El Cid hasta Calderón*, Madrid, Gredos, 1969, p. 214.

más allá y afirma que «Herrera es por excelencia el platónico de la poesía española»⁴⁴. Para Parker, estamos ante «El poeta fundamental en la senda del primer platonismo»⁴⁵, ganándose por eso que un encendido Vilanova, con todo lo que de anacrónico supone hablar de un *romanticismo* herreriano, lo calificara como «Petarca andaluz del segundo Renacimiento»⁴⁶, «por su retorno a la sensibilidad enfermiza y romántica de Petarca»⁴⁷.

Efectivamente, según apunta Cuevas, Herrera encuentra en Petarca «el máximo exponente de un humanismo neoplatónico y cristiano que lleva a la inmortalidad, al haber sabido elevar a perfección la vida vivida y la vida transustanciada en libro»⁴⁸. Según el propio Cuevas, dentro de los diferentes saberes que «contribuyen a dar altura a la poesía de Herrera, ocupa un lugar privilegiado el saber de amor», heredado de «Platón y los neoplatónicos, los clásicos en general, los provenzales, Petarca y los italianos, León Hebreo, Castiglione, tal vez los místicos», dando lugar a «un sincretismo erótico de notable complejidad»⁴⁹. Filiación que comparten María Teresa Ruestes, quien sitúa a Herrera «en la línea de Plotino y Platón, transmitida durante el Renacimiento por M. Ficino, León Hebreo, Bembo y Castiglione»⁵⁰ (1986: XXIII-XIV); y Victoriano Roncero, para quien «la tradición poética en la que se inserta la obra de Herrera participa del petrarquismo, del platonismo y de los tratados de amor», siendo el sevillano «el poeta español más consciente de la importancia de Petarca»⁵¹. Begoña López Bueno, por su parte, caracteriza la «escritura atendida al *arte*» de Herrera según la elección «como modelo [del] discurso filigráfico, llámese petrarquista y neoplatónico, en boga entre sus

⁴⁴ María Rosa LIDA, «La dama como obra maestra de Dios. *Esbozo de un estudio de topología histórica y estructural*», in *id.*, *La tradición clásica en España*, Madrid, Ariel, 1975, p. 272.

⁴⁵ Alexander PARKER, *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 73.

⁴⁶ Antonio VILANOVA, «Fernando de Herrera», in Guillermo DÍAZ-PLAJA, ed., *Historia general de las literaturas hispánicas (V. II)*, Barcelona, Barna, 1951, p. 700.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 714.

⁴⁸ Cristóbal CUEVAS (1985), ed., Fernando de HERRERA, *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 2006 (2ª ed.), p. 16.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 19-20.

⁵⁰ María Teresa RUESTES, ed., F. de HERRERA, *Poesía*, Barcelona, Planeta, 1986, p. XXIII-XIV.

⁵¹ Victoriano RONCERO, ed., F. de HERRERA, *Poesías*, Madrid, Castalia, 1992, p. 24.

contemporáneos, remozándolo con visibles tintes de colección elegíaca propia de los autores latinos»⁵².

Una ortodoxia neoplatónica y petrarquista presente en toda la poesía amorosa de Herrera, pero también en las *Anotaciones*. Así, en un momento determinado de estas, Herrera se basa en Cicerón para establecer que existen tres tipos de amor, cada uno de ellos asociado a un sentido:

el contemplativo, que es el divino, porque subimos de la vista de la belleza corporal a la consideración de la espiritual i divina; el ativo, que es el umano, es el deleite de ver i conversar; el tercero, que es pasión de corrompido desseo i deleitosa lascivia, es el ferino y bestial, porque, como ellos dizen, conviene más a fiera que a hombre⁵³.

El ferino «deciende de la vista al deseo de tocar», mientras que «el contemplativo sube d'ella a la mente»⁵⁴, quedando el tercero en un discreto punto medio. Será en la posibilidad de pasar de la belleza corporal a la espiritual y divina donde resida el estímulo principal del impulso amoroso. Según apunta Prieto, en Herrera, «no aparece el asomo de un cuerpo deseado como señala el San Agustín petrarquesco», ya que lo que el poeta lleva a cabo es «un proceso de divinización o espiritualización de la amada, como vía hacia la virtud, que es lo contrario de la divinización o mitificación de la amada por Garcilaso»⁵⁵.

Será desde esa perspectiva desde donde Herrera entienda a Petrarca y a Garcilaso. Las primeras páginas de las *Anotaciones* son paradigmáticas en ese sentido. En su genealogía del soneto, Herrera otorga la primacía sobre la nueva forma estrófica renacentista a Petrarca⁵⁶ para, justo a continuación, marcar hacia dónde se va a

⁵² Begoña LÓPEZ BUENO, ed. F. de HERRERA, *Algunas obras*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998, p. 83.

⁵³ F. de HERRERA, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria PEPE y José María REYES, Madrid, Cátedra, 2001, p. 321-322.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 322.

⁵⁵ A. PRIETO, *La poesía española del siglo XVI... (Vol. II)*, *op. cit.*, p. 552.

⁵⁶ F. de HERRERA, *Anotaciones...*, *op. cit.*, p. 271: «Devemos a Francisco Petrarca el resplandor i elegancia de los sonetos.»

encaminar su lectura de Petrarca: «Porque dexó atrás con grande intervalo en nobleza de pensamientos a todos los poetas que trataron de cosas de amor, sin recibir comparación en esto de los mejores antiguos. I no se halla en él desseo de los deleites lacivos del amor umano»⁵⁷. Tras una comparación entre el camino seguido como lengua poética por italiano y español, Herrera culmina en Garcilaso la serie de poetas españoles dedicados a cultivar el soneto.

Como buena parte de la tradición crítica, Herrera sitúa los sonetos del poeta toledano un escalón por debajo de sus canciones y elegías. Con todo, lo que nos interesa ahora es señalar cómo, para Herrera, «Garci Lasso es dulce i grave (la cual mezcla estima Tulio por mui difícil), i con la puridad de las voces resplandece en esta parte la blandura de sus sentimientos, porque es mui afetuoso i suave»⁵⁸. Tanto es así que el sevillano indica qué es lo que destaca por encima de todo en la poesía de Garcilaso, aquello a lo que se debería prestar más atención:

i lo que más se debe admirar en todos sus versos: cuantos an escrito en materia de amor le son con gran desigualdad inferiores en la onestidad y templança de los desseos. Porque no descubre un pequeño sentimiento de los deleites moderados, antes se embevece todo en los gozos o tristezas del ánimo⁵⁹.

Herrera encaja a Garcilaso en un modelo interpretativo basado en un uso del *decorum* que corre parejo a lo que él llama la *honestidad*.

La cuestión se nos aparece de manera cristalina en los comentarios de Herrera a cierto pasaje de la segunda égloga. En el panegírico de la Casa de Alba intercalado en la trama pastoril, el tercer duque, Fernando Álvarez de Toledo, tiene especial presencia. Refiriendo el día de su boda de don Fernando con doña María Enríquez, Garcilaso describe así la espera del duque fuera del tálamo: «Apenas tienen fuera a

⁵⁷ *Ibid.*, p. 271. Una sola excepción encuentra Herrera a tal aseveración en toda la obra de Petrarca, correspondiente a la composición XXII del *Canzoniere*, si bien se apresura a consignar «Pero pinta esto tan poéticamente i tan apartado i lleno de onestidad en las voces u el modo que es maravilloso su artificio» (*Ibid.*, p. 272).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 281.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 281-282.

don Fernando, / ardiendo y deseando estar ya echado» (v. 1415-1416)⁶⁰. El ardor del duque molesta sobremanera a Herrera y así se lo hace saber al lector. En concreto, el último verso le parece «Baxíssimo i torpe verso i sentencia», hasta el punto de preguntarse retóricamente «Esto no sé cómo lo dixo Garci Lasso, que mui ageno es de su modestia i pureza, porque deslustró mucho la limpieza i onestidad de toda esta descripción»⁶¹. El pasaje es decisivo porque será donde Herrera se extienda sobre qué sea esa *honestidad*, a partir de criterios basados en el *decorum*:

Consiste la onestidad de los vocablos o en el sonido o en la voz d'ellos o en su significado, que nombres ai que dizen cosa onesta i se siente resonar desonestidad en la mesma voz. Pero la ocenidad y torpeza no solo no á de estar en las palabras, mas ni en la sinificación, porque siempre se á de cubrir en la oración la torpeza de las cosas, i si se cubre, como se entienda, satisfaze i agrada. En esto fue, como en todo, onestísimo y venusto Virgilio, porque ascondió con mesurado i comedido rodeo de palabras la descripción de un pensamiento desonesto⁶².

El pasaje nos permite comprobar cómo la problemática de la *honestidad*, a pesar de ser «nexo entre palabras y pensamientos»⁶³ o más bien, debido a ello no debe interpretarse como una cuestión únicamente de «criterio artístico»⁶⁴, puramente técnico, sino también de índole moral⁶⁵. No en vano, como bien señala Estévez

⁶⁰ GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética...*, *op. cit.* (ed. B. MORROS), p. 287-288.

⁶¹ F. de HERRERA, *Anotaciones...*, *op. cit.*, p. 889.

⁶² *Ibid.*, p. 889. Se refiere, concretamente, a las *Geórgicas*, III, 135-137 y a la *Eneida*, VIII, 404-406. Recordemos en ese sentido el comentario de Salcedo Coronel a la canción de Góngora *¡Qué de invidiosos montes levantados*, poema que, como es bien sabido, se ha leído también desde la posibilidad del *voyeurismo*, en este caso del pensamiento de la voz poética con respecto a una pareja que comparte lecho: «Describe con elegancia los lícitos gustos que permite el conyugal lecho, con tan honesta obscuridad, que no llega a ofenderse la castidad mas severa [...] tiene notable cuidado en huir de ofender obscenamente a los lectores» (García de SALCEDO CORONEL, *Segunda parte del tomo segundo de las Obras de Don Luis de Gongora*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648, p. 100-101). Accesible en la Biblioteca Virtual de Andalucía:

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=8479>.

⁶³ O. Macri, *Fernando de Herrera*, *op. cit.*, p. 94.

⁶⁴ José ALMEIDA, *La crítica literaria de Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1976, p. 89.

⁶⁵ C. CUEVAS, «Teoría del lenguaje poético en las *Anotaciones* de Herrera», in AA.VV., *Las*

Molinero, en referencia a los *descuidos* que Herrera achaca a Garcilaso, «Más de las dos terceras partes de ellos constituyen presuntas transgresiones al decoro, bien por inadecuación entre la forma de expresión y la materia tratada [...] bien por sobrepasar los límites de lo honestamente permitido»⁶⁶, en particular, «En tres anotaciones, lo *aptum*, sin desdeñar su incidencia en el decoro interno, tiene que ver fundamentalmente con el decoro externo por el componente deshonesto implicado»⁶⁷. Aunque, como se verá a continuación, no estamos de acuerdo en que Estévez incluya entre ellas el soneto XXII, sí coincidimos con él en que el poema que puede «llegar a incumplir las exigencias del decoro cuando deriva hacia la ambigüedad obscena»⁶⁸, en la línea de lo que venimos comentando durante estas páginas.

Según estas premisas se estructurará la lectura que hace Herrera del soneto XXII de Garcilaso. Resulta absolutamente significativo prestar atención a las tres anotaciones que hace al poema, pues estas se dirigen, de uno u otro modo, a la cuestión del *decoro* o la honestidad del poema. Efectivamente, y según venimos planteando, Herrera no puede admitir que Garcilaso pretenda demorarse solo en la contemplación del cuerpo de la dama. De ello se ocupa en la primera de las anotaciones, referida al poema entero y su interpretación. Después de reproducir el soneto, comenta:

El argumento d'este soneto es caso particular, i por esso difícil de inteligencia. Parece que iendo a ver a su señora, que tenía descubiertos los pechos, puso los ojos en ellos, alargándose en la

“Anotaciones” de Fernando de Herrera. *Doce estudios*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, p. 169.

⁶⁶ Ángel ESTÉVEZ MOLINERO, «Los descuidos de Garcilaso en la perspectiva crítica de Herrera (Con algunas notas sobre las “necedades” en las *Anotaciones*)», in AA.VV., *Las “Anotaciones” de Fernando de Herrera...*, *op. cit.*, p. 138.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 141. Las otras dos que señala Estévez Molinero tienen que ver con sendas apariciones de Venus y Adonis. La primera en la elegía I: «y luego con gracioso movimiento / se fue su paso por el verde suelo, / con su guirlanda usada y su ornamento; // desordenaba con lascivo vuelo / el viento su cabello; y con su vista / s'alegraba la tierra, el mar y el cielo» (v. 235-240; GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética y textos en prosa*, *op. cit.* (ed. B. MORROS), p. 179); y la segunda en la tercera égloga: «boca con boca coge la postrera / parte del aire que solía dar vida / al cuerpo por quien ella en este suelo / aborrecido tuvo al alto cielo» (v. 189-192; *ibid.*, p. 319).

consideración de la belleza de l'alma, aunque el duro encuentro de la hermosura corporal impidió su intento i compelió a olvidar su primer pensamiento i parar en la belleza exterior hasta que ella, advertida, los cubrió con la mano. O fue que ella descubrió los lazos de la gorguera, que es lo que se llama *puerta*, con la mano, que no perdona a su pecho; porque cubriéndolo luego no le permitió o que gozasse del fresco del'aura o que llevasse más despojos, teniendo invidia que su pecho gozase de la gloria de su belleza; o por ventura alaba la mano, que era tal que se enamoró d'ella; por esso perdió él la esperança, si ya no entiende por el desdén con que la cubrió⁶⁹.

En primer lugar, el ya consabido problema de la anécdota. También para Herrera, el poeta sorprende a la dama con los senos desnudos, motivo por el cual ella acude presta a tapárselos, bien con la mano, bien con «los lazos de la gorguera». No nos interesa ya a estas alturas juzgar la plausibilidad de dicha anécdota, sino partir del hecho de que, y eso sí es indiscutible, Herrera entiende que el poema se estructura a partir de ella. En segundo lugar, y aquí viene el centro de nuestro interés, que al entenderla así, Herrera repliega los límites eróticos en la interpretación del poema, hasta hacerlos coincidir con los del amor puramente espiritual, propios del petrarquismo y el neoplatonismo más ortodoxos, en un ejemplo paradigmático de la opción «por soluciones platónicas»⁷⁰ que toma Herrera en el marco de la tratadística neoaristotélica contemporánea a su texto.

Desde esa perspectiva, creemos, debe entenderse el modo en que Herrera lee el momento central del poema, su nudo interpretativo: el encuentro entre la mirada del poeta y el pecho de la dama. El comentarista sevillano ha considerado que el poeta, en efecto, sorprende con su mirada los senos desnudos de la dama, de modo que debe *corregir* los límites meramente *vouyerísticos* del soneto, adaptándolos a la lógica del *decorum*, de la *honestidad* mediante el arsenal doctrinal del neoplatonismo. No

⁶⁹ F. de HERRERA, *Anotaciones...*, *op. cit.*, p. 414-415.

⁷⁰ C. CUEVAS, «Teoría del lenguaje poético en las *Anotaciones* de Herrera», *op. cit.*, p. 161.

podría ser Garcilaso tan deshonesto, pues de hecho él mismo confiesa que buscaba mirar «lo que' el alma en sí contiene». Y es lo que aprovecha Herrera para desplegar toda la fenomenología de la mirada y el amor propios del neoplatonismo. Por eso, nos dice, Garcilaso no quería otra cosa que *alargarse* «en la consideración de la belleza de l'alma». Lo que sucede, continúa Herrera, es que la vista de Garcilaso sufre «el duro encuentro de la hermosura corporal», lo que da al traste con la intención del poeta.

Parece que Herrera tenga en todo momento la necesidad de trazar una «semblanza de Garcilaso [que] sale pura, sin manchas»⁷¹, y por tanto que tenga en mente una lectura honesta del poema, como creemos que indica el hecho de que en ningún momento opte por afear a Garcilaso la escritura del soneto, como sí hizo en las dos ocasiones señaladas por Estévez Molinero, o en el pasaje ya citado de la segunda égloga.

No solo con omisión, sino también por la construcción del comentario, por acción argumentativa. Si atendemos al momento culminante de la *anécdota* que, según Herrera, se desarrolla en el poema, el del encuentro entre los ojos del poeta y el cuerpo de la dama, se nos dice que «el duro encuentro de la hermosura corporal impidió su intento i compelió a olvidar su primer pensamiento i parar en la belleza exterior hasta que ella, advertida, los cubrió con la mano». Lo significativo es que Herrera parece diluir aquella *culpa* del sujeto de la que hablaba Gargano. La belleza corporal es la responsable de que Garcilaso *olvide* su intención primera y se detenga en el cuerpo de la dama. En su descripción de la *anécdota*, lo de menos es que Herrera explique después que la dama se cubrió los pechos desnudos. Lo importante es que no permite obviamente porque la discursividad del poema le da pie a ello que Garcilaso se decante por el amor o la belleza estrictamente corporales.

La siguiente anotación trabaja en el mismo sentido. Con motivo de la aparición en el sexto verso del término *hermosura*, Herrera expone su teoría sobre la belleza. Habla de los tres tipos de belleza existentes, la del entendimiento, la del alma y la del

⁷¹ O. MACRI, *Fernando de Herrera, op. cit.*, p. 97.

cuerpo, para detenerse en esta última. Así, define la belleza corporal, como «una cierta *venustidad*, que llaman *Chárita* los griegos», la cual, agrada al que la contempla, «no tanto por la perfecta disposición i buena proporción del cuerpo cuanto por una cierta conformidad que tiene con los ojos, a los cuales contenta i deleita, que procede del cielo o de la naturaleza»⁷². Con ello no hace sino recoger la fértil herencia de la tratadística neoplatónica renacentista que resuelve el *problema* de la belleza recurriendo a la infusión divina de una gracia luminosa paralela a la noción paulina de la *caritas*. De este modo, la belleza no radica en sí en los cuerpos, sino en una suerte de *esplendor* o rayo de luz que todo lo atraviesa y los hace bellos⁷³. Lógicamente, si Herrera ha insistido en que el fin último de Garcilaso es el del alma de la dama, tiene sentido que trate de guiar la lectura del soneto hacia estos presupuestos propios del neoplatonismo. De ahí que la siguiente anotación no suelte el hilo de la belleza, e insista en que cuando Garcilaso escribe de sus ojos que «no pasan», lo que sucede es que «Paró en la belleza exterior, iendo a la contemplación de la celestial del espíritu»⁷⁴.

⁷² F. de HERRERA, *Anotaciones...*, *op. cit.*, p. 417.

⁷³ La cuestión conlleva una serie de implicaciones estéticas paralelas de las que aquí solo podemos dar constancia a partir de los principales autores del neoplatonismo renacentista: Marsilio Ficino, León Hebreo y Castiglione. El hilo de esta reflexión lleva a Marsilio Ficino a preguntarse en el *De amore*: «Finalmente, ¿qué es entonces la belleza del cuerpo?», encontrando la respuesta en «un cierto gesto, vivacidad y gracia, que resplandece en él por el influjo de su idea» (Marsilio FICINO, *De amore*, ed. Rocío DE LA VILLA ARDURA, Madrid, Tecnos, 1986, p. 101); en los *Diálogos de amor*, Filón insta a su amada a que reconozca que «la belleza divina es inmensa o infinita, por lo cual, no puede tener proporción conmensurativa ni siquiera con la más excelente de las bellezas creadas» (LEÓN HEBREO, *Diálogos de amor*, ed. Andrés SORIA OLMEDO, Madrid, Tecnos, 2002, p. 243). Castiglione, en fin, menos interesado en alzar el nivel especulativo, llega a conclusiones parecidas y acaso por eso mismo, expresadas más limpiamente para el lector no especializado: «todavía cuando halla un rostro bien medido y compuesto, con una cierta alegre y agradable concordia de colores distintos, y ayudados de sus lustres y de sus sombras y de un ordenado y proporcionado espacio y términos de líneas, infúndese en él y muéstrase hermosísimo, aderezando y ennobleciendo aquel sujeto donde él resplandece, acompañándole y alumbrándole de una gracia y resplandor maravilloso, como rayo de Sol que da en un hermoso vaso de oro muy bien labrado y lleno de piedras preciosísimas» (Baldassare CASTIGLIONE, *El Cortesano*, ed. Rogelio REYES CANO, Madrid, Espasa Calpe, 2009, p. 430). Para estas implicaciones estéticas y su relación con los paradigmas artísticos, cfr. Paul Oskar KRISTELLER, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze, Le Lettere, 1988, p. 285-286; Carlo OSSOLA, *Autunno del Rinascimento: idea del tempio dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Leo S. Olschki, 1971, p. 121-130; y Andrés SORIA OLMEDO, *Los Dialoghi d'amore de León Hebreo. Aspectos literarios y culturales*, Granada, Universidad de Granada, 1984, p. 147-161.

⁷⁴ F. de HERRERA, *Anotaciones...*, *op. cit.*, p. 417.

Como hemos podido comprobar, amparándose en lo que aparece en el soneto, Herrera construye un Garcilaso en el que no hay atisbo alguno de ambigüedad, de deleite en la mera contemplación del cuerpo de la dama. El poema sirve a Herrera para exponer ciertas cuestiones cardinales de la doctrina neoplatónica en que se sustenta su propia teoría del amor, pero, a su vez, dichas cuestiones cardinales de la doctrina neoplatónica le sirven para justificar su idea de la «onestidad y templança de los desseos» de un Garcilaso puro y neoplatónico. Exponer la doctrina amorosa del neoplatonismo a partir del soneto no indica otra cosa que el que ese poema responda a dichos límites doctrinales, necesarios porque, como bien indica el sevillano, el soneto es «difícil de inteligencia».

La lectura de Herrera, en conclusión, repliega los límites eróticos del poema a partir de un concepto de *honestidad* que, si bien es legítimo, opta por una lectura del soneto que bien podía ser la contraria. Así lo demuestran lecturas de comentaristas posteriores, como Tamayo de Vargas, quien en 1622 señala que «tiene menos dificultosa la sentencia de lo que la multitud de las ajenas la hacen, porque no es tan espiritual como Herrera la imagina»⁷⁵; o como Azara, quien ya en 1765 escribe que «Las circunstancias con que lo visten Herrera y Sánchez son conjeturas que no satisfacen»⁷⁶.

Acaso esa sea la virtud de los grandes poetas, el sabio conocimiento poético de Garcilaso, capaz de construir un poema que aún hoy sigue dejándonos en el filo de la navaja interpretativa, tan cerca de caer de cualquiera de las dos caras que ofrecía la medalla amorosa en la *Dorida*, de Damasio de Frías: la de aquellos esos «puros espíritus» a los que «ni se puede llamar tal, digan cuanto quisieren los muy contemplativos de amor, aquellos todos cuantos tienen descarnados sus deseos, que en cuanto fueren hombres han de amar como tales, pues lo demás, Dorida, es sustentarse del aire como camaleones»; o la de los que piensan «que nacimos hombres compuestos de alma y cuerpo, y, como atrás te dije, siendo tales es fuerza

⁷⁵ Tomás TAMAYO DE VARGAS, *Comentarios a Garcilaso*, in A. GALLEGO MORELL, *op. cit.*, p. 590.

⁷⁶ José Nicolás de AZARA, *Obras de Garcilaso, ilustradas con notas*, in A. GALLEGO MORELL, *op. cit.*, p. 668.

que nuestro amor sea humano y propio de hombres»⁷⁷, de aquellos que se lamentan por no haber podido pasar *oltra la gonna*.

Corresponde a cada lector decidir de qué lado cae la medalla. Su perspicacia crítica hizo que Herrera percibiera que, pudiendo caer del lado de la segunda, el *decorum* exigía buscar la manera de que cayera del de la segunda.

⁷⁷Damasio de FRÍAS, «Diálogo de amor», in *Diálogos de diferentes materias inéditos hasta ahora*, Madrid, Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, 1920, p. 312-313.

Venus y el desnudo heroico

Una disputa entre Luís de Camões y Jerónimo Corte-Real

Aude Plagnard

Université Paul Valéry, Montpellier ³

Para Hélio Alves,
amigo em Corte-Real e conversante em letras portuguesas

A pocos años de distancia, Jerónimo Corte-Real y Luís de Camões, dos poetas portugueses, pintaron a Venus en el traje en que la descubrió la marina espuma. Estas dos Venus tienen una similar función narrativa, imitada de la *Eneida* de Virgilio donde la diosa ruega a Júpiter que salve a su hijo Eneas de una tempestad y luego a su marido Vulcano que le forje las armas que le permitirán triunfar contra los Latinos (*Eneida*, I, 225-304; VIII, 370-415). En la primera de estas dos escenas virgilianas está modelada la de *Los Lusíadas* (Lisboa, em casa de Antonio Go[n]çalvez, 1572²), donde la diosa protectora de la flota de Vasco da Gama se presenta sola ante su padre Júpiter para rogarle que ampare a sus protegidos contra los sigilosos ataques de Baco, dios del vino dispuesto a todo para que los portugueses no le roben el título de primer descubridor de la India (II, 33-44)³. La *Victoria de Lepanto* (ca. 1575⁴) imita, por su

¹ Este artículo no sería el mismo sin los atentos consejos de Joseph Roussiès, Jesús Cano Reyes, Marie Wallin, Roland Béhar, Pilar Díez del Corral Corredoira y Héctor Ruiz. Reciban mis más sinceros y cálidos agradecimientos.

² A continuación, se cita el poema a través del ejemplar BNP, CAM 3 P, modernizando las grafías, la acentuación y la puntuación.

³ Esta escena es por lo tanto uno de los elementos de la imitación de la primera parte de la *Eneida*, construida en el modelo de la *Odisea*, que caracteriza *Os Lusíadas*, como bien demostró Hélio J. S. ALVES en *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001, p. 449-482.

⁴ La «Espantosa y felicissima victoria co[n]cedida del cielo al señor Don Iuan d'Austria en el golfo de Lepanto, de la poderosa armada Othomana, en el año de nuestra saluacion de M.D.L.xxii» fue primero difundida bajo la forma de un lujoso manuscrito autógrafo hoy conservado en la BNE, ms. 3696. Aunque lleva fecha de 1575, es posible que no llegase a manos de su dedicatario Felipe II hasta octubre de 1576, como lo indican la carta del mismo Corte-Real que acompañaba el manuscrito (2 de octubre de 1576, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Colección de autógrafos del Marqués de San

parte, la segunda de las dos escenas de la *Eneida*, cuando Venus ruega al herrero Vulcano que forje armas con las que don Juan de Austria, almirante de la Santa Liga (VI, 41-192), lidere la victoria cristiana contra la armada otomana en la batalla de Lepanto (1571). En estas dos escenas de persuasión de un dios, padre o esposo, por una diosa, la belleza del cuerpo femenino desnudo se presenta como el arma decisiva que permite rematar la contienda retórica. Semejante papel de la seducción ya se encontraba en Virgilio donde Venus, «*conscia formae*» («segura de su belleza», VIII, v. 393) se entregaba a Vulcano al final de su discurso. En apariencia, las diosas de Camões y de Corte-Real son más atrevidas todavía por poner el desnudo al servicio de esta seducción. La Venus de Camões, al bajar del sexto cielo, enamora con su belleza a las estrellas, al cielo y al aire (II, 34, v. 3). Y para «*mais namorar o soberano / Padre*», se le presenta «*assim como ao Troiano, / Na selva Ideia, já se apresentara*» (II, 35, v. 1-2 y 4-5). La de Corte-Real «bien sabe» de antemano «que yendo así es imposible / poder negarle cuanto le pidiere» (VI, v. 103-104). En ambos casos, los desnudos no son sólo pretexto para una escena lasciva que culmina con la unión atrevida de los amantes. Son ante todo una de las máximas herramientas de persuasión de la diosa.

Introducir en una epopeya escenas de amor, eventualmente licenciosas, mitológicas o entre mortales, no era ninguna novedad en la larga historia del género épico desde la Antigüedad⁵. Es cierto que, en la década de 1570, el tema del desnudo

Román, 2/Ms Caja 5, n° 56) y la respuesta del soberano español, firmada el 8 de noviembre de 1576. Hasta hoy, la respuesta de Gabriel de Zayas en nombre de Felipe II tan sólo se conoce por haber sido reproducida en el paratexto de la edición bajo el título *Felicísima Victoria concedida del cielo al señor don Juan de Austria en el golfo de Lepanto* (Fue impresso en Lisboa, por Antonio Ribero. Año de [1578], fol. *4r). A continuación, citaré esta obra a través del ejemplar BNP, res. 222 V, modernizando las grafías, la acentuación y la puntuación. Sobre las fechas y condiciones de composición de las dos versiones del poema, véanse H. J. S. ALVES, *Camões, Corte-Real, op. cit.*, p. 294-298, y los complementos que pude aportar en «La Felicísima Victoria de Jerónimo Corte-Real: Lepanto en la encrucijada de España y Portugal», in José LARA GARRIDO y Raúl DÍAZ ROSALES, dir., *El canto de Caliope. Recepción y canon de la épica culta española*, Málaga, Anejos de Analecta Malacitana, n° 87, en prensa desde el 2012. Di una lista de variantes entre las dos versiones del texto en mi tesis doctoral *Une épopée ibérique. Alonso de Ercilla et Jerónimo Corte-Real (1569-1589)*, bajo la dirección de Mercedes Blanco, Universidad Paris-Sorbonne, 4 de diciembre de 2015, p. 635-644.

⁵ La pasión amorosa de Paris y Helena es el motivo mismo de la guerra narrada en la *Iliada*; la *Odisea* se concluye con el reencuentro carnal de Ulises y Penélope; ya hemos mencionado el encuentro de Venus y Vulcano en la *Eneida*, donde también se lee la famosa unión de Dido y Eneas en el cuarto libro. El *Orlando furioso*, para citar solamente el más famoso de los poemas italianos del XVI, es muchas veces licencioso y coloca el amor a la par que las aventuras.

femenino empezaba a ser algo resbaladizo. En época del decreto tridentino *De Imaginibus* (1562), la censura de la representación del desnudo (femenino, en especial) había hecho sospechosa la honestidad de las fábulas mitológicas y su representación pictórica⁶. Si bien conservamos numerosos cuadros, o noticias de cuadros perdidos, que en la época representaban desnudos femeninos inspirados en las fábulas antiguas⁷, es también cierto que su carácter lícito, los lugares en los que se podían exponer y el tipo de público al que iban dirigidos fueron muy restringidos⁸. Las sospechas que pesaban sobre el desnudo erótico sin duda acechaban también la literatura, aunque sin impedir el vigor de la poesía erótica⁹. Las reflexiones sobre la incompatibilidad entre el poema heroico, género serio y grave, y el tema amoroso o la tonalidad erótica, se gestaron por aquellos años¹⁰. Dentro de estos debates, Camões y Corte-Real parecen decantarse por la posibilidad de figurar, incluso de manera extensa, la imagen del cuerpo femenino en un poema heroico e, incluso, de utilizarlo en momentos decisivos de la trama.

⁶ Julián GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 71-79.

⁷ Véanse Rosa LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología en la pintura española de los siglos XVI y XVII*, [2ª ed.], Madrid, Cátedra, 1995, p. 271-293 y Carlo GINZBURG, «Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento», *Mite, emblemi, spie: morfología e storia*, Torino, Einaudi, p. 133-157.

⁸ Véase, por ejemplo, el caso de las censuras a *La Magdalena* de Tiziano (1533, Florencia, Palazzo Pitti, Galleria Palatina) expuesto en Andreas PRATER, *Venus ante el espejo: Velázquez y el desnudo*, Madrid, CEEH, 2007.

⁹ José Ignacio DÍEZ FERNÁNDEZ y Adrienne LASKIER MARTÍN, *Venus venerada: tradiciones eróticas de la literatura española*, Madrid, Editorial Complutense, 2006, dos tomos. Para la poesía barroca, véanse en especial las contribuciones del primer tomo.

¹⁰ La idea apareció en los años 1560, en el marco de la disputa sobre el poema de Ariosto. Daniel JAVITCH, en *Proclaiming a classic: the canonization of «Orlando furioso»*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 53, comenta por ejemplo cómo Ludovico Dolce, en su comentario del poema, utiliza las *Metamorfosis* de Ovidio como subtexto épico del *Furioso*, sin tomar en cuenta la materia amorosa. TASSO, en los *Discursos sobre el poema heroico*, censuró las descripciones amorosas de Ariosto alegando su tono demasiado ligero para la grandeza de la épica (*Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, Bari, Giuseppe Laterza e figli, 1964, p. 68). A este criterio poético se sumaban motivaciones morales. Tasso distingue entre «*onesti*» y «*dishonesti piaceri*» y estilísticas. La excesiva lascivia de estas escenas amorosas es propia del «estilo» de Ariosto («Carta de Tasso a Scipione Gonzaga», 14 de abril de 1576, citada por Melinda J. GOUGH, «Tasso's Enchantress, Tasso's Captive Woman», *Renaissance Quarterly*, vol. 54, nº 2, julio de 2001, p. 523-552 y p. 549). De allí la eufemización de las escenas amorosas por medio de la elipsis o de la metáfora bajo la pluma de algunos poetas. Saco estas últimas referencias de los trabajos de Jesús PONCE CÁRDENAS que trató esta cuestión en el caso del *epilio*: *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, p. 292 y *El tapiz narrativo*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2010, p. 57-65.

Sin embargo, las características pictóricas de sus descripciones, así como el valor retórico y ético que les atribuyen ambos poetas son, fundamentalmente, distintos. Propongo explorar esta divergencia a partir de la siguiente hipótesis: la descripción de Corte-Real puede entenderse como una emulación que pretende corregir algunas características del desnudo camoniano y del uso persuasivo que se hace del mismo. Esta respuesta a Camões culmina en la última epopeya de Corte-Real, el *Naufragio de Sepúlveda* (Lisboa, Na oficina de Simão Lopez, 1594, publicación póstuma¹¹) con una fórmula poética y plástica impactante: el desnudo heroico de Leonor de Sá.

I. Dos Venus desnudas: trémulo *versus* marmóreo cuerpo

El cuerpo desnudo que la Venus de Camões ostenta para seducir a su padre y convencerle que acceda a su petición destaca por el lascivo movimiento que lo anima. De arriba abajo, del cabello a las lisas piernas, el cuerpo de la diosa y sus atributos eróticos se estremecen:

*Os crespos fios d'ouro se esparziam
 Pelo colo, que a neve escurecia;
 Andando as lácteas tetas lhe tremiam,
 Com quem Amor brincava, e não se via.
 Da alva petrina flamas lhe saíam,
 Onde o Menino as almas acendia;
 Pelas lisas colunas lhe trepavam
 Desejos, que como hera se enrolavam.* (II, 36, fol. 25 r)

Un ligero viento precede a Venus, el que esparce los «rizados hilos de oro» de la diosa sus cabellos en su blanco cuello. Su paso no es tan ligero como para no hacer «tremolar» su pecho, con el que también «juega» Amor y del que imaginamos además los brillantes reflejos de color blanco («lácteas tetas»). Por si fuera poco, salen

¹¹ Aunque fue publicado a título póstumo por su yerno, este poema fue compuesto entre 1582 y la muerte de Corte-Real, en 1588. Véase la introducción de Jerónimo CORTE-REAL, *Sepúlveda e Lianor. Canto Primeiro*, ed. de Hélio Alves, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2014. Cito este poema a través del ejemplar BNP, res 4393 P.

llamas del pecho de la diosa y, en torno a sus lisas piernas, se enrollan «los deseos» como la hiedra. Como consecuencia de este movimiento incesante, el cuerpo de la diosa se ve pronto desvelado por el corto cendal que debería cubrirla:

*Co' um delgado cendal as partes cobre,
De quem vergonha é natural reparo,
Porém nem tudo esconde, nem descobre
O véu, dos roxos lírios pouco avaro;
Mas, para que o desejo acenda, e dobre,
Lhe põe diante aquele objeto raro.
Já se sentem no Céu, por toda a parte,
Ciúmes em Vulcano, amor em Marte. (II, 37, fol. 25 r)*

El velo que tenía que cubrir las partes pudendas de la diosa no tarda en descubrir sus «rojos lirios». Inmediatamente, Camões nos indica que este juego de destape forma parte de la estrategia persuasiva de la diosa, quien no duda en desvelar ni en explicitar («*põe diante*») el objeto del deseo («*aquele objeto raro*») que puede ser el velo o tal vez el mismo sexo. El efecto de este último gesto es triple: además de convencer a su padre Júpiter, enciende el amor del dios Marte a la par que excita los celos de Vulcano en su ausencia. Así se nos confirma cómo Venus usa el deseo para controlar los sentimientos de sus interlocutores, entre los cuales se ha de contar el mismo lector. Para rematar la escena de seducción, Venus adopta finalmente el semblante de una mujer que habría sido vencida por su amante, como si ya se hubiera entregado sexualmente a su padre:

*E mostrando no angélico semblante,
Co' o riso uma tristeza misturada,
Como dama que foi do incauto amante
Em brincos amorosos mal tratada,
Que se aqueixa e se ri num mesmo instante,
E se torna entre alegre magoada.
Desta arte a Deusa, a quem nenhuma iguala,
Mais mimosa que triste ao Padre fala... (II, 38, fol. 25 r)*

No puede resultar sino provocativo el oxímoron que opone la inocencia que aparenta la joven mujer (el «angélico semblante») y la ambigüedad de esta sonrisa o risa, «mezclada [con] tristeza», «alegre» a la par que «disgustada», que expresa tanto el dolor experimentado por un acto sexual molesto («*em brincos amorosos mal tratada*») como la satisfacción de haber despertado un deseo tan violento en el amante. La diosa finge aquí haberse sometido, sexual y físicamente, al dios padre a quien viene a rogar, y utiliza esta simulada sumisión para su propio provecho. Este cuerpo habitado por el deseo y que se presenta como si ya hubiera sido gozado por el dios sustituye, en un dudoso eufemismo, el acto sexual al que aludía Virgilio¹².

Semejante uso del amor como herramienta de seducción y persuasión se repite en otra escena del poema: cuando las ninfas, a instancias de Venus, seducen a los vientos para convencerles de aplacar la tempestad que aflige a los portugueses. De nuevo, la belleza de los cuerpos y la habilidad retórica de las ninfas permiten convencer a los interlocutores divinos (VI, 85-91).

La descripción de Venus en la *Victoria de Lepanto* presenta suficientes puntos de contacto con la de Camões como para leerla como una emulación y una respuesta. A nivel narrativo, se organiza en tres etapas similares: la pintura del cuerpo, el papel del cendal que lo cubre o descubre y el efecto persuasivo alcanzado por la expresión del rostro de la diosa. Sin embargo, el retrato de Corte-Real sustituye a cada paso las alusiones eróticas por imágenes tópicas de la representación lírica del cuerpo femenino¹³:

El rostro de color de pura rosa,
las manos, cuello y pecho de azucena;

¹² *Eneida*, VIII, 405-406: «*optatos dedit [Vulcanus] amplexus placidumque petivit / coniugis infusus gremio per membra soporem*», «le dio [Vulcano] el abrazo deseado y, abandonado en los brazos de su esposa, pidió para todos sus miembros un dulce reposo». Sobre la imitación de Virgilio por Corte-Real en la *Felicitísima Victoria* en este punto, puede consultarse Bartolomé POZUELO CALERO, «Trasmutando la historia contemporánea en epopeya virgiliana: *La Felicitísima victoria* de Jerónimo de Corte-Real», in Paula MORÃO y Cristina PIMENTEL, coord., *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2014, p. 169-178 y p. 175.

¹³ Cf. Giovanni POZZI, «Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione», in *Sull'orlo del visibile parlare*, Milan, Adelphi, 1993, p. 146-171.

los bellísimos ojos rutilando
 rayos, en varios males, homicidas;
 las crespas hebras de oro, al aire sueltas,
 con gracia acá y allá, vuelan sin orden,
 haciendo hermosas ondas, abrazada
 la cabeza con flor de verde mirto.
 El encolmado pecho y níveas pomas,
 el vientre de marfil, blanco y bruñido,
 columnas de alabastro, y toda en suma
 hermosísimo objeto peregrino,
 influyendo va tiernos mil amores,
 helados corazones abrasando,
 y a toda obstinación, allí volviendo
 en un dolor süave y pasión dulce. (VI, 65-80, fol. 88r-v)

Corte-Real retoma dos expresiones del poema de Camões: las «crespas hebras de oro» del cabello y la imagen de las lisas columnas para figurar las piernas¹⁴. Sin embargo, el rostro y el tronco de Venus aparecen sin movimiento y manifiestan una quietud redoblada por su blancura vegetal y mineral («las manos, cuello y pecho de azucena», las «níveas pomas», el «vientre de marfil blanco y bruñido», las ya citadas «columnas de alabastro»). Con esta inmovilidad, contrasta un elemento a la vez central en la descripción y tópico en la historia del retrato femenino: el cabello «al aire suelt[o] [...] sin orden». Este cabello suelto, frecuente tanto en la lírica antigua como en la poesía petrarquista, era uno de los motivos más recurrentes en las representaciones pictóricas del retrato mujeril en el Renacimiento, cuya atención al movimiento destacó Aby Warburg en su análisis del *Nacimiento de Venus* de

¹⁴ Estas imágenes típicas del cuerpo como escultura aparecen ya en el *Cantar de los cantares* para pintar al amado mediante metáforas minerales: «Su vientre, blanco marfil cubierto de sáfros. / Sus piernas, columnas de mármol fundadas sobre basas de fino oro» (5, 14-15; *La Biblia, que es, los sacros libros del vieio y nuevo testamento. Traslada en Español*, por Casiodoro de Reina, [Basilea], [Samuel Apiarius], Anno del Señor MDLXIX [1569] en Septiembre, col. 1318). Le agradezco a Héctor Ruiz que me llamara la atención sobre este punto.

Botticelli¹⁵. En la descripción de Corte-Real, el cabello suelto pero recogido por una corona de flores ilustra bien el propósito de Corte-Real de mezclar, en un contraste erótico, la digna inmovilidad del cuerpo de la diosa y la volubilidad con la que le adorna el cabello.

Así arreglada, Venus pone su arte al servicio del amor, buscando inflamar todos los corazones, hasta los más obstinados en resistirle. A todos, inflige la dulce llaga del dios niño, pero sin que se insista en el propósito de manipular a los interlocutores.

También el «cendal» que cubre a Venus se distingue radicalmente del de Camões:

Transparente cendal, pasado a trechos
 con sutil hilo de oro, al hombro atado,
 lleva de aquel color que, ornado el campo
 por allá, por Abril, más nos recrea.
 Traslúcese, y aparece la belleza
 que a tantas almas es ocasión triste.
 Deja por donde va de olor süave
 el aire a toda parte envuelto y lleno. (VI, 81-88, fol. 8ov)

Todo, en la disposición del velo y en el color, está hecho para esconder el cuerpo de la diosa: está delicadamente arrimado a uno de los hombros con un hilo de oro, y luce un color verde que contrasta con el pálido cuerpo de la diosa. El erotismo del vestido viene al contrario del destape camoniano de la transparencia permitida por la fineza de la tela que surge repentinamente con el verbo enclítico en presente que encabeza la segunda parte de la descripción («traslúcese y aparece»). El erotismo no es aquí el del cuerpo visto descubierto por el movimiento de un velo al que, como al cabello, podría apartar el viento o el andar de la diosa, sino el cuerpo adivinado y vislumbrado como una promesa. Es de notar también cómo Corte-Real tempera la

¹⁵ Aby WARBURG, *Sandro Botticelli*, trad. de Jürgen Dieffenthal, Madrid, Casimiro libros, 2010, p. 21-46.

excitación de su lector al vincular la aparición de la belleza con el «triste» efecto que ha de provocar en el alma del espectador.

El desastroso efecto de la seducción amorosa que sería luego objeto principal de la reflexión desarrollada en el *Naufregio de Sepúlveda* está relacionado íntimamente con el última arma persuasiva de la diosa que poco tiene que ver con el cuerpo desnudo y con la simulación del gozo sexual. Se trata, al contrario, de la mirada, capaz de abrasar de amor a los más reticentes a caer en sus redes:

Adonde alcanza el rayo de sus ojos
 todo entornece, inflama, abrasa y arde;
 ni seco monte basta, o dura piedra
 la fuerza resistir de tal encuentro;
 ni puede León soberbio, o fiera Tigre
 de su amoroso efecto defenderse.
 ¡Ay del alma que entiende una perfecta,
 peregrina y purísima hermosura!
 La bellísima Venus de esta suerte
 va buscar al marido, de ella indigno,
 mil fingimientos lleva, mil cautelas,
 mil mañas falsas y artes engañosas. (VI, 89-100, fol. 80v-81r)

El ardor amoroso de la diosa no se plasma en «llamas», como en la descripción de Camões, sino en los rayos de la mirada capaces de abrasar el alma de cualquier hombre (la imagen aparecía ya en el verso 69). La relación que establece Corte-Real entre desvelamiento del cuerpo, poder de la mirada y enamoramiento venía sin duda de lejos. Según Pilar Díez del Corral, en la Antigüedad, Eros solía ir acompañado de Pothos y Peitho, el Deseo y la Persuasión. Ambas venían de la lírica y aparecían ligados a la presencia de Afrodita o de la esposa en muchas escenas de la cerámica de figuras rojas. Peitho, la persuasión, usaba la mirada como arma que acorrala al amante, que en Grecia era el sujeto pasivo de la seducción. Afrodita desnuda era pues el arma perfecta en manos de Eros y la mirada era el agente esencial para que se produjese el enamoramiento: de ahí que en la ceremonia nupcial griega el gesto

de «anakalypsis», es decir, el momento en que la novia se retira el velo, fuese el centro de la acción y el que produjese el efecto deseado (el amor) en el esposo¹⁶. Las dos escenas de Camões y de Corte-Real, al enseñar el desnudo de la diosa debajo del velo, funcionan exactamente como escenas de «anakalypsis». Pero Corte-Real desarrolla de manera significativa el motivo de la mirada y la hace indisociable del poder órfico del cuerpo erotizado de la diosa, capaz de ablandar las más duras piedras, las más salvajes fieras y sobre todo de provocar la perdición del alma que lo entienda («¡Ay del alma que entiende...»). En suma, aunque Venus recurra a infinidad de engaños para ejercer su poder de seducción (nótese la gradación de «fingimientos» y «cautelos» a «mañas falsas» y «artes engañosas») y use para ello la belleza de su cuerpo desnudo, esta estrategia en ningún momento se caracteriza en términos eróticos. De hecho, Corte-Real, a pesar de imitar de cerca el modelo virgiliano en esta escena, minora la importancia de la unión sexual de los dioses que cerraba la escena en la *Eneida*. En vez de «abrazos deseados» (véase nota 8), sólo nos encontramos aquí con un Vulcano que «procura contentar» a su esposa (VI, 190). A todas luces, la culminación sexual de la escena no interesaba tanto a Corte-Real como la oportunidad de sugerir que el poder de persuasión del desnudo se ejerce en detrimento del alma que lo padece.

II. La persuasión amorosa al servicio del amor

Estos primeros elementos permiten leer la descripción de Venus en la *Victoria de Lepanto* como una respuesta a la de *Los Lusíadas*, que se inserta en una réplica más global de Corte-Real al amor camoniano.

En efecto, Corte-Real retoma, literalmente, algunas de las palabras o expresiones de Camões, adoptando además la misma estructura global de la descripción. Al proceder así, el poeta apunta al texto emulado, lo hace visible en el suyo para mostrar

¹⁶ Pilar DÍEZ DEL CORRAL CORREDOIRA, «Y Dioniso desposó a la rubia Ariadna». *Estudio Iconográfico en la cerámica ática (575-300 a. C.)*, Oxford, British Archaeological Reports, 2007, p. 213-216 y p. 263-265.

mejor cómo se distingue de él. Éstas son las características de la emulación que Hélio Alves definió a partir del mismo ejemplo que estamos estudiando¹⁷.

Otra prueba de la *superlatio* que pretende conseguir Corte-Real frente a Camões se encuentra en el llamativo detalle de la comparación de las lágrimas de Venus con el rocío sobre una rosa. En efecto, para rematar dramáticamente la petición de Venus a Júpiter, Camões interrumpía el discurso de la diosa evocando su rostro bañado en «lágrimas ardentes / Como co'orvalho fica a fresca rosa» (II, 41, 3-4). Tanto la situación como la comparación escogida se encuentran amplificadas en la *Victoria de Lepanto*, con fines erísticos¹⁸:

Y para le acabar de vencer, finge
lágrimas verdaderas y amorosas.
Quedan sus ojos de ellas arrasados,
en viva color, boca y rostro envuelve;
detiéndose las perlas Orientales
en aquel afrontado, hermoso gesto;
cual queda la purpúrea intacta rosa,
de celeste rocío, ornada y llena
cuando, en medio de Abril, la fresca Aurora,
en nublada mañana, nos la muestra. (VI, 143-152, fol. 82r)

Las ardientes lágrimas de Camões se tornan aquí «verdaderas y amorosas» y los ojos enrojecidos de la diosa aparecen como señales verdaderas de su dolor amoroso. De hecho, la comparación también invierte la relación que proponía Camões entre las lágrimas y el rostro o entre el rocío y la rosa. En la breve evocación camoniana, las lágrimas-rocío se destacaban sobre una «fresca rosa» de color pálido, mientras que

¹⁷ H. J. S. ALVES, «Teoría de la épica en el Renacimiento portugués», in María José VEGA RAMOS y Lara VILÀ, eds., *La teoría de la épica en el siglo XVI: España, Francia, Italia y Portugal*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, p. 137-173, aquí p. 170-173.

¹⁸ En la terminología de Walter PIGMAN III, «Versions of imitation in the Renaissance», *Renaissance Quarterly*, vol. 33, n° 1, primavera 1980, p. 1-32, el tercer tipo de imitación consiste en «emular» (*æmulari*) al poeta modelo, es decir en adoptar una postura crítica para superarlo. Este tipo de imitación es llamado «erístico» en referencia a la controversia establecida entre el modelo y la imitación.

en Corte-Real el objeto de la comparación es el color purpúreo de la flor, que también es el del rostro congestionado de la diosa, enrojecido por las lágrimas. Lejos estamos de las cosméticas pinceladas que adornan oportunamente la mejilla de la Venus de *Los Lusíadas*. De manera insistente a continuación, se vuelven a mencionar las lágrimas (VI, 173-180), Corte-Real encamina a su lector hacia una conclusión: por más que esté manipulando a su interlocutor, es amor verdadero el que padece la diosa.

Esta conclusión es consistente con la reflexión sobre el amor que Corte-Real desarrolla en los primeros cantos de la *Victoria de Lepanto* donde el tema amoroso aunque no sea completamente nuevo en la obra del poeta¹⁹ cobra un papel y una importancia nuevos. Antes de la escena entre los dos esposos del Olimpo (canto VI), el amor aparece en un episodio de celos ambientado en la isla de Chipre, protagonizado por los dos comandantes del ejército otomano, donde se demuestra la arrasadora fuerza del amor sobre los hombres que intentan resistirse a su poder. Los agentes de la aventura son unas ninfas que, para vengar a los cristianos recién derrotados en Chipre, deciden enfrentar a Mustafá Pacha, enamorado de la joven griega Hipólita, contra su acólito Pialí Pacha²⁰. La postura de las ninfas se define en dos claves estrechamente imbricadas: es política puesto que se trata de vengar a los cristianos después de su derrota en Chipre; pero es también mitológica. Desde la isla de la diosa Venus, que luego en el poema favorece a los cristianos, se trata de hacer

¹⁹ El tema amoroso era discreto en la primera epopeya de CORTE-REAL, el *Sucesso do segundo cerco de Diu, estando don Joham Mazcarenhas por capitam da fortaleza, año de 1546*, primero difundido en un manuscrito autógrafa (ANTT, Códice Cadaval 31, ca. 1569) y luego impreso (Em Lixboa, per Antonio Gonçalvez, 1574). Véanse por ejemplo la viñeta de los dos cautivos moros enamorados que aparece en la profecía del Merecimiento a João de Castro (XX, 1229-1330, editada en CORTE-REAL, *Poesía*, *op. cit.*, p. 79-81) o las menciones a amores infelices y monstruosos en las dos versiones de la descripción geográfica del canto XIII (véanse *Une épopée ibérique, op. cit.*, «Représenter les terres de confins», p. 416-419, así como la transcripción comentada de estas dos versiones, Anexo núm. 6, p. 739-764).

²⁰ Este amplio excursus amoroso es uno de los fragmentos líricos de más compleja composición en el poema, que merecería una atención más destacada por parte de la crítica. Por mi parte, empecé estudiando la fina imitación de la *Tercera égloga* de Garcilaso de la Vega que se manifiesta en estos versos (*Une épopée ibérique, op. cit.*, cap. 14, «Amours héroïques dans l'épopée d'histoire», p. 511-514). También investigué la anécdota histórica que está en el origen de esta escena en «Cautivas cristianas y enamorados turcos», in Rodrigo CACHO CASAL, coord., *«La poesía épica en el Siglo de Oro»*, *Criticón*, n° 115, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2012, p. 125-145.

triunfar el amor en detrimento de los turcos. Las mismas ninfas lo comentan en un canto en tercetos (II, 614-671) en vez de los endecasílabos sueltos que forman la casi totalidad del poema, cuyo contenido se encuentra resumido en los dos versos que lo encabezan: «[...] culpan los que el yugo / de amor, huyendo, dicen ser esquivo» (II, 612-613). Amor, según las ninfas, no merece ser tachado de duro e ingrato pues tan sólo se muestra tal con los que se resisten a su poder. Para quienes viven bajo su ley, es, al contrario, manso y suave. Dos actitudes ejemplifican esta relación con el amor. Por un lado, Venus se conforma con sus leyes y ejerce con éxito sus dotes de seducción dentro del matrimonio con Vulcano, y a continuación con el dios Neptuno (VIII, 85-172 y 301-332²¹). Por otro lado, Corte-Real hace hincapié en el ejemplo de Anaxárete, transformada en estatua de sal porque se negó a entregarse al amor que le profesaban (II, 931-942). En la versión impresa del poema, Corte-Real glosó este ejemplo en un largo discurso del yo narrador, dirigido a las señoras que pretenden esquivar el yugo de amor e incitándolas a someterse a su poder (II, 943-966; 1578, f. 32v-33r). Frente al hipotético caso de Anaxárete, se encuentra el personaje de Mostafa, que enloquece de amor y de dolor cuando le anuncian la muerte de la bella Hipólita, en el tercer canto.

Esta contextualización de la descripción de Venus dentro del tratamiento del amor en el poema nos muestra que Corte-Real no censura la pintura del cuerpo femenino en sí, sino cierto uso erótico del mismo dentro de una estrategia de seducción y de manipulación tal y como aparece en el poema de Camões. La seducción es lícita siempre y cuando se someta a las leyes del amor que a veces, pero no sistemáticamente, coinciden con el marco matrimonial. En todo caso, se hace en detrimento del alma seducida, cuya pérdida se anuncia discretamente en la descripción de Venus y explícitamente en el episodio de la isla de Chipre a través del personaje de Mostafa.

²¹ Sin embargo, en esta segunda escena de seducción y de ruego, el desnudo no desempeña ningún papel.

III. El cuerpo heroico de Leonor: del vestido erótico al desnudo trágico

El *Naufregio de Sepúlveda* lleva hasta sus últimas consecuencias la reflexión sobre las trágicas consecuencias del amor, entablada en la *Victoria de Lepanto*. Allí vemos cómo Manuel de Sepúlveda y Leonor de Sá, felizmente casados, naufragan a lo largo de la costa de África y mueren de hambre y debilidad con sus hijos después de caminar durante días en medio de una naturaleza hostil. El amor es allí «estímulo hacia la destrucción», a la par que figuración de la relación de emulación que incita a Corte-Real a responder al poema de Camões. Hélio Alves mostró en efecto cómo el dios Cupido, allí definido como el hijo de Venus que se vuelve gigante bajo la mirada de su hermano Anteros, es una figuración, en clave mitográfica, de la imitación erística que se jugaba entre poetas contemporáneos²². Mi hipótesis es que la descripción del cuerpo de Leonor de Sá y de su desnudamiento progresivo prolonga la reflexión nacida de la imitación erística del poema de Camões en la *Victoria de Lepanto*. Permite a Corte-Real desarrollar una nueva figuración del cuerpo femenino, radicalmente nueva: un desnudo heroico que saca su grandeza de una situación trágica.

Una Venus mortal

Corte-Real no volvió a pintar diosas desnudas en su última epopeya, el *Naufregio de Sepúlveda*. Pero tampoco renunció a la escena virgiliana de la diosa rogando a otro dios que defienda sus intereses, aunque esta vez para desgracia de los protagonistas. En efecto, la tempestad que provoca el naufragio de Manuel de Sousa de Sepúlveda y de Leonor de Sá en su viaje de vuelta de la India, a lo largo del Cabo de Buena Esperanza, se debe a la intervención malévola de la ninfa Anfítrite. Esta última, ardiente en celos contra la bella Leonor, que ha enamorado a Proteo y no ha mostrado respeto por la belleza de las ninfas, pide a Eolo, rey de los vientos, que sea

²² El análisis de Hélio J. S. ALVES, «Myth destructive: Corte-Real's rewriting of Amor as eristic imitation», conferencia leída en el congreso «From Renaissance to Post-Modernism: Rewritings of Myths in Britain and Portugal», Oxford University, junio 2007, publicada en línea, se apoya en la teoría de la imitación desarrollada por Walter PIGMAN III, «Versions of imitation...», *op. cit.*, y en la lectura del mito de Anteros por Celio Calcagnini.

el instrumento de su venganza. En ningún momento usa la ninfa la seducción para dirigirse a su interlocutor. Se enfatizan, sin embargo, la tristeza que trastorna su semblante y las lágrimas abundantes que derrama («[...] salgado licor de odio nacidas», fol. 73v), como había hecho Baco en *Los Lusíadas* (VI, 26-34).

Esta escena nos demuestra que, en el *Naufragio de Sepúlveda*, la reflexión sobre el uso persuasivo del desnudo femenino ya no se aplica al cuerpo de una diosa sino a un cuerpo mortal: el de la bella Leonor de Sá. Este salto, de una belleza divina a una belleza mortal, aunque comparada con la de Venus, tenía un precedente en el poema de Camões, con el episodio de la «*formosíssima María*» mandada por su esposo Alfonso XI, el rey de Castilla, a Portugal, para ganarse el apoyo militar de su padre, Afonso IV «*o bravo*», contra el rey de Marruecos. Las súplicas de la hija a su padre vienen precedidas de las mismas lágrimas que Venus, «*lacrimis oculis suffusa*» (*Eneida*, VIII, 228) vertía ante Júpiter:

*Entrava a formosíssima Maria,
Pelos paternais paços sublimados,
Lindo o gesto, mas fora de alegria,
E seus olhos em lágrimas banhados;
Os cabelos angélicos trazia
Pelos ebúrneos ombros espalhados;
Diante do pai ledo, que a agasalha,
Estas palavras tais, chorando, espalha [...] (III, 122, fol. 55r)*

Además de las lágrimas, la mención de la belleza y la insistencia en el vínculo filial entre ambos personajes terminan de sellar la relación entre esta escena y el modelo virgiliano. Sin embargo, Camões sintió la necesidad de hacer más explícita esta filiación textual en la octava que cierra el breve discurso de María a Alfonso IV:

*Não de outra sorte a tímida Maria
Falando está, que a triste Vênus, quando
A Júpiter, seu pai, favor pedia
Para Eneias, seu filho, navegando;
Que a tanta piedade o comovia*

*Que, caído das mãos o raio infando,
Tudo o clemente Padre lhe concede,
Pesando-lhe do pouco que lhe pede.*

Estamos lejos, aquí, de la Venus del primer canto de *Os Lusíadas*. María es, ante todo, «triste», y convence a su interlocutor no seduciéndolo sino inspirándole «piedad»: a fin de cuentas, la Venus mortal de Camões se departe del desnudo y de la seducción para adoptar una actitud de piedad filial que reduce el personaje a una belleza encauzada y perfectamente adaptada a la relación familiar y política en la que se inscribe.

La escenificación del cuerpo mortal de Leonor por Corte-Real plantea la cuestión de una manera mucho más compleja, al no renunciar en ningún momento a subrayar la intensa seducción que ejerce en el mundo la belleza de Leonor, semejante, sino superior, a la de la diosa del amor. En este caso, sin embargo, no puede tratarse sino de una belleza trágica, que desencadena el amor de los hombres y de los dioses y lleva a su familia entera a la muerte. También hallamos aquí varias respuestas nuevas a *Los Lusíadas*²³.

Me fijaré a continuación en tres descripciones de Leonor de las que emerge un tipo distinto de desnudo femenino: ya no el de Venus, que convence seduciendo, sino otro, pensado al contrario para resistir la mirada concupiscente de quien ama sin ser amado a cambio. Veremos que al desnudo de Venus, vivo y libre, corresponde el de Leonor, muerto y redentor.

El vestido casto

Al contrario de la Venus de Camões, la bella Leonor, hija de García de Sá virrey de la India entre 1548 y 1549, sale «*do paterno aposento*» en la mañana de su boda con Manuel de Sepúlveda. El mismo poeta señala el vínculo de la escena con la descripción de Venus mostrando a Leonor:

²³ Lo mostró Hélio ALVES en el artículo ya citado «Teoría de la épica», p. 172-174.

Os ares alegrando com tal graça

Que a bela Citerea²⁴ se lhe humilha. (VI, 55-56, fol. 42r-v)

La superación de Venus por Leonor se confirma un poco más tarde, cuando la misma diosa se encarga de preparar el tálamo nupcial para los recién casados (IV, 173-192). Ahora bien, esta mortal, tan seductora y atractiva que supera a la misma diosa del amor, va enteramente vestida y saca lustre y belleza de un extraordinario traje de novia:

*Dos seus louros cabelos leva feitas
Em torno da cabeça umas laçadas
Guarnecidas de perlas de alto preço
Com estranho lavor de obra admirável.
Leva ricos firmas que os olhos cegam
Com vivo resplendor de puros raios,
Mas se ela os olhos alça outros despede
Que sem remédio ardendo deixam almas.
Leva roupa comprida ao Francês uso
De uma seda que à cor do prado excede,
Justa no corpo até à cintura, e dela
Afastando-se, em roda a terra toca.
Largas mangas em mil golpes cortadas,
Tomadas com botões de grossas perlas,
E o branco, liso colo rodeado
Da beleza que só Bisnaga cria.
Uma ditosa cinta estreitamente
O belíssimo corpo abraça, e creio
Que disto o Sousa tanto cioso iria
Quanto a todos os mais faria enveja.*

²⁴ Por muy común que sea, el adjetivo «citérea», aquí elegido para designar a la diosa, puede apuntar a la de Camões, así llamada en varias ocasiones en *Os Lusíadas*. Vítor AGUIAR E SILVA, «Vénus (Mito de)», in *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, 2011, p. 957-961, aquí p. 959.

*Cai-lhe do ombro esquerdo um rico manto
 Na mesma seda e cor conforme à veste.
 E vai movendo o tardo curto passo
 Com mui gracioso ar, brando e honesto. (VI, 57-80)*

La descripción es impactante en sí y Miguel de Cervantes no dudó en hacer de ella el patrón del relato de la boda del «enamorado portugués» en el *Persiles*²⁵. La belleza de Leonor es ante todo la de la ropa que cubre y ordena su cuerpo. El cabello suelto de las anteriores descripciones está aquí cuidadosamente trenzado y ornado con ricas perlas. El resto de la ropa, cuya riqueza recalca constantemente el poeta, está pensado para subrayar la belleza del cuerpo de la novia: la estrecha blusa y la cinta se ajustan en torno a la cintura mientras que la larga falda enseña la altura de Leonor y la tela de Bisnaga hace destacar la blancura de su cuello. Hasta el largo abrigo que cae del hombro de la muchacha como el velo de Venus sirve para subrayar su gracioso andar, su «paso corto» y su silueta «blanda y honesta». A continuación, Corte-Real prolonga su estrategia de descripción indirecta del cuerpo Leonor mediante un símil homérico:

*Qual a ferosa Aurora se nos mostra,
 Em primavera rosas derramando
 Ao derredor do céu, ou qual Diana
 Quando do amado irmão toma luz pura,
 Tal se mostra Lianor [...] (VI, 85-89)*

Las dos figuras mitológicas elegidas como término comparativo subrayan la pureza y castidad de la novia: Aurora, hija del Sol y luz incipiente del día; Diana, diosa de la luna y hermana del Sol, también esquivada cazadora, capaz de entregarse en matrimonio al hombre que ama pero reacia a la mirada indiscreta del hombre cazador. Veremos que esta última comparación define efectivamente el

²⁵ Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos ROMERO MUÑOZ, Madrid, Cátedra, 1997, I, 10, p. 194-195; la imitación de este fragmento del *Sepúlveda* por Cervantes se encuentra comentada en Jerónimo CORTE-REAL, *Sepúlveda e Lianor. Canto primeiro*, ed. crítica y comentada de H. J. S. Alves, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2014, p. 65-68.

comportamiento de Leonor con los dioses que intentan espiar su belleza y gozar de ella sin que su amor se lo permita.

Sólo después de este largo rodeo empieza Corte-Real a describir el cuerpo mismo de la muchacha, revelado pero no destapado por su ropa²⁶. Utiliza para ello el punto de vista de los espectadores de la boda, recordando que el cuerpo erótico de Leonor se define ante todo en el espacio público, a la vista de todos, y que su poder de seducción se ejerce en todas las almas que la rodean:

*Uns notam com cuidado a delicada,
Alvíssima mão, cheia de despojos;
Enlevados vão outros na beleza
Do peito alabastrino e lisa carne.
Outros o movimento assossegado
Das pomas, que em alvura a neve excedem,
E aquele igual compasso sempre certo
Com que se vão e vêm atentos notam.
Outros no pensamento vão medindo
A proporção igual maravilhosa
Das partes perfeitíssimas, que a roupa
Avara, de ciosa lhe escondia. (VI, 93-104, fol. 43)*

Significativamente, esta descripción no empieza por la cara, el rostro, o la blancura de la piel, sino por un miembro mucho más casto y vinculado con el enlace matrimonial: la mano de la novia. De nuevo, la blancura (de la mano «*alvíssima*» y los pechos «*que em alvura a neve excedem*»), el carácter mineral («*alabastrino*») y «diso» de la piel caracterizan la belleza escultórica del cuerpo femenino. También se hace hincapié en los mínimos efectos del andar sobre el cuerpo de la mujer. Al contrario de los trémulos pechos de Venus, las «pomas» de Leonor (bonito eufemismo que ya

²⁶ En efecto, para Hélio ALVES, Corte-Real describe a Leonor «*como se estivesse nua*» (*Sepúlveda e Lianor, op. cit.*, p. 164).

encontrábamos en la *Victoria de Lepanto*) «van y vienen» al ritmo de sus pasos²⁷. De este cuerpo compacto, firme sin rigidez, Corte-Real remata la descripción al subrayar la belleza arquitectónica de sus proporciones («*A proporção igual maravilhosa / Das partes perfeitíssimas*») que volverá a manifestar aún después de muerta. La actitud de Leonor se encuentra pues en un entredós digno de atención: entregada sin reservas al amor, su belleza es visible por debajo de una ropa avara que en ningún momento deja de cubrirla. De nuevo, esta descripción se adecúa con el sometimiento al Amor que reina en el poema. De hecho, el matrimonio de Leonor y Manuel es orquestado por Amor, quien no vacila en matar al rival del joven, Luís Falcão; el enfado de los dioses Proteo, Pan y Febo hacia la familia de Sepúlveda viene del rechazo que les opone sistemáticamente y, por tanto, de ser un amor no compartido.

El poder fatal de la mirada

La historia del *Naufrágio de Sepúlveda* es, en cierta medida, la del desnudamiento progresivo de Leonor al tiempo que las desgracias la privan de su ropa y la exponen a la mirada concupiscente de los dioses.

Desde el principio del poema, se insiste en el poder fatal de la mirada de Leonor sobre los hombres que admiran su belleza, semejante al que inspiraba Venus en la *Victoria de Lepanto*. La primera descripción de Leonor (I, 218-253²⁸) insiste en las ya mencionadas características escultóricas de su cuerpo e introduce el tema del poder destructor de su mirada a la par que anticipa las desgracias a las que la condena su belleza:

*Produziam dos seus formosos olhos
Efectos mil e extremos diferentes,
Que olhando davam vida e outras vezes
Olhando cem mil vidas destuiam.* (I, 226-229, fol. 5v)

²⁷ La acentuación regular de los versos 99 y 100 (en todas las sílabas pares) parece imitar el armonioso paso de la joven (H. J. S. ALVES, «Teoria...», *op. cit.* p. 172).

²⁸ Véase la nota 34.

*Quem pode, sem perder-se, louvar coisa
 onde não chega humano entendimento?
 O fortuna cruel, que fim tão triste
 Guardaste para uma obra tão perfeita.* (I, 250-253, fol. 6r).

Si la mirada de Leonor enferma o mata de amor, la visión de su cuerpo provoca el mismo efecto y excita en los dioses el mal de amor que está en el origen de las tres desgracias sucesivas que determinan la pérdida de Leonor y de toda su familia. Así naufraga la tropa portuguesa, por la ira de un Proteo al que Leonor rechazó²⁹, y por los celos de la ninfa Anfítrite ante su belleza (cantos VI a VIII). En el valle en el que encuentran refugio, el dios Pan, enfermo de amor, se acerca a Leonor dormida con la intención de forzarla. En el último momento, sin embargo, la apariencia de la muchacha le desvía de su propósito: le parece que ella «*O sente, vê, entende e que se anoja*» (IX, 674). Expulsada de este valle por el dios rechazado, la tropa portuguesa se adentra en tierras de los terribles pueblos indígenas entonces llamados cafres. Sufren varios ataques; en uno de ellos, los indígenas «despojan y roban» a Manuel (según reza el argumento del canto XVI). Este despojo se traduce, para Leonor, en una primera escena de desnudez que el poeta compara con la de Venus durante el juicio de Paris en el monte Ida (XVI, 140-143), como si la mortal estuviera asumiendo, de nuevo, el papel de la diosa. Estamos aquí en el corazón de la réplica de Corte-Real a Camões, quien se había valido del mismo símil para introducir la escena de seducción entre Venus y Júpiter³⁰. La diferencia radical con la escena inicial de *Os Lusíadas* salta a la vista: esta desnudez, en vez de exhibida y aprovechada por la mujer, es impuesta en público al personaje. Además, se oculta inmediatamente ante los ojos de los hombres y de los dioses, cuando Leonor se recoge detrás de su propio cabello mientras sus criadas se juntan para protegerla, como hicieran las ninfas de Diana para ampararla de la mirada de Acteón. Y, no pudiendo esconderse de la mirada del

²⁹ «[...] *de vê-lo / Ela fria ficou e quase muda*» (VI, 207-208): Leonor demuestra estupor ante la figura amorfa del dios.

³⁰ Véase arriba, p. 2.

dios Febo³¹, Leonor escoge las lágrimas las lágrimas transparentes; las mismas lágrimas que Baco y Anítrite usaban para convencer a sus interlocutores como última protección de su castidad:

*E não podendo mais cobrir-se, toma
As lágrimas por último remédio.* (XVI, 186-187)

De nuevo, Leonor-Diana se muestra esquiva y se esconde ante quien quiere aprovecharse de ella en contra de su voluntad, forzando por tanto los designios del Amor.

El desnudo trágico

Así, el desnudo de Leonor no se cumple hasta el final del texto cuando, a falta del amparo de la ropa, de los hombres que la acompañaban y de su marido, el mismo cuerpo escultórico de Leonor surge como postrera muralla ante la adversidad.

La muerte de Leonor se manifiesta primero por el agotamiento de esta mirada inspiradora de amor que había llevado a tantos hombres a un desgraciado final³². Con ella desaparece el amor que era fuente a la vez de su felicidad con Manuel y de su desdicha, por enamorar a hombres y dioses con los que Amor no quería verla unida. Pero es la escultura prolongación del escultórico cuerpo de Venus e imagen del carácter esquivo y del corazón inflexible de Leonor ante el amor que le profesan hombres y dioses la forma o fórmula que permite finalmente confundir el desnudo con la muerte de la protagonista:

³¹ Los cuatro dioses convocados en el poema figuran los cuatro elementos con los que tiene que lidiar la familia y que Venus hace jugar unos contra otros: el fuego (de la pasión amorosa, Amor), el mar (Proteo), la tierra (Pan) y el aire (Febo). Véase H. ALVES, *Camões, Corte-Real*, p. 670: «[...] a deusa do amor rege [...] a distância, mas em sentido oposto, as alegorias respectivas de Proteu (mar), Pã (terra) e Febo (sol-céu), a tríade de deuses que persegue Leonor e que acaba por lhe escrever o epitáfio».

³² La última mirada de Leonor a su esposo destaca, en juicio de Hélio Alves, como uno de los momentos más sublimes del poema: «*Vê que a turvada vista, rodeando, / A ele só demanda, a ele só busca, / E vendo que é chegado, esforça um pouco / O ânimo, e procura despedir-se; / Levanta com trabalho os mortais olhos, / Quer-lhe falar, a morte a língua impide; / Firma-os cada vez mais no triste rosto / Daquele único amigo que já deixa, / Trabalha agasalhá-lo, e não podendo, / Com dor mortal na terra se reclina*» (XVII, 27-36, fol. 199v-200r; *apud*, H. J. S. Alves, *Sepúlveda e Lianor, op. cit.*, p. 48, cita comentada p. 47-49). La muerte es efectivamente el único horizonte anunciado en la proposición del poema y se cumple en el desenlace, coincidiendo así con un clímax sublime (*ibidem*, p. 147, comentário al Exordio).

*Entregam-se a morrer aqueles olhos
 Que mil mortes já tinham dado a muitos;
 Uma mortal angustia lhe rodeia
 Aquele alegre e Angélico semblante;
 Já de todo lhe foge a cor de rosa
 Do rosto tão fermoso, já se esfria;
 Já fica a branca mão sem movimento,
 O peito ebúrneo fica sem sentido.
 Qual da casta Diana a bela imagem
 Se viu por mão de Fídias esculpida,
 Que o soberbo edifício enobrecendo,
 Sentiu do tempo avaro a força e a ira.
 Entre antigas ruínas jaz a ilustre
 Admirável figura despojada,
 E ainda que perdeu estado e glória,
 Desenho lhe ficou, valor e estima.
 Ali mostra um perfil medido e justo,
 Nos membros proporção perfeita e rara.
 Mostra tudo fermoso mas sem vida.
 Tal, na deserta Praia, fica o corpo,
 Mais que mármore ou branca neve branco,
 De crespas febras de ouro socorrido,
 Que com intento casto ali defendem. (XVII, 49-72, fol. 200r-v)*

En esta última viñeta, la pintura de la agonía de Leonor se construye justamente como un contrapunto del retrato femenino: se esfuman los colores del rostro³³ y la blancura del cuerpo se acentúa bajo el efecto del frío que la invade, del movimiento

³³ También pierden su color las mujeres cuya muerte se compara con la de una flor cortada. Comento este peculiar uso del símil heroico en una ponencia titulada «*Como la blanca flor o roxo lirio: variaciones portuguesas sobre el símil épico de la flor cortada*», presentada en el X Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), en Venecia en junio del 2014, pendiente de publicación en las correspondientes actas.

y del sentido que la van abandonando³⁴. Una nueva comparación con la diosa Diana, esta vez esculpida por Fidias, parangón del escultor antiguo, termina de unir dos rasgos característicos de la belleza de Leonor: su cuerpo escultórico y su castidad ante la lascivia, ahora fijados en la eternidad del mármol, o níveo, cadáver³⁵. En esta última metamorfosis, Leonor alcanza un «perfil medido y justo», miembros de «proporción perfecta y rara», descritos en términos arquitectónicos. La transformación de la joven mujer se concluye con la delicada imagen de una estatua de belleza fija y eterna amparada por las «hebras de oro» con las que habíamos empezado este recorrido y que figuran aquí como el último socorro al servicio de un casto intento que sobrevive a la muerte. La inmovilidad del cabello que era el único elemento móvil en la Venus de la *Victoria de Lepanto* sella la muerte de la protagonista. En la deserta playa, el cuerpo sin vida de Leonor es, en última instancia, la réplica trágica de la Venus nacida de las ondas.

En este último poema de Corte-Real, el desnudo femenino no se contempla ni se describe hasta haber sido eternizado por la escultura y heroizado por una lucha a muerte por conservar intactas la castidad, la fidelidad conyugal y la obediencia a los designios del Amor. Así, al desnudo divino, al cuerpo seductor en la felicidad amorosa, sólo puede corresponder un desnudo heroico y eternizado más allá de la seducción y del pecado.

*

³⁴ La sensualidad que conserva el cuerpo de Leonor en la muerte es notable si la comparamos con la transformación de Niobe en roca como castigo de su presunción ante la diosa Latona: «*nullos mouet aura capillos, / in uultu color est sine sanguine, lumina maestis / stant inmota genis, nihil est in imagine uiuum. / ipsa quoque interius cum duro lingua palato / congelat, et uenae desistunt posse moueri; / nec flecti ceruix nec braccia reddere motus / nec pes ire potest; intra quoque uiscera saxum est*» («La brisa no agita ninguno de sus cabellos, el color de su rostro es exangüe, sus ojos permanecen inmóviles en las tristes mejillas, y nada vivo queda a la vista en ella. La lengua misma se le hiela dentro, con el duro paladar, y las venas pierden la facultad de latir; se queda sin flexibilidad el cuello, los brazos no pueden accionar, ni los pies andar; en su interior también las entrañas son de piedra», OVIDIO, *Metamorfosis*, trad. y notas de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca, VI, 303-309, t. II, p. 19).

³⁵ La relación del cuerpo de Leonor con la escultura ya se establece en la primera descripción de Leonor, a través de una comparación entre la belleza de la joven muchacha y la de las más impresionantes obras de arte antiguas: «*Praxíteles, nem Fídias não lavravam / de branquíssimo mármore igual corpo / Nem aquele, que Zeuxis entre tantas / Fermosuras, deixou por mais perfeito*» (canto I, fol. 5-6).

Este recorrido a través de tres epopeyas portuguesas ha procurado reconstruir un peculiar diálogo sobre la seducción y el carácter indecoroso del desnudo femenino. Ni Camões ni Corte-Real, los dos primeros poetas épicos portugueses de la Edad Moderna, tuvieron inconveniente en pintar con detenimiento el cuerpo de la diosa Venus y hasta el de una mortal como la bella Leonor de Sá. Sin embargo, su concepción del uso que se podía hacer de este desnudo resulta radicalmente distinta. Al final de este recorrido, entendemos que a ojos de Corte-Real, la inconveniencia camoniana no reside en la descripción del cuerpo femenino desnudo, sino en el uso que se hace del desnudo para persuadir al interlocutor. La seducción erótica no es legítima cuando busca manipular al interlocutor, y sólo puede serlo en una auténtica relación amorosa, casta y ordenada; al cuerpo desvelado, trémulo y apasionado se sustituye un erotismo comedido, suscitado por la transparencia del velo, por la blancura de la piel, por la firmeza de las carnes y las proporciones de los miembros del cuerpo; así la persuasión embaucadora del cuerpo erótico cede ante el heroísmo de un cuerpo metamorfoseado en una beldad eternizada por la escultura. Finalmente, en el caso de una mortal, sólo puede surgir en cuanto acto heroico. A través de este diálogo sobre el desnudo, se plantean pues dos visiones de las relaciones de géneros. A la manipulación tan eficiente como descarada del deseo masculino, responde la trágica y heroica autonomía femenina en el ejercicio de seducción, aun antes del desnudo.

Représenter la laideur obscène

De l'équivoque burlesque aux transgressions libertines

Diane Robin

Université Paris-Sorbonne

Objet traditionnel du blâme, le laid est un *topos* de l'invention poétique depuis l'Antiquité : d'Archiloque et Horace aux écrivains libertins français du début du dix-septième siècle, les poètes satiriques tournent souvent en dérision la figure-type de la vieille laide lubrique¹. La représentation de la difformité pose avec acuité la question des limites du *decorum* dans la première modernité, à une époque qui s'attache tant à formaliser le beau, édicter les normes du corps et du comportement. Nombreux sont les poètes de la Renaissance qui exaltent les canons de beauté féminine en un style élevé afin d'orner leur propre poésie. Dès lors, la représentation du laid s'inscrit en faux par rapport à la conception idéalisante de la *mimesis*, qui est largement répandue. La satire du laid s'avère souvent à double tranchant : en prenant le contrepied des normes de beauté, elle ne se moque pas seulement des défauts physiques, mais aussi des canons de la poésie lyrique. En témoigne le courant burlesque, cultivé par Francesco Berni, Anton Francesco Doni et Agnolo Firenzuola à partir des années 1530. Dérivé de l'italien *burla*, « plaisanterie », il subvertit les modèles poétiques en prenant pour objet privilégié la difformité². Cette veine est cultivée ponctuellement par les écrivains de la Pléiade, et plus abondamment par les poètes libertins français dits « satyriques » du début du dix-septième siècle³. Nous

¹ Cette figure est répertoriée dans l'ouvrage d'Ernst Robert CURTIUS *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. J. Bréjoux, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, t. I, ch. V, « La topique », § 9, « La vieille femme et la jeune fille », p. 180-186. Voir aussi Patrizia BETTELLA, *The ugly woman. Transgressive Aesthetic Models In Italian Poetry From The Middle Ages To The Baroque*, Toronto, Toronto University Press, 2005.

² Sur les poètes burlesques, voir notamment Silvia LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padoue, Antenore, 1983, et Andrea SORRENTINO, *Francesco Berni, poeta della scapigliatura del Rinascimento*, Florence, Sansoni, 1933.

³ Guillaume PEUREUX présente ce corpus dans *La muse satyrique (1600-1622)*, Genève, Droz, 2015.

verrons comment ces textes contestent les normes du corps et de la représentation, et comparerons la façon dont ils jouent avec ces normes.

Renverser la *mimesis* idéalisante

La figure de la vieille laide est investie d'une fonction polémique contre les modèles poétiques, comme le soulignent les péritextes et paratextes des poèmes composés par Anton Francesco Doni. Le recueil des *Marmi* rassemble les dits proférés sur les marches en marbre de la cathédrale de Florence. Les principaux locuteurs appartiennent à l'académie des Pèlerins, fondée par Doni. À la différence des académies élitistes traditionnelles, les Pèlerins portent des noms extravagants ou exercent des activités manuelles. Le tanneur Francesco rapporte au bourrelier Michele un sonnet satirique sur une femme⁴.

*La mia donna ha i capei corti e d'argento,
la faccia crespata e nero e vizzo il petto,
somiallon le sua labbra un morto schietto
e'l fronte stretto tien, ben largo il mento ;
piene ha le ciglia giunte e l'occhio indrento
come finestra posta sotto un tetto ;
nel riguardar, la mira ogn'altro obietto
che quella parte ove ha il fissare intento ;*

⁴ Anton Francesco DONI, *I Marmi*, Bari, Laterza, 1928, t. II, p. 69-77. Traduction française dans Anton Francesco Doni, *Humeurs et paradoxes*, florilège présenté et traduit par Michel Arnaud, Grenoble, Ellug, 2004, p. 70 :

Ma dame a les cheveux trop courts et argentés,
La face ridée et le sein noir et flétri ;
Ses lèvres sont pareilles aux lèvres d'un mort,
Elle a le front étroit et ample le menton ;
Ses sourcils drus sont joints, et son œil enfoncé,
Comme fenêtre qui se cache sous un toit ;
Quand elle regarde, elle voit tout autre objet
Que celui qu'attentive elle a l'air de fixer ;
Couleur de rouille sont ses dents, et inégales
L'une à l'autre, et aplaties et creuses ses joues
Qui sont larges et privées de toute couleur ;
Mais son gros nez qui s'égoutte entre les deux joues
Si somptueusement s'érige à l'extérieur
Qu'il heurte le passant qui en est tout souillé.

*di ruggine ha soi denti e poi maggiore
 l'uno è dell'altro e rispianate e vote
 le guance, larghe, prive di colore ;
 ma il gran nason che cola, in fra le gote
 ché chi passa s'imbratta, urta e percuote.*

Il travestit la dame des poèmes d'amour en une vieille femme ridée, au sein noir et flétri, aux joues blêmes, aux lèvres macabres, au front étroit et au large menton disproportionnés. Le poète substitue l'argent à l'or pétrarquiste : « Ma dame a les cheveux trop courts et argentés » (v. 1). Le registre métaphorique précieux du premier quatrain est dégradé dans le premier tercet, qui évoque la rouille de ses dents. Le registre noble des pierres précieuses fait place au registre trivial dans le deuxième tercet. Le poète caricature le nez grossier et morveux de la femme par la comparaison hyperbolique à une gouttière : « *ma il gran nason che cola, in fra le gote / cosi sfoggratamente sponta in fuori / ché chi passa s'imbratta, urta e percuote* » (Mais son gros nez qui s'égoutte entre les deux joues / Si somptueusement s'érige à l'extérieur / Qu'il heurte et souille le passant.).

Le poème se situe dans la section des « Discours des songes des académiciens pèlerins ». Le tanneur Francesco éclaire la genèse du sonnet satirique par la fiction du songe. Francesco rêve qu'il est poursuivi par une femme à califourchon sur le dos d'un renard. Doni l'associe à la production de grotesques dans le recueil *Disegno*, qui qualifie les grotesques de « songes de la nature ». Le songe est le lieu de libération de l'imagination : la section est destinée à « montrer combien variés sont les imaginations, les fantaisies extravagantes et les hasards de ce monde ». La fiction du songe exalte la liberté par rapport aux modèles. Francesco se rêve en poète « qui voulait dire tout le contraire des autres », puis se métamorphose en Momus, dieu de la satire, qui « disait du mal de tout le monde ». Cette fiction peut renvoyer à la démarche de Doni lui-même : dans une lettre à Tiberio Pandola, il explique qu'il « a composé de la poésie pour se moquer (*burlare*) du monde », en particulier de ces « petites boîtes d'amour qui ne savent que dire 'Madame je vous aime et me tais' et 'Si j'avais pensé' et autres pantouffles aussi éculées de nos jours que les capes des

poètes »⁵. Doni cite le début d'un madrigal mis en musique par Costanzo Festa, « Madame je vous aime et me tais » ; « Si j'avais pensé » fait écho au début du sonnet 293 du *Canzoniere* de Pétrarque, dans lequel le poète regrette de ne pas avoir assez chanté Laure lorsqu'elle était vivante, faute d'avoir cru que ces paroles trouveraient bon accueil⁶. Cette citation polémique de Doni est choisie comme épigraphe du recueil des *Madrigaux*. Le premier poème prend l'exact contrepied du madrigal « Madame, je vous aime et me tais » : « Crezia, en vérité, je peux bien le dire, / Je ne vous adore pas toute entière, / Je n'ai jamais rien vu d'aussi laid ». Le tercet est répété à la fin du poème et encadre le portrait d'une vieille chassieuse, galeuse et nauséabonde, « qui porte la disgrâce peinte sur son visage »⁷. Alors que Pétrarque déplorait la mort de la belle Laure, Doni dépeint une femme encore vivante comme si elle était morte, en la comparant au cadavre d'un vieillard et à une charogne nauséabonde. En substituant le difforme à la norme du beau, Doni remet en cause la conception idéalisante de la *mimesis* : la satire burlesque du laid participe de l'*Antirinascimento*, ce vaste mouvement littéraire et artistique contre la tradition classique, qui a été mis en lumière par Eugenio Battisti⁸.

Inverser la topique : du blâme à l'éloge du laid

Non contents de subvertir les canons poétiques, les burlesques renversent leurs fondements rhétoriques : la laideur est convertie en un objet d'éloge. Francesco Berni utilise la veine rustique pour détourner le modèle pétrarquiste dans le *capitolo* à sa bien-aimée. Le poète caractérise les parties du corps féminin par la métaphore filée de la plante dans le premier tercet de son *capitolo* : « Et que je contemple la cime et le tronc » (v. 3), et voit en celle-ci un « refuge » (v. 11)⁹. Comme le montre Silvia

⁵ Anton Francesco DONI, *La mula, la chiave e madrigali satirici*, Bologne, Tipi del progresso, 1862, p. 35.

⁶ PÉTRARQUE, *Canzoniere*, éd. bilingue Pierre Blanc, Paris, Bordas, 1988, p. 458 : « *S'io avesse pensato che sí care / fossin le voci de' sospir' miei in rima, / fatte l'avrei, dal sospirar mio prima, / in numero piú spesse, in stil piú rare.* (Si j'avais pu penser que si bien accueilli / eût été le discours en vers de mes soupirs / je l'aurais formulé, silôt que je soupirai, / plus fourni en volume, et en style plus rare.) »

⁷ Anton Francesco DONI, *La mula, la chiave e madrigali satirici*, Bologne, Tipi del progresso, 1862, p. 35.

⁸ Eugenio BATTISTI, *L'Antirinascimento*, Milan, Garzanti, 1989.

⁹ Francesco BERNI, *Rime*, « Capitolo alla sua innamorata », Milan, Mursia, 1985, p. 95 : « *Io vedo chiar che tu saresti buona / ad ogni gran refugio e naturale* ».

Longhi, Berni parodie un sonnet de Pétrarque qui veut pour tout « refuge » (« *refugio* », v. 11) l'ombre « de la plante la plus aimée du ciel », le laurier emblématique de la dame, qui protège de la foudre¹⁰. Mais c'est par sa corpulence que la bien-aimée de Berni constitue à elle seule un « refuge » : Berni décrit une femme obèse en utilisant des suffixes intensifs comme « *pedone* », « *donnone* », et « *grande schiattona* ».

L'ironie à l'égard des canons est particulièrement manifeste dans le *capitolo* d'Agnolo Firenzuola « Sur les beautés de sa bien-aimée » (1549). Firenzuola renverse l'idéal de beauté qu'il a lui-même décrit dans le *Dialogo delle belle donne* (1541), d'inspiration platonisante¹¹. Le *capitolo* substitue aux images précieuses des images triviales issues de la poésie rustique. Alors que le *Dialogo* compare les oreilles de la dame à des bijoux et des roses, le *capitolo* burlesque les assimile à l'anse d'un « seau, acheté chez un marchand de ferraille »¹². Le poète s'émerveille devant le visage de la dame reluisant comme un vieil étang, sa joue blême comme un navel, son nez grossier comme celui d'un mortier. Les yeux sont teints au charbon, à rebours des normes du *Dialogo* qui préconisent la blancheur du globe oculaire. Il ne s'agit pas pour Firenzuola de renier radicalement ses choix poétiques antérieurs, mais plutôt d'élargir le champ de son invention : le poème fait partie d'un recueil de *Rime* (1549) très varié, qui mêle les compositions berniques à des pièces pétrarquistes.

Plus radicales, certaines louanges de la laideur adoptent le registre élevé des modèles pétrarquistes. L'exemple le plus illustre est le « Sonnet à sa dame » de Francesco Berni :

Chiome d'argento fino, irte e attorte
Senz'arte intorno ad un bel viso d'oro ;
Fronte crespata, u' mirando io mi scoloro
Dove spunta i suoi strali Amor e Morte ;
Occhi di perle vaghi, luci torte

¹⁰ PÉTRARQUE, *Canzoniere*, Paris, Bordas, 1989, p. 278, poème CXLII : « *non volsi al mio refugio ombra di poggi, / ma de la pianta più gradita in cielo* » ; « je ne voulus pour mon refuge ombre des monts / mais de la plante la plus aimée du ciel ».

¹¹ Agnolo FIRENZUOLA, *Dialogo delle belle donne intitolato Celso*, « Discorso secondo : della perfetta bellezza d'una donna », in *Opere*, Turin, Unione tipografico editrice torinese, 1977, p. 713-789.

¹² Agnolo FIRENZUOLA, *op. cit.*, p. 961-966.

Da ogni obietto diseguale a loro ;
 Ciglie di neve, e quelle, ond'io m'accoro,
 Dita e man dolcemente grosse e corte ;
 Labra di latte, bocca ampia celeste ;
 Denti d'ebeno rari e pellegrini ;
 Inaudita ineffabile armonia ;
 Costumi altèri e gravi : a voi, divini
 Servi d'Amor, palese fo che queste
 Son le bellezze della donna mia¹³.

Berni travestit les deux premiers quatrains du sonnet pétrarquiste de Pietro Bembo « Cheveux aux boucles d'or »¹⁴. Il parodie la tonalité encomiastique

¹³ Francesco BERNI, *Rime*, Milan, Mursia, 1985, p. 95. Trad. Danielle Boillet, *Anthologie bilingue de la poésie italienne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 493 :

Cheveux de fin argent, hérissés et tordus
 Sans aucun art autour d'un beau visage d'or,
 Front ridé que ne puis contempler sans pâlir,
 Oû d'Amour et de Mort s'épointe chaque trait
 Charmants yeux de perle et regards qui se détournent
 De tout objet qui ne serait point leur égal
 Sourcils de neige et, ce qui cause ma tristesse
 Une main et des doigts doucement gros et courts,
 Lèvres de lait et bouche immensément céleste ;
 Dents d'ébène ô combien rares et précieuses ;
 Ineffable harmonie inouïe jusqu'alors ;
 Conduite altière et mœurs graves ; à vous, divins,
 Serviteurs de l'Amour, je dis ouvertement
 Que toutes ces beautés sont celles de ma dame.

¹⁴ Pietro BEMBO, *Prose e rime*, Turin, Unione tipografico editrice torinese, 1992, p. 510-511 :

Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura,
 Ch'a l'aura su la neve ondeggi e vole,
 Occhi soavi e più chiari che 'l sole,
 Da far giorno seren la notte oscura,
 Riso, ch'acqueta ogni aspra pena e dura,
 Rubini e perle, ond'escono parole
 Sì dolci, ch'altro ben l'alma non vòle,
 Man d'avorio, che i cor dstringe e fura.
 Cantar, che sembra d'armonia divina,
 Senno maturo a la più verde etade,
 Leggiadria non veduta unqua fra noi,
 Giunta a somma beltà somma onestade
 Fur l'esca del mio foco, e sono in voi
 Grazie, ch'a poche il ciel largo destina.

(Trad. Danielle Boillet, *Anthologie bilingue de la poésie italienne*, Paris, Gallimard, 1994 : « Cheveux aux boucles d'or, et d'ambre pur et fin, / Qui sur la neige ondoient et volent dans la brise, / Yeux suaves

hyperbolique et reprend le registre métaphorique des pierres précieuses, mais il opère des inflexions de façon à dépeindre une vieille femme édentée et ridée aux cheveux rares et gris, au teint jaune, aux yeux louches et glauques. La subversion consiste à permuter les images utilisées par Bembo pour idéaliser la beauté de la dame. Alors que la métaphore de l'or est utilisée par les pétrarquistes pour magnifier la blondeur de la jeune femme, elle sert ici à qualifier le visage, ce qui implique un teint jaune et luisant, peu amène : « Sans aucun art autour d'un beau visage d'or ». L'or pétrarquiste des cheveux fait place à l'argent, qui signifie la vieillesse de la dame. Utilisé pour caractériser la gracieuse ondulation des cheveux de la dame chez Bembo (« *Crin d'oro crespo* »), l'adjectif « *crespo* » est appliqué au front pour désigner les rides de la femme dépeinte par Berni (« *Fronte crespa* », « Front ridé »). La neige et le lait ne servent plus à exalter la blancheur du teint mais caractérisent les sourcils et les lèvres. L'image des perles ne qualifie plus la délicatesse des dents de la dame, mais est appliquée aux yeux, ce qui induit un regard glauque. Ces défauts physiques sont caractérisés par des épithètes laudatives inappropriées : les « yeux de perles » sont qualifiés de « charmants », la main et les doigts sont « doucement gros et courts ».

Les métaphores précieuses se révèlent doublement trompeuses : d'abord parce qu'elles enjolivent des défauts patents mais aussi parce qu'elles sont associées à des notations nettement dysphoriques : « ce qui cause ma tristesse, / Une main et des doigts doucement gros et courts ». Berni exploite ainsi toute la force subversive de la métaphore, telle que la théorise Ricœur dans la *Métaphore vive*⁵. Ricœur rappelle la définition aristotélicienne de la métaphore au chapitre 21 de la *Poétique* : elle consiste à appliquer un terme impropre, elle est une déviance qui menace la classification. En l'occurrence, les attributions aberrantes opérées par Berni battent en brèche la topique lyrique, et contestent l'orthodoxie pétrarquiste professée par Bembo en

et plus brillants que le soleil, / Qui de l'obscur nuit feraient un jour serein, // Sourire qui apaise une âpre et dure peine, / Rubis et perles dont s'échappent des paroles / Si douces que l'âme ne veut nul autre bien, / Main d'ivoire qui serre et dérobe les cœurs // Chant que l'on croit venu de l'harmonie divine / Esprit mûr et sensé en l'âge le plus vert, / Charme jamais encore apparu parmi nous, // Et suprême beauté, suprême honnêteté, / Firent naître ma flamme et sont en vous des grâces / Que destine à bien peu le ciel en sa largesse. »

⁵ Paul RICŒUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 31.

matière de poésie dans les *Prose della volgar lingua* (*Proses dans lesquelles on discourt de la langue vulgaire*)¹⁶.

Équivoques burlesques

Les poètes transgressent d'autant plus les convenances qu'ils érotisent la laideur. Dans le « premier *capitolo* à sa bien-aimée », Berni assimile les seins de sa bien-aimée à deux grosses fiasques qui excitent sa soif et évoque les parties sexuelles par une périphrase culinaire tout à fait transparente :

*quand'io penso all'altre tue vivande,
mi si risveglia in modo l'appetito
che quasi mi si strappan le mutande*¹⁷.

Ces métaphores sont relayées par des équivoques obscènes, que Jean Toscan a répertoriées dans son lexique érotique des poètes italiens de Burchiello à Marino¹⁸. Le poète loue la beauté sans fond de la femme obèse : « *Alle guagnel, tu sei un bel donnone, / da non trovar nella tua beltà', fondo* ». La dérivation lexicale de l'adjectif *bel* au substantif *beltà* produit une redondance ironique si l'on considère le corps disproportionné de la femme obèse. Mais le terme *beltà* peut aussi prendre un sens érotique, par un glissement qu'explique Jean Toscan : l'adjectif *bello* exprime une qualité considérée comme inhérente au sexe de la femme, et en est venu à signifier ce dernier. Le poète vante à mots couverts les capacités sexuelles de sa bien-aimée :

*Io vedo chiar che tu saresti buona
ad ogni gran refugio e naturale,
sol con l'aiuto della tua persona*¹⁹.

¹⁶ Pietro BEMBO, *Prose della volgar lingua* (1525), Bologne, CLUEB, 2001. Bembo fait de Pétrarque le modèle de la poésie en langue vulgaire, et dénonce l'éclectisme stylistique dans la polémique sur l'imitation qui l'oppose à Jean-François Pic de La Mirandole.

¹⁷ Francesco BERNI, *Rime*, « *Capitolo alla sua innamorata* », Milan, Mursia, 1985, p. 95 : « quand je pense à tous les autres mets / l'appétit me revient / et manque de déchirer mon caleçon ».

¹⁸ Jean TOSCAN, *Le Carnaval du langage : le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino, XV^e-XVII^e siècles*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981.

¹⁹ Francesco BERNI, *Rime*, « *Capitolo alla sua innamorata* », Milan, Mursia, 1985, p. 95 : « Je vois clairement que tu pourrais offrir / à quiconque un refuge aussi ample qu'il serait nécessaire, et naturel de surcroît, / simplement en recourant à ta personne ».

Jean Toscan indique que le terme *persona* prend chez les burlesques la valeur métonymique de « sexe », suivant l'habitude d'assimiler ce dernier à son possesseur.

Le *capitolo* de Firenzuola « sur les beautés de sa bien-aimée » fait converger diverses modalités de l'attrait²⁰. Le poète conjugue le lexique laudatif à l'*ekphrasis* de chacun des traits difformes de sa bien-aimée. Certaines images superposent deux sens, si l'on se réfère au lexique érotique de Jean Toscan. L'oreille et le nez de la bien-aimée sont respectivement comparés à l'anse du seau (*secchione*) et au mortier (*mortaio*) du Je lyrique. Au sens obvie, ces objets triviaux donnent à voir la grossièreté du visage de la bien-aimée, mais leur sens figuré contribue à l'érotiser : le *secchione* peut désigner le séant, tandis que le *mortaio* renvoie à l'anus. L'éloge des diverses compétences de la laide multiplie les équivoques obscènes, qui peuvent se ramener à deux aptitudes sexuelles selon Jean Toscan, la façon de livrer son corps dans le sens usuel et la sodomie, jugée contre-nature à l'époque des berniques : d'où la nécessité de recourir au langage de l'équivoque pour louer une telle pratique²¹. Le poète figure souvent les deux pratiques ensemble : d'après Toscan, le vers 84 « Elle écrit de la main gauche et de la main droite » signifie qu'elle est aussi à l'aise dans les positions usuelles qu'à rebours²². Le poète suggère la même idée aux vers 104 et 105, sous couvert de vanter ses talents de couturière : « *E taglia panni lini e panni lani / E larghi e lunghi, assettati e distesi* ». (« Elle taille des vêtements en lin et laine, / larges et longs, moulants et amples »). L'équivoque exploite ici la ressemblance de fonction entre le sexe et le vêtement. D'après Toscan, le sexe peut être assimilé à un vêtement qui recouvre l'organe du partenaire lors du coït²³. Les *panni lini* désignent la pièce de lingerie masculine qui tenait le rôle des caleçons d'aujourd'hui ; synonymes de *panni lani*, ils désignent par métonymie le pénis. Le premier vers signifie donc que la femme laide reçoit le phallus, et le deuxième vers en indique les modalités : les adjectifs *larghi* et *lunghi* caractérisent des pratiques « selon la nature », alors que les

²⁰ Agnolo FIRENZUOLA, *Opere*, Turin, Unione tipografico editrice torinese, 1977, p. 961-966.

²¹ Jean TOSCAN montre comment la sodomie est désignée et caractérisée par des termes traduisant un écart par rapport aux normes physiques, morales et religieuses. Voir *Le carnaval du langage*, éd. cit., vol. 1, p. 229-240.

²² Agnolo FIRENZUOLA, *Opere*, éd. cit., p. 964 : « *Scrive con la man manca e con la destra* ».

²³ Jean TOSCAN, *op. cit.*, vol.3, p. 1307.

épithètes *assettati* et *distesi* se rapportent à la sodomie, selon Toscan. L'écrivain satirique se plaît particulièrement à évoquer cette pratique subversive par l'image de danses et de jeux équivoques²⁴. Il loue l'incomparable faculté de sa bien-aimée à danser la ronde (« *riddone* ») : la danse est une métaphore traditionnelle du coït, tandis que la forme ronde renvoie à la position du corps lors de la sodomie²⁵. Au vers 78, « Elle joue à la balle, et dit toujours 'faute' », le sexe est figuré par la balle et le coït par le jeu selon Jean Toscan (« *Giuoca alla palla, e sempre dice fallo* »). Le verbe *dire* signifie « œuvrer » en un sens équivoque. Dans le contexte ludique, le syntagme « *sempre dice fallo* » signifie que la bien-aimée ne cesse de faire remarquer les fautes de ses adversaires. Cette observation scrupuleuse des règles du jeu ne manque pas de piquant si l'on considère le sens figuré, qui se rapporte à la sodomie selon Toscan : « elle opère à rebours ». Le poème abonde en images érotiques, qui suggèrent autant la lubricité frénétique de la laide que l'obsession du Je lyrique. L'éloge se conclut sur l'image de l'excitation sexuelle de ce dernier : le désir lui a tant fait « gonfler la veine » qu'il est prêt à se priver de dîner pour dormir avec une telle créature²⁶.

Transgressions libertines

La veine bernesque se perpétue dans les recueils des poètes libertins français du début du dix-septième siècle. Publiés dans des recueils collectifs, ces textes forment un corpus cohérent, depuis *Les muses incognues* (1600) jusqu'aux *Délices satyriques* (1622), qui est marqué par la volonté de se distancier des modèles de poésie élevée²⁷. L'avertissement du *Cabinet satyrique* revendique la triple filiation des satiriques latins, des poètes de la Pléiade et des bernesques. Comme ces derniers, les poètes

²⁴ L'éloge de la sodomie est un thème récurrent des *capitoli* burlesques, comme le *capitolo delle pesche* et le *capitolo della gelatina* composés par Berni.

²⁵ Agnolo FIRENZUOLA, *Opere*, éd. cit., p. 964, v. 77 : « *Ella non truova pari in sul riddone* ».

²⁶ Agnolo FIRENZUOLA, *Opere*, Turin, Unione tipografico editrice torinese, 1977, p. 966, v. 127-129 : « *Tanto m'è in modo gonfiata la vena / Per amor suo, che bench'ì dica questo, / Per dormir seco starei senza cena.* » Jean Toscan y voit une image de l'érection.

²⁷ Voir Madeleine MAUREL, « Esquisse d'un Anteros baroque », in *XVIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, p. 1-20.

libertins français représentent la laideur de la vieille femme afin de subvertir les canons de beauté de la poésie lyrique. En témoigne le sonnet de Berthelot « De toutes les laideurs Francine est la plus laide », publié dans le *Cabinet satyrique*²⁸ :

*De toutes les laideurs Francine est la plus laide
C'est un œuvre où nature a fait tous ses efforts,
Et tant de saletés habitent sur son corps,
Que d'un retrait remply de parfums il excède.
La clarté de son teint du sublimé procède,
Il la garde dedans & la porte dehors,
Sa voix d'une grenouille imite les accords,
Et l'air n'y peut jamais donner aucun remède.
La cire de ses yeux éblouit les regards,
ainsi que dans le miel amour y tient ses dards,
Dont il la perce à jour comme l'on fait un crible.
Mes yeux en la voyant font un mauvais repas,
Qu'en dis-tu ma raison, crois-tu qu'il soit possible,
D'avoir du jugement, & ne l'abhorrer pas.*

Le poème parodie le sonnet de Malherbe sur la beauté idéale de Caliste : « Il n'est rien de si beau comme Caliste est belle »²⁹. Le sonnet reprend presque mot pour mot des vers entiers comme « C'est un œuvre où nature a fait tous ses efforts », qui

²⁸ *Le Cabinet satyrique*, éd. cit., t. I, p. 331.

²⁹ Voir Fromilhague, « Une parodie méconnue d'une pièce de Malherbe », *Annales publiées par la faculté des lettres de Toulouse*, 1951, p. 50-55 :

Il n'est rien de si beau comme Caliste est belle
C'est un œuvre où Nature a fait tous ses efforts
Et notre âge est ingrat qui voit tant de trésors,
Et notre âge est ingrat qui voit tant de trésors,
La clarté de son teint n'est pas chose mortelle
Le baume est dans sa bouche, et les roses dehors :
Sa parole et sa voix ressuscitent les morts,
Et l'art n'égale point sa douceur naturelle.
La blancheur de sa gorge éblouit les regards :
Amour est en ses yeux, il y trempe ses dards,
Et la fait reconnaître un miracle visible.
En ce nombre infini de grâces, et d'appas :
Qu'en dis-tu ma raison ? crois-tu qu'il soit possible
D'avoir du jugement, et ne l'adorer pas ?

prennent un sens ironique car le sonnet inverse le paradigme de beauté en figure hyperbolique de laideur. Le renversement de l'éloge au blâme est souligné par la substitution paronomastique d'« adorer » à « abhorrer ». La figure laide incarne la poétique de la dissonance, caractéristique de la parodie puisque le terme est tiré du grec *ôdè*, « chant » et *para*, « à côté de », le fait de chanter sur un ton décalé. Berthelot déforme la voix harmonieuse de la femme célébrée par Malherbe en l'affublant d'une voix qui « d'une grenouille imite les accords ». Dans le « paranymphe de la vieille qui fit un bon office », Claude d'Esternod introduit à son tour l'éloge paradoxal d'une femme laide par une métaphore de la dissonance, à valeur métopoétique : « Sur un vieil rebec plein de roüilles, / Plus que la Royne des andouilles, / Niflesest, vieil et ancien, / Je veux chanter la Rhetorique / D'une vieille medaille antique, / La seule cause de mon bien. »³⁰ Les termes grotesques « roüilles » et « andouilles » sont mis en relief par leur position à la rime.

Au-delà des défauts physiques, la satire de la laideur se révèle un moyen de tourner en dérision les tenants des normes et les figures d'autorité³¹. Aux côtés de la vieille femme, l'une des cibles favorites des satyriques est la figure du courtisan. Sigogne caricature sa laideur dans l'« Ode sur le nez d'un courtisan » et une « Ode sur la barbe d'un courtisan », publiées dans le *Cabinet satyrique*. Le poète imagine diverses façons de le malmener et le dégrader, comme de le barbouiller de farine et du jaune d'un œuf mollet. Cette image carnavalesque participe de la tonalité bouffonne du poème et lui confère une valeur polémique. À travers la figure emblématique des traités de civilité, ces recueils mettent en cause un rapport aux conventions des dominants ou des conventions en voie de codification³², ce processus de civilisation des mœurs dont parle Norbert Elias à propos du contrôle croissant exercé sur le corps³³.

³⁰ Claude d'ESTERNOD, *L'Espadon satyrique*, Paris, Jean Fort, 1922, p. 23.

³¹ *Le Cabinet satyrique*, éd. cit., t. II, p. 81-82.

³² Voir Guillaume PEUREUX, « L'érotisme *satyrique*, entre libertinage et redéfinition des Belles Lettres (1615-1622) », *Réforme Humanisme Renaissance*, 2009, n° 68, p. 53-61 ; « Des usages libertins de la satire : écriture, langue et publication *satyriques* », *Biblio 17*, 2009, n° 181, p. 175-191.

³³ Norbert ELIAS, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.



L'Espadon satyrique, par le S^{ieu}r Desternod. Reveu & augmenté de nouveau
A Lyon, par Jean l'Autret, marchand libraire en ruë Merciere. M. DC. XXVI. Avec privilege

Les poètes libertins se plaisent à transgresser ces normes en représentant l'obscénité beaucoup plus ouvertement que les poètes burlesques italiens du seizième siècle. Ainsi, la deuxième satire de *L'Espadon satyrique* de Claude d'Esternod présente un « paranymphe de la vieille qui fit un bon office »³⁴. À l'origine, le paranymphe désigne un discours solennel tenu dans les facultés de médecine et de théologie en l'honneur des étudiants qui ont réussi leurs examens de licence. Il est pour le moins ironique de l'appliquer à la figure-type du blâme qu'est la laide lubrique. Esternod compose un éloge paradoxal et met en œuvre une poétique de la dissonance, qu'il souligne dès la première strophe par l'image du « vieil rebec plein de rouilles » sur lequel il entend « chanter la Rhetorique » de la

³⁴ Claude D'ESTERNOD, *L'Espadon satyrique* (1619), Paris, J. Fort, 1922, p. 23-32.

femme laide. Esternod cultive la veine subversive d'autres écrivains « satyriques » et burlesques dont il cite les noms, comme Sigogne, Berthelot, Régnier et Bruscombille³⁵. Esternod renchérit par rapport à ce dernier qui louait les femmes laides pour ce « je ne sçay quoy caché / Qui vaut bien commettre un peché »³⁶. Le poète explicite la séduction obscène de la laideur lorsqu'il remercie la vieille de lui rendre « le flanc humide, / Plein de semence, et bon paillard », au cours d'étreintes répétées. L'érotisme de la laideur participe de l'exploration « satyrique » des pratiques sexuelles jugées scabreuses et abominables à l'époque, comme la sodomie et la masturbation féminine, voire taboues, comme l'inceste et la bestialité. Les poètes « satyriques » se placent sous les auspices d'un « Eros rebelle », comme l'a montré Michel Jeanneret³⁷. Le terme « satire » qui compose souvent le titre de ces recueils est révélateur de l'ambivalence de ces recueils car il présente par sa graphie le double sens de la « dénonciation des vices » et de la figure luxurieuse du « chèvre-pied » qui valorise la sauvagerie du désir. Dans *L'Espadon satyrique* de Claude d'Esternod, le Je lyrique du poème « la chaudépisse » se présente « sur <s>on lict, emplastré d'ordure », dans l'obscénité de la souillure, et il caricature son propre avilissement par la comparaison à un « pourceau sur son estron », alors que d'autres « de leurs fessiers merdeux, / (Ils) rendent tous les trous et sales et breneux »³⁸.

L'obscénité atteint un sommet dans les stances « contre une vieille » de Théophile de Viau³⁹, qui joue avec le *decorum* des registres stylistiques. Le premier sizain suggère l'âge extrême de la femme sur un registre élevé, par des références mythiques

³⁵ Claude D'ESTERNOD, *L'Espadon satyrique* (1619), Paris, J. Fort, 1922, p. 26 : « Regnier, Berthelot, et Sigogne, / Et dedans l'hostel de Bourgongne, / Vautret, Valerant, et Gasteau, / Jan Farine, Gautier Garguille, / Et Gringalet, et Bruscombille, / En rimeront un air nouveau. »

³⁶ BRUSCAMBILLE, *Œuvres complètes*, « Prologue de la laideur, & deformité de visage », Paris, Honoré Champion, 2012, p. 176.

³⁷ Michel JEANNERET, *Eros rebelle : littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Seuil, 2003, p. 33 sq.

³⁸ Claude D'ESTERNOD, *L'Espadon satyrique* (1619), Paris, J. Fort, 1922, p. 78. Le poème est repris dans le recueil collectif *Les Délices satyriques ou suite du Cabinet des vers satyriques de ce temps* (1620), Paris, 1916, p. 6-13.

³⁹ Théophile DE VIAU, *Œuvres poétiques*, Paris, Bordas, 1990, p. 352-353. Cette pièce est publiée la première fois dans *Les Délices satyriques ou suite du Cabinet des vers satyriques de ce temps*, Paris, A. de Sommerville, 1620. Russell Ganim propose une analyse détaillée de l'obscénité de ce poème dans l'article « Pissing Glas and the Body Crass : adaptations of the scatological in Theophile », in *Fecal Matters in Early Modern Literature and Art : studies in scatology*, sous la direction de Russell Ganim et Jeff Persels, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 66-84.

et épiques à l'époque du déluge et de la guerre de Troie⁴⁰. Théophile de Viau reprend des images analogues à celles qui ouvraient « L'Anterotique de la vieille, & de la Jeune Amye » de Du Bellay⁴¹, mais alors que ce dernier s'interdisait de représenter « les membres ords » de la vieille laide, Théophile de Viau ne décrit que le bas corporel. En réduisant la vieille à ses orifices et ses organes sexuels, la description revêt un caractère pornographique⁴². Le poète libertin n'a pas le moindre scrupule à décrire « les membres ords » dans toute leur abjection et à l'accentuer par des images. Il donne à voir l'orifice « vilain, baveux, suant » par l'image scatologique du « retrait puant » et réduit la vieille à cette fonction triviale en désignant la femme par la métonymie de la vessie⁴³ : « Cette vessie quand on la fout / Découle de sueur partout, / Elle rote, pète et se mouche. » La quatrième strophe décrit « son foutre jaune, verd, et bleu, / De morve, de cole et de gleu » ; il dégage une odeur de bitume et de soufre, qui peut suggérer sa dimension satanique. L'aspect répugnant du sexe est renforcé par une comparaison pathologique à « deux pestilents caillons / Qui jaillissent d'un apostume », c'est-à-dire à des caillots de sang et de pus pestilentiels expulsés d'un abcès. Le poète décrit les ravages de la syphilis sur le sexe « cizelé de la cicatrice / de chaude pisses et de poullins » et les « mille chancres malins / qui percent jusqu'à la matrice ». L'attention portée aux détails les plus sordides révèle la fascination du

⁴⁰ Théophile DE VIAU, *op. cit.*, p. 352, v. 1-6 :

Cette vieille qui des tombeaux
Chasse les vers et les corbeaux
Naquit cent avant la guerre
Du fameux siège d'Ilion
Et avant que Deucalion
N'eût encor repeuplé la terre.

⁴¹ Joachim DU BELLAY, *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, 2003, vol. II, p. 39, v. 1-7 :

Vieille, aussi vieille comme celle,
Qui après l'Unde universelle
Du ject de la Pierre fecunde
Engendra la Moitié du Monde.
Vieille, plus sale qu'Avarice,
Vieille, qui serois bien Nourrice
A celle de Nestor le Saige.

Les vers 1 à 4 font allusion au Déluge, après lequel Pyrrha et son époux Deucalion repeuplèrent la terre en lançant des pierres qui devenaient des hommes. Les vers 6 et 7 se réfèrent à Nestor, personnage de l'épopée homérique, caractérisé par son grand âge.

⁴² Michel JEANNERET souligne la pornographie des recueils « satyriques » dans *Eros rebelle : littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Seuil, 2003, p. 28.

⁴³ Théophile DE VIAU, *Œuvres poétiques*, Paris, Bordas, 1990, p. 352.

poète pour l'ordure. Le Je lyrique dévoile à deux reprises que c'est en donnant de sa propre personne qu'il en est venu à observer de si près l'ordure de la vieille ; c'est sur ses testicules que s'écoulent les sécrétions vaginales de la femme laide.

Ces relations hors normes préfigurent les pratiques des libertins des *Cent vingt journées de Sodome* du marquis de Sade. L'introduction de l'ouvrage met en avant cette dépravation « qui fait trouver un attrait plus piquant avec un objet vieux, dégoûtant et sale qu'avec ce que la nature a formé de plus divin »⁴⁴. La septième journée fournit plusieurs exemples de relations charnelles avec de vieilles laides, qui poussent la transgression à son paroxysme dans une mise en scène sacrilège. Un des libertins s'agenouille devant le cul décrépit d'une vieille maquerelle et s'extasie devant sa vesse. La laideur répugnante suscite une excitation voire une jouissance que souligne le narrateur sans ambages métaphoriques⁴⁵. Il décrit la « prodigieuse érection » d'un autre libertin qui lèche une femme décrépite « dans tous les orifices de son vieux cadavre ». Loin de considérer cette expérience comme une singularité perverse, Curval explique que « c'est dans toutes les jouissances la chose sale qui attire le foutre » et éclaire ainsi les expériences satyriques relatées par Claude d'Esternod.

Mais au début du dix-septième siècle, la laideur obscène demeure le plus souvent ambivalente : la fascination reste souvent latente, elle est impliquée par le recours à la poétique du détail de l'*ekphrasis*, et entre en tension avec la répulsion manifeste exprimée par le poète. Dans « le mespris d'une vieille fille du Languedoc », Claude d'Esternod introduit l'objet de son discours en le dénigrant à outrance⁴⁶. Il annonce qu'il se pendra par les cheveux si on lui parle de cette femme aussi dégoûtante qu'un « pourry et vieil fromage », et surenchérit en faisant le serment que le diable l'emporte s'il ne met pas sa menace à exécution. Il s'agit d'une prétériorité puisque le poète s'empresse de décrire les moindres détails du corps repoussant. Le poète interrompt son *ekphrasis* pour souligner le dégoût que lui inspire la vieille avec une

⁴⁴ SADE, *Les Cent vingt journées de Sodome*, Paris, Pauvert, 1986, p. 59-60.

⁴⁵ SADE, *Les Cent vingt journées de Sodome*, Paris, Pauvert, 1986, Septième journée, p. 165-171.

⁴⁶ Claude D'ESTERNOD, *L'Espadon satyrique* (1619), Paris, J. Fort, 1922, p. 109-117.

interjection et une réduplication à valeur expressive : « N'en parlons-plus, fi ! trefve, trefve / Je sens le cœur qui me sousleve, / Je vomiray tout mon disné. / Que si d'en parler il me fasche ». Or, non seulement il poursuit sa description, mais il développe ce thème dans les poèmes suivants, comme « L'ambition d'une fille exempte de tous merites », « La belle Magdelaine » au titre antiphrastique, et « L'hypocrisie d'une femme qui feignoit d'estre devote, et fut trouvee putain ».

Les poètes « satyriques » repoussent instamment la vieille, tout en ne cessant de parler d'elle. Sigogne, le poète le plus virulent à l'égard de la vieille est aussi le plus prolix. On ne compte pas moins d'une vingtaine de sonnets, d'épigrammes, de stances et d'odes de sa composition dans le *Cabinet satyrique*. Dans l'« Ode sur une vieille », le poète fait une *ekphrasis* de la femme laide en s'attardant sur les cuisses béantes et l'arrière-train :

Et son C. plus trouë qu'un crible,
En fueillets surpassoit la Bible,
Le Digeste, & le Calepin⁴⁷.

Le poète recourt à cette image pour amplifier les rides de la vieille : en choisissant un comparant sacré pour faire ressortir la laideur d'une créature déchue, le poète fait preuve d'une extrême irrévérence, et relie les dimensions physiques et spirituelles du libertinage « satyrique ». L'*ekphrasis* donne la fiction d'une intimité charnelle avec l'objet de la détestation, qui est confirmée à la fin du poème, lorsque le Je lyrique avoue avoir succombé à celle qui fait « l'honneur & le dégoût des vits ». Il ne parvient à rendre raison de cet appétit qui entre en totale contradiction avec l'horreur affichée dans tous ses poèmes : « Je ne sçay quel diable, de rage / De la raison m'ôta l'usage, / Et me reveilla l'appetit ».

Ainsi, la représentation de la laideur obscène apparaît souvent paradoxale à la première modernité. Les poètes burlesques et satyriques valorisent le laid afin de remettre en cause la conception idéalisante de la *mimesis* et d'ouvrir le champ de la représentation. Le discours obscène joue avec les frontières établies du *decorum* et

⁴⁷ *Le Cabinet satyrique*, éd. cit., t. I, p. 159.

du dicible⁴⁸ en recourant à des stratégies et des registres contrastés. Les poèmes burlesques italiens peuvent être considérés comme le symétrique inverse des poèmes français de vitupération. Alors que ces derniers dissimulent leur attrait sous une horreur extrême, les premiers expriment leur fascination sur un mode hyperbolique ironique.

Dans les deux cas, l'érotique du laid ne se réduit pas à une perversion singulière du Je lyrique. Le choix d'un tel objet participe d'une stratégie rhétorique visant à marquer l'imagination du destinataire et à le captiver, comme l'explique le marquis de Sade dans la préface des *Cent vingt journées de Sodome*. Le narrateur exalte la capacité de la laideur à frapper davantage que la beauté dans la mesure où elle sort de l'ordinaire et s'écarte des normes :

la beauté est la chose simple, la laideur est la chose extraordinaire, et toutes les imaginations ardentes préfèrent sans doute toujours la chose extraordinaire en lubricité à la chose simple ; la laideur, la dégradation portent un coup bien plus ferme, la commotion est bien plus forte, l'agitation doit donc être plus vive.

Ainsi s'amorce ce renversement des valeurs esthétiques qui s'accomplira pleinement du dix-huitième siècle à l'époque contemporaine.

⁴⁸ Voir Guillaume PEUREUX, Hugh ROBERTS, Lise WAJEMAN (dir.), *Obscénités renaissantes*, Genève, Droz, 2011, p. 22.

Annexe

Fratriſ Baptiſtæ Mantuani Carmelitæ theologi. contra poetas impudice loquentes Carmẽ.

f Vnt quibus eloq̃i datur aurea uena poetæ:
Sed cadit in ſordes: inficiturq; luto.
Nã cypriæ curas et olẽtia gaudia ponũt:
Claraq; tam foedo mergitur unda lacu.
Hoc decus hoc animis carmen coeleſtibus aptum
Rebus in immundis degenerare nephas.
Dona dei carmen nitidum: facundia præſtans
Mittitur ex aſtris a ſuperiſq; datur.
Eſt tuba romanæ fidei legumq; poeſis
Quæ canat heroo ſacra deumq; pede.
Carmina quæ ſanctos deus ipſe parauit ad uſus
Impia mortiferi criminis arma facis?
Quid maculas turpi diuina libidine dona?
Quid teris immundo munera tanta pede?
Non ita Hieremias docuit. non thracius orpheus:
Non ita Ieſſei regia muſa ſenis.
Sancta prophanari ſcelus eſt delebile multo
Verbere: ſupplicio culpa pianda graui.
Vita decet ſacros et pagina caſta poetas:
Caſtus enim uatum ſpiritus atq; ſacer.
Si proba uita tibi laſciuaq; pagina: multos

Baptista Mantuanus

Contra poetas impudice loquentes carmen (1487)

Anne Bouscharain, CLARE (EA 4593)

Composé à Rome, le 20 octobre 1487¹ et publié pour la première fois en 1489, puis dans l'*editio princeps* des *Opera omnia* du Mantouan de 1502, le poème polémique *Contra poetas impudice loquentes* appartient au recueil des *Silves*². Écrit en distiques élégiaques, il offre une ample variation sur la métaphore des sources de l'inspiration.

Dans une âpre diatribe adressée aux poètes érotiques, le Mantouan condamne une poésie frivole et dépravée d'inspiration catulienne, à travers l'image d'une Vénus corrompue et de sources funestes. Il propose en antithèse un renouveau de l'art poétique, puisant désormais à la source pure et christianisée de l'Hippocrène, et dont le dessein se doit d'être chaste et sacré³.

Contre les poètes dépravés

Certains poètes se voient offrir le flot doré de l'éloquence,

¹ Se reporter à la souscription finale, dans l'édition de 1502 (fol. ciii) : *Finis Romae die xx octobris Mcccclxxvii*.

² *Sylvarum liber VII sylva V* (fol. cii-ciii), in *Opera omnia*, Bologne, Benedetto di Ettore, 1502.

³ Pour une édition moderne du texte latin, voir Mariano MADRID CASTRO, « *Baptistae Mantuani contra poetas impudice loquentes, cum Sebastiani Murrhonis interpretacione* », *Humanistica Lovaniensia*, 45 (1996), p. 93-133. Pour une étude plus complète de la silve et sa postérité, voir Walter LUDWIG, « *Catullus renatus* : Anfänge und frühe Entwicklung des catullischen Stils in der neulateinischen Dichtung », *Litterae neolatinae. Schriften zur neulateinischen Literatur*, Munich, W. Fink, 1989, p. 162-194 ; Julia Haig GAISSER, *Catullus in his Renaissance Readers*, Oxford, Clarendon, 1993 ; Marc DERAMAIX, *Théologie et poétique : le De partu Virginis de Jacques Sannazar dans l'histoire de l'humanisme napolitain*, thèse de doctorat, Etudes Latines, Paris, s.n., 1993, II, chap. I ; Perrine GALAND-HALLYN, Fernand HALLYN, éd., *Poétiques de la Renaissance : le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVIe siècle*, Genève, Droz, 2001, p. 257-285 ; Anne BOUSCHARAIN, *La poétique de Battista Spagnoli de Mantoue (Bucoliques, Silves, Parthenices) et sa réception en France au XVIe siècle, à partir de l'édition des Sylvarum sex opuscula (Paris, Josse Bade, 1503)*, thèse de doctorat, EPHE, Paris, s.n., 2003, p. 114-127 et 474-481.

Mais ils le laissent se perdre dans la fange, se souiller de boue,
 Car ils choisissent de servir Cypris et ses plaisirs fétides,
 Noyant l'onde limpide en ce lac répugnant.
 Cet honneur, ce chant digne des âmes célestes, 5
 C'est crime que de le corrompre par d'infâmes sujets.
 Chant éclatant, faconde sans pareille, autant de dons de Dieu
 Qui descendent des astres et viennent des cieux.
 La poésie est chancre de la foi romaine, de ses lois :
 Elle chante en pieds héroïques le sacré et Dieu. 10
 Les poèmes imaginés par Dieu pour de saints usages,
 Tu en fais l'arme impie d'un crime funeste.
 Pourquoi salir ce cadeau divin d'immonde concupiscence ?
 Pourquoi fouler de tes pieds infects semblables présents ?
 Ce n'est pas ce que t'a enseigné Jérémie, ni Orphée le Thrace, 15
 Pas plus que la Muse royale du vieux Jessé.
 Profaner le sacré est crime qui ne s'efface que sous les coups,
 Faute qui ne s'expie qu'au prix d'un supplice affreux.
 Aux poètes sacrés siéent une vie et une page chastes,
 Car l'âme du prophète est chaste et sacrée. 20
 Si ta vie est honnête, mais ta page lascive,
 Tu incarnes l'inceste, tu obéis à Vénus.

*Sunt, quibus eloquii datur aurea vena, poetae,
 Sed cadit in sordes inficiturque luto.
 Nam Cypriae curas et olentia gaudia ponunt,
 Claraque tam foedo mergitur unda lacu.
 Hoc decus, hoc animis carmen coelestibus aptum
 Rebus in immundis degenerare nefas.
 Dona Dei carmen nitidum, facundia praestans,
 Mittitur ex astris a Superisque datur.
 Est tuba Romanae fidei legumque poesis,
 Quae canat heroo sacra Deumque pede.
 Carmina, quae sanctos Deus ipse paravit ad usus,
 Impia mortiferi criminis arma facis.
 Quid maculas turpi divina libidine dona?
 Quid teris immundo munera tanta pede?
 Non ita Hieremias docuit, non Thracius Orpheus,
 Non ita Iessei regia Musa senis.
 Sancta prophanari scelus est debile multo
 Verbere, supplicio culpa pianda gravi.
 Vita decet sacros et pagina casta poetas,
 Castus enim vatum spiritus atque sacer.
 Si proba vita tibi lascivaque pagina, multos
 Efficis incestos in Veneremque trahis.*

Les mots émeuvent l'âme : une parole dépravée ébranle
 Le cœur, dépose au creux des veines une semence funeste.
 L'Orcus infâme sème dans tes vers cette souillure, 25
 S'appliquant à entacher les âmes pieuses.
 Tout comme lorsqu'on veut empoisonner une source pure,
 On jette, dans la douceur de ses eaux, quelque charogne pourrie.
 Prends garde à cela, poète qui veux écrire des vers !
 Il le faut ; détourne tes pas des eaux du Styx ! 30
 Repousse l'arc de Cupidon au carquois, et sa mère,
 Soustrais ta nuque au joug de Dioné !
 Vénus a fait naître l'adultère, inventé le stupre,
 Elle prend aux lupanars, aux bordels, sa tiédeur.
 Chaste est la mère de Dieu, chaste le souverain de l'Olympe, 35
 Et l'âme, si elle est chaste, goûte au festin d'ambrosie.
 La loi défend de s'abandonner à Vénus les jours sacrés ;
 Les cérémonies exigent de leurs ministres un corps chaste.
 Chastes sont les Piérides, chaste l'onde de Libéthra ;
 Toute vraie poésie chérit la pudeur. 40
 L'Hélicon est vierge, vierge Daphné, fille de Pénéée,
 Les Castalides aussi, dit-on, eurent une mère vierge.
 Éloignez-vous de l'Hélicon, poètes de Vénus !
 Sa source virginale est corrompue par votre voix.
 Le lierre ne vous sied pas, ni l'arbre de Phébus, 45
 Cette chaste couronne a horreur de vos cheveux impurs.

*Verba movent animos, oris lascivia pectus
 Pulsat et in venas semina mortis agit.
 Improbis has sordes in carmina seminat Orchus,
 Cui studium mentes commaculare pias.
 Non secus ac, vitreum si quis vult laedere fontem,
 Proicit in dulces putre cadaver aquas.
 Hoc animadvertas, quicumque poemata condis,
 Est opus: a Stygio fer procul amne pedem,
 Pelle pharetrati cum matre Cupidinis arcum
 Atque Dioneo subtrahe colla iugo.
 Mater adulteri Venus est stuprique repertrix
 Atque lupanari fornicibusque favet.
 Casta Dei genitrix, castus regnator Olympi,
 Mens capit ambrosias non nisi casta dapes.
 Lex Venerem festis vetat exercere diebus.
 Sacra ministrorum corpora casta volunt
 Pierides castae, castae Libetrides undae.
 Tota pudicitiam vera poesis amat:
 Est Helicon virgo, virgo Peneia Daphne,
 Castalides aiunt virgine matre satas.
 Ite procul Veneris vates Heliconis ab amne!
 Virgineus vestro laeditur ore liquor.
 Non hederæ vobis, Phoebi non convenit arbor,
 Non amat incestas casta corona comas.*

L'if puant, l'affriolante roquette, l'affreuse ciguë,
 Voilà les fleurs qu'il faut tresser pour les poètes dépravés.
 Salmacis est votre Hélicon ; offrez vos vœux à Priape,
 Allez brûler l'encens aux feux de l'Hellespont ! 50
 Au lieu de l'onde phocidienne, à vous l'eau de l'Asphalte
 Dont les flots immondes se bordent de soufre enflammé !
 Cesse donc, laisse ta lyre, poète fou, ne mêle pas
 Davantage les eaux de Dircé aux flots stygiens !
 Tu prostitues les Muses, tu en fais des gueuses, 55
 Tu les assieds devant la porte d'un sombre bordel.
 Tu salis leur honnête front, tu dénudes leur gorge, leur sein,
 Tu mets sur leurs lèvres de langoureuses modulations.
 Tu livres à l'impudique Dioné les sanctuaires des Muses
 Et ne laisses plus aucune place à l'honnêteté. 60
 Aussi plutôt que poète, tu seras souteneur,
 Titre qui sied parfaitement à ton crime !
 Si, d'aventure, Lucrèce lisait ton dégoûtant poème,
 Elle foulerait à pas furieux les vers à peine lus.
 Ce qui est interdit, ce que la nature ordonne de taire, 65
 Tu le défends et le trouves délicieux, doux comme miel :
 Tu te trompes, comme qui croit voir dans l'hydre
 Un poisson, dans le chardon ou l'aconit une violette !

*Taxus olens, eruca salax, gravis herba cicutae,
 Sordidulos vates talia sarta decent.
 Salmacis est vobis Helicon, date vota Priapo,
 Hellespontiacis ponite thura focis,
 Sit liquor Asphalti vobis pro Phocidis unda,
 Stringit ubi infames sulfuris ardor aquas.
 Desine, pone lyram, vates insane, nec ultra
 Cum Stygiis Dirces flumina iunge vadis!
 Prostituis Musas meretricis imagine facta,
 Ante cavernosi fornicis antra locas,
 Frangis honestatem frontis gremiumque sinumque
 Solvis et infames mittis in ora modos.
 Omnia das turpi Musis loca sacra Dione
 Atque pudicitiae non sinis esse locum.
 Propterea merito pro vate vocabere laeno,
 Elogio sceleri conveniente tuo.
 Si legeret casu spurcum Lucretia carmen,
 Contereret presso carmina lecta pede.
 Quod prohibet fieri, quod vult natura taceri,
 Promis et urbanum mellifluumque putas:
 Falleris haud aliter quam, qui pro piscibus hydros,
 Pro violis tribulos aut aconita legit.*

Tu chantes ce que seule une catin saurait voir,
 Ce que nulle bouche, à moins d'être impure, ne saurait dire. 70
 Éloigne-toi de la foule des honnêtes gens, scélérat,
 Porte tes pas loin de notre religion sacrée !
 Cette légèreté qui est tienne nuit aux poètes sérieux
 Et l'on nous croit légers, sujets aux mêmes vices :
 On nous croit incapables de bien juger de la foi 75
 Car la pointe émoussée de ta faute nous atteint.
 Ces poètes n'ont pas peur de mener au milieu des catins
 Les sœurs saintes pour leur infliger pareil opprobre.
 Les Bacchantes de Mimallonie vous offrent leur vin crétois
 Et l'abjecte Thyas vous défend de le couper d'eau. 80
 Voilà le poème appris du fils de Sémélé et de Gourmandise :
 Votre poésie a l'odeur des Vénus bacchiques !
 Les vrais poètes s'abreuvent d'onde castalienne, non de vin ;
 Cette source est sobriété, le vin n'est qu'ivresse.
 Qui s'abreuve toujours à l'eau de cette source fraîche 85
 Et apaise sa soif ardente à son pur cristal,
 Compose de chastes vers, fuit le commerce de Vénus
 Et, de sa bouche modeste, éloigne les vers légers.
 Les poètes de Vénus et Bacchus ne riment que vins et jeux ;
 Le chant qu'ils couvent en leur cœur gâté est fétide. 90

*Id canis, a sola quod sit meretrice videndum,
 Quod nisi lascivo non queat ore legi.
 Iprocul a gravium coetu, scelerate, virorum,
 Fer procul a sacra relligione gradum!
 Haec levitas gravibus fit pernicioso poetis.
 Namque leves studio credimur esse pari,
 Non bene de fidei rebus sentire putamur,
 Innocui culpa laedimur ense tuae.
 Hi veriti non sunt sanctas per scorta sorores
 Ducere et ad tantum sollicitare nefas.
 Vina Mimalloniae vobis dant Cretica Bacchae,
 Et vetat infundi sordida Thyas aquam.
 Tale docet Semeles puer et Laemargia carmen,
 Bacchidas et Veneris ista poesis olet.
 Castalium veri potant, non vina poetae,
 Sobrietas fons est ebrietasque merum.
 Qui bibit assidue gelidis de fontibus undam
 Et vitreo siccam diluit amne sitim,
 Carmina casta facit, Veneris commertia vitat
 Nec movet ad versus ora pudica leves.
 Vina iocosque canunt Veneris Bacchique poetae;
 Quod latet in vapido pectore carmen, olet.*

Ce sont eux, quand il institua les règles d'une sainte communauté,
 Que Platon ordonna de chasser de son juste État :
 Ces fauteurs de crime, ces corrupteurs de la jeunesse
 Abusent la foule et la livrent à mille maux ;
 Voulant autoriser tout ce que leur persuade le plaisir, 95
 Ils affutent mille flèches contre les mœurs pieuses.
 Leur déshonnête caquet, tout brûlant de mots effrontés,
 Déverse ses paroles nuisibles à la sainte foi.
 Allons, misérable, demande au ciel le pardon de ton crime !
 Fais face aux cinq plaies du Dieu flagellé ! 100
 A faible voix, le genou plié, en larmes, frappe ta poitrine
 Et paie de tes sanglots tes torts et ton erreur !
 Qui célèbre en son chant les armes insensées de Cupidon
 Vouant à Vénus ses forces et son talent,
 Noie les violettes de pus, l'amome de fumier, 105
 Jette à d'obscènes porcs les lis printaniers ;
 Il puise une onde sulfureuse à la source du Léthé,
 S'abreuve à plein gosier de l'eau du Styx,
 Indigne de contempler les cieus et les astres.
 Car le misérable ne tourne ses regards qu'à terre, 110
 Il se réfugie, loin des cieus, au seuil de Dis et brûle
 Pour les joies de la luxure, en méprisant Dieu.

*Hi sunt, quos statuens sancti consortia coetus
 Esse procul iusta iussit ab urbe Plato.
 Fautores scelerum corruptoresque iuventae
 In mala deceptum plurima vulgus agunt,
 Dumque licere volunt, suasit quaecunque voluptas,
 In mores acuunt spicula multa pios.
 Improba garrulitas verbisque procacibus ardens
 Seminat in sanctam noxia verba fidem.
 I, miser, et veniam Superos pro crimine posce!
 Ante flagellati vulnera quinque Dei
 Voce, genu flexo, lachrymis et pectore tunso,
 Fletibus erroris damna repende tui!
 Carmine qui celebrat vesana Cupidinis arma
 Et Veneri nervos ingeniumque dicat,
 Hic iacit in saniem violas, in stercus amomum
 Atque sub obscoenos lilia verna sues,
 Sulfuream Laethes haurit de fontibus undam
 Et Stygiam lato gutture potat aquam,
 Se facit indignum, Superos qui cernat et astra.
 Nam miser in solam lumina vertit humum,
 Transfugit a Superis ad limina Ditis et ardet
 Gaudia contempto luxuriosa Deo.*

Il faut mettre un frein à l'ardente jeunesse,
 Ne pas la laisser s'adonner à de mauvaises mœurs.
 Recueille, parmi l'ordure terrestre, l'or qui s'y cache 115
 Et fais resplendir ce diamant en pleine clarté !
 Il y a Dieu et sa triple puissance digne d'éternelle louange ;
 De lui les semences premières tirent leur origine,
 Et les esprits, et les astres du ciel décuple,
 Les révolutions stellaires et leurs mille courses. 120
 Il y a les âmes des êtres divins : la vertu en fait
 Don au brillant éther, les rendant saints et sacrés.
 Il y a les éléments qui constituent la matière
 Des choses caduques et l'aliment de l'éternel trépas.
 Il y a encore les Mânes de l'Érèbe, le noir Tartare, 125
 Les lacs soufrés et le royaume profond du noir Jupiter ;
 Et aussi la plaine des châtiments, le cachot d'une mort sans fin,
 Sous lequel Lucifer attise éternellement ses flammes.
 Il y a les châtiments des crimes, les tourments réservés
 À nos abjections, à Vénus et à tes poèmes. 130
 Il y a tout ce que porte l'air, tout ce qu'enfante la mer,
 Tout ce que l'industrielle terre nourrit en son sein fécond,
 Le visage aux mille couleurs des campagnes et les forêts bigarrées,
 Les oiseaux aux mille chants et les errances infinies des fauves.

*Est opus ardentem frenis arcere iuventam
 Nec sinere in mores luxuriare malos.
 Collige terrenis mixtum de sordibus aurum,
 Gemmaque in illustri splendeat ista loco!
 Est Deus, est trinum semper laudabile numen,
 Unde trahunt rerum semina prima genus,
 Spirituum soboles coelique decemplicis astra
 Astrorumque vices multiplicisque viae.
 Sunt animae Divum, nitido quos ethere virtus
 Donat, et hos sanctos indigetesque vocant,
 Et quae materiam prebent elementa caducis
 Rebus et aeternae dant alimenta neci.
 Sunt Herebi manes, sunt tartara nigra lacusque
 Sulfurei et nigri regna profunda Iovis,
 Sunt loca poenarum, sunt altae ergastula mortis,
 Sub quibus aeterno Lucifer igne calet.
 Sunt scelerum poenae tormentaue debita nostris
 Sordibus et Veneri carminibusque tuis.
 Sunt ea, quae profert aer, quae parturit aequor,
 Quae generat pingui dedala terra sinu,
 Multicolor facies agri sylvaeque comantes,
 Multisonae volucres multivagaeque ferae.*

Il y a encore les champs de la sagesse, l'ingénieux savoir, 135
 Les plaidoyers et les litiges du sonore forum ;
 Il y a les vies humaines, les hauts faits dignes de vers,
 Les exploits militaires et les exploits politiques.
 Recueille les morts et les actes courageux des saints !
 Tu as aussi les combats fameux du sanglant martyr, 140
 Les arpents d'une terre aux mille espèces, les jardins,
 Les navires, marchandises et la mer où volent les voiles.
 Tu as les collines vêtues de ceps porteurs de pampres,
 Les monts, les vallées, les bois aux mille frondaisons,
 Champs, lacs, cités, châteaux, villégiatures, villas. 145
 Tu as les cavernes, les fleuves qu'un gué peu profond ralentit.
 Choisis parmi tous ces sujets le tien, car à toi s'offre
 Une merveilleuse abondance ; fais-en la matière de tes poèmes !
 Vénus est née des flots : renvoie-la donc au fond des mers,
 Dans les abysses infinis que l'eau noire fait pâlir. 150
 Ne chante que les sujets audibles à d'austères Catons,
 Séants à la pudeur d'Hippolyte et de Pénélope !
 Alors seulement je te couronnerai du nom de poète,
 Alors seulement ta poésie sera couronnée d'un chant,
 Alors l'Hélicon baignera tes lèvres de ses chastes eaux, 155
 Si aucune Vénus ne vient en tes vers !

*Sunt sophiae partes, est ingeniosa mathesis
 Verbaque clamosi litigiosa fori,
 Sunt hominum vitae, sunt digna negocia versu,
 Plurima gesta foris, plurima gesta domi.
 Collige divorum mortes et fortia facta!
 Inclyta martyrii bella rubentis habes,
 Iugera multiferae tibi sunt telluris et horti,
 Navigium, merces velivolunquae mare.
 Sunt tibi pampineo vestiti palmitum colles,
 Sunt iuga, sunt valles multicomumque nemus,
 Arva, lacus, urbes, castella, suburbia, villae.
 Sunt cava, sunt tenui flumina pressa vado.
 Elige de multis aliquid, tibi copia rerum
 Maxima, materiam carminis ista ferent.
 Nata freto Venus est, Veneremque sub aequora mitte,
 Infima qua nigris pallet abyssus aquis.
 Id cane, quod tetrici possint audire Catones,
 Quod probet Hippolyti Penelopesque pudor!
 Tunc ego te vatis dignum cognomine dicam,
 Tunc tua cantari digna poesis erit,
 Tunc Helicon bibes castisque rigabere lymphis,
 Si Venus in versu non erit ulla tuo.*

PARTIE II

PROSE



Franc Martin, *Le Champion des Dames*, s.l.n.d. [Lyon, Jean du Pré vert, ca. 1485]

Le insidie del riso

Convenienza e consuetudine nella scena cortigiana del Cinquecento italiano

Giancarlo Alfano

Università di Napoli Federico II

1. Restare stupiti

Le teorie del riso sono state elaborate sin dall'Età Classica. Esse si sono articolate in tre principali filoni: a) quello medico; b) quello etico; c) quello retorico, ai quali si può aggiungere d) quello poetico, che riguarda l'indagine sulla commedia e sul comico in generale. Il primo di questi filoni ha ragionato sulla questione *Quid risus?*, provando a spiegare la natura fisiologica e psicologica del riso. Il secondo ha invece inteso rispondere alla domanda *Quo bono risus?*, ossia ha cercato di individuare la natura e l'utilità del ridere nel rapporto tra l'uomo e la società (a che serve ridere? quando e perché è opportuno farlo?). Il terzo, evidentemente, si è concentrato su che cosa faccia scaturire la risata (*Unde risus?*), al fine di individuare quelli che venivano chiamati i "fonti del ridicolo", cioè gli aspetti e gli oggetti che ci inducono a ridere. L'indagine tecnica sul linguaggio poetico, infine, ha spesso provato una sintesi tra i tre filoni, dimostrando in particolare una forte dipendenza dalla tradizione retorica.¹

Questo ricco patrimonio antico venne ereditato dai secoli successivi, diffondendo i termini definiti da Aristotele, Cicerone e Quintiliano nei diversi ambiti culturali. Ne venne fuori una tradizione di lunghissimo periodo che caratterizzò la cultura occidentale almeno a partire dalla stagione umanistico-rinascimentale, quando, ispirati da un continuo confronto col modello classico (che chiamavano la *pristina forma*), i letterati italiani ed europei si misero alla ricerca dei testi originali del mondo greco-romano. Questo nuovo contesto favorì la curiosità nei confronti delle diverse tradizioni di pensiero: non si lesse solo Aristotele, ma anche Platone; non si studiò

¹ Riprendo e sviluppo qui alcune delle considerazioni inserite in Giancarlo ALFANO, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Roma, Carocci, 2016.

solo la retorica, ma si compulsarono anche i libri di medicina, con un interesse e una disponibilità al confronto che segnano una vera differenza rispetto ai secoli precedenti.

Il riso imponeva un'articolazione gerarchica della società basata sul possesso e il controllo di una serie di abilità che si consideravano il frutto sia delle doti naturali (*ingenium*) sia di un certo addestramento tecnico (*ars*) e sociale (*consuetudo*). Medici, filosofi e retori spiegavano del resto che ridere è un'attività centrale nella vita associata, tanto che il riso finiva coll'esser considerato una caratteristica distintiva degli esseri umani: «rire est le propre de l'homme», scriveva Rabelais nel suo *Gargantua* (1534), e pochi anni prima Castiglione aveva fatto dire a uno dei personaggi del suo dialogo dedicato a *Il cortegiano* (pubblicato a stampa nel 1528 ma già noto da quasi due decenni) che il ridere «tanto a noi [uomini] è proprio, che per descrivere l'uomo si suole dire che egli è un animale risibile» (II 45).

La specificità dell'uomo in quanto “animale che ride” venne affrontata a partire da prospettive assai diverse. In particolare, la questione interessò il sapere medico, inteso come “filosofia naturale”, cioè come sapere complessivo sull'uomo e sul mondo che lo circonda. Ancora una volta, l'approccio era antico: come mostra la battuta di Cicerone, che nel *De oratore* afferma di non voler ragionare sulla questione *quid sit risus* perché sarebbe competenza di Democrito, cioè dei filosofi e dei medici. Se è vero che ancora Castiglione avrebbe ripreso questo medesimo atteggiamento, l'interesse medico-filosofico per il riso riprese vigore proprio nel Cinquecento, come ha dimostrato Daniel Ménager che ha indagato questi testi con grande attenzione. A noi basta sapere che a quell'epoca si confrontarono tre modelli principali: 1) il primo è quello medico, fondato da Ippocrate, Platone, Galeno e sviluppatosi fino ad Agostino, che ha un'impostazione verticale, secondo il quale il vertice della organizzazione fisiologica umana è localizzato nel cervello; 2) il secondo è quello aristotelico, in base al quale il corpo si apre a partire dal suo punto concentrico situato nel cuore; 3) il terzo modello, minoritario, collocava invece la sede del ridere nella milza. Il maggior numero degli autori abbracciò la seconda opzione, anche per

il conforto dell'etimologia proposta da Celio Rodigino secondo la quale il *gèlos* ('riso') greco sarebbe stato imparentato con *èhlios* ('calore'), ribadendo così il ruolo preponderante del cuore, o meglio di quel sistema cardiaco-pneumatico che per lunghi secoli ha dominato il pensiero biologico occidentale². Mi limito a un'unica citazione, che, per la sua particolarità (il commento di un filosofo cinquecentesco al poeta duecentesco Guido Cavalcanti), si può senz'altro considerare come tipica:

Il riso vogliono che sia un certo movimento de' muscoli della faccia et massimamente della bocca, cagionato da cosa veduta o udita, che in un subito ci rallegri, onde il calore et il sangue corrino al setto trasverso insieme con li spiriti et in somma al petto, et a' muscoli della faccia, et si muovino³.

La ragione per cui il riso poteva provocare dei movimenti fisici era basata sul convincimento che il corpo umano fosse direttamente congiunto alle facoltà dell'anima. Nel caso specifico, si trattava della facoltà di giudizio che, còlto un certo accostamento inusuale di concetti o una certa sequenza impreveduta di parole, individua una disarmonia o uno scollamento tra i livelli della realtà e se ne stupisce. È l'*amartèma*: l'errore di giudizio che si converte in quel certo affetto che i latini avrebbero chiamato *admiratio* (*thaumàzein* è invece il verbo greco). Il rilievo di questa sequenza cognitivo-affettiva era già chiara a Platone e ad Aristotele, sulle cui orme si sarebbero poi mossi Cicerone e i suoi seguaci, e più avanti, all'inizio del Cinquecento, Vives e Fracastoro e ancora tanti altri filosofi, medici, poeti, professori universitari che ripeterono, tutti, la medesima cosa⁴. Può essere interessante passare rapidamente in rassegna due o tre di questi autori, oggi quasi del tutto dimenticati, per registrare

² Daniel MÉNAGER, *La Renaissance et le rire*, Paris, Puf, 1995, p. 20, n.

³ Francesco de' VIERI, *Lezioni [sic] d'amore*, edited with an Introduction by John Colaneri, München, Wilhelm Fink, 1973, p. 154.

⁴ Girolamo Fracastoro, nel *De sympathia et antipathia rerum*, «deduce le caratteristiche generali dell'ilarità dal fatto che il ridere è un moto prima di sospensione delle funzioni e poi di espansione e dunque compone la passione della sorpresa (sospensiva) con quella della gioia (espansiva): è un modello di analisi delle passioni che ritornerà nel corso del '500 e del '600, con Vives e perfino con Cartesio» (Francesco PIRO, *Il retore interno. Immaginazione e passioni all'alba dell'età moderna*, Napoli, La città del sole, 1999, p. 150).

i principali luoghi comuni, le convinzioni che furono più diffuse tra i secoli XV e XVIII.

A questo scopo si può partire dall'edizione del 1550 di uno dei primi commenti alla *Poetica di Aristotele*, le *Communes explanationes* dedicate da Vincenzo Maggi e Bartolomeo Lombardi. In appendice a quest'opera monumentale veniva pubblicato un breve trattato *De ridiculis*, scritto dal solo Maggi, la cui *pars tertia* aveva prevalente carattere fisiologico, giacché discuteva il riso dal punto di vista fisico e psicologico. Leggiamo, nella traduzione italiana, il brano in cui il riso viene definito come

un moto dell'anima razionale al di fuori della libera volontà, effusione di calore e dilatazione del cuore, che persiste oltre i limiti che la sua natura comporta. A questo moto segue il restringimento del diaframma e la contrazione dei muscoli delle pareti laterali della bocca. E questo moto del cuore è cagionato dal manifestarsi di un fenomeno inatteso di bruttezza che non s'accompagna a dolore ed è dispensato dalla natura agli uomini perché possano distendere l'animo loro. Ho detto che il riso è un moto dell'animo, poiché la meraviglia tiene dietro alla conoscenza, e la conoscenza a sua volta è un moto che agisce sull'animo⁵.

Ridere è un moto del cuore. In quanto tale, esso è libero dal controllo della nostra volontà («*citra nostrae voluntatis imperium*»), la cui causa efficiente (*effetrix causa*) è «*specie quadam voluptatis*»: una voluttà, o piacere, o godimento, che ci fa aprire il cuore. La meccanica fisiologica del riso è illustrata poco più avanti, quando Maggi spiega che

lo scotimento in occasione del riso [...] dipende da due cause di movimento: lo spettacolo di qualcosa di brutto e la natura del cuore. Infatti, in conseguenza del semplice spettacolo del comico, il cuore si espande al di là della sua natura, e al suo moto fa seguito il moto

⁵ Vincenzo MAGGI, *De ridiculis*, in *Il riso nelle poetiche rinascimentali*, a cura di E. MUSACCHIO e S. CORDESCHI, Bologna, Cappelli, 1985, p. 71.

impetuoso del diaframma, per cui tutta la parte superiore dell'uomo si mette in movimento. E poiché alla vista del comico il cuore si dilata più di quanto consenta la sua natura, insorge la natura del cuore che lo frena e lo trattiene entro i suoi limiti naturali. Da questo deriva una sorta di movimento misto di dilatazione e di contenimento. E lo scotimento [*concussio*] che si osserva nel riso non è altro che il movimento composto di dilatazione e di contenimento [*dilatatione et constrictione*]⁶.

Quasi cinquanta anni più tardi, nel 1597, appariva a Marburgo in Germania la ristampa del trattatello latino di un celebre umanista vissuto più di cento anni prima. Era qualcosa di più di un semplice recupero erudito, giacché lo *Scientiae naturalis Compendium* di Ermolao Barbaro costituiva uno degli esempi più chiari dell'associazione tra sapere retorico-letterario e primordi della cultura scientifica che era stata tipica degli Umanisti italiani e che già da tempo era diventata patrimonio comune europeo, prima che, verso la fine dell'Ottocento, le due culture (umanistica e scientifica) finissero col separarsi definitivamente. Al compendio era annessa l'operetta di un professore dell'Università di Marburgo: un uomo oggi non più noto, e che tuttavia è l'inventore di una parola fortunatissima: "psicologia". Si trattava di Rodolph Göckel, il cui cognome era latinizzato in Goclenius, pubblicava una *Physiologia risus et Ridiculi*, che considerava il tema da una prospettiva rigorosamente scientifica⁷.

Goclenius, sulla scorta del *De partibus animalium* di Aristotele e della precedente tradizione medica, individuava quattro cause del riso: 1) l'aspetto strano e sorprendente di una bruttezza non disgustosa («*ob speciem novam et miram alicuius*

⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁷ Cfr. Rudolphus GOCLENIUS, *Physiologia risus et Ridiculi*, Marpurgi, Excudebat Paulus Egenolphus, Typog. Acad., MDXCVII. Dieci anni dopo il nipote Goclenius il Giovane confermava che «*risus est signum et soboles duarum passionum, gaudii [...] et admirationis*», spiegando però che proprio dell'uomo («*solius homininis*») è la *admiratio*, e ciò «*propter ratiocinationem*» ("a causa dell'operazione razionale": Rodolphus GOCLENIUS, *Physiologia crepitus ventris et risus*, Francoforte, in Officina Paltheniana, 1607, p. 65), giacché non bastano il senso e l'immaginativa (cfr. *ibid.*, p. 144-145).

deformitatis sine offensione»); 2) la vista di una persona cara («*ob rem caram et amatam, qui subrisus seu imperfectus et obscurus risus est*»); 3) il solletico («*ob titillationem nervorum sub alis vel similibus partibus*»); 4) il disprezzo o l'indignazione («*qui habet pro causa contemptum aut indignationem*»), che però non è propriamente riso perché è «*solius oris, non etiam pectoris affectio*»⁸. Un'affezione del petto: anche per Goclenius il riso scaturisce dunque da un processo pneumatico in cui sono interessati il cuore, il diaframma (il “setto trasverso”) e i polmoni, la cui causa finale è anch'essa di tipo fisiologico («*ut emittantur copiosi et supervacanei illi spiritus*») o psicologico («*vel ut gaudium cum admiratione declaremus*»). Tutto ciò era stato ben illustrato da Lauren Joubert nel *Traité du Ris*, probabilmente composto già nel 1560, ma di cui è nota solo l'edizione del 1579. Medico del re di Francia, nel suo trattato Joubert sottolineava «*l'importance de la “noivelleté”, c'est-à-dire de la surprise*». Anche per lui, dunque, *laetitia* e *admiratio* erano congiunte: due emozioni contrarie, entrambe provenienti dal cuore, la cui combinazione è necessaria per la produzione del riso⁹. Ne veniva fuori un'altra importante considerazione, secondo la quale il riso è «*fait de contraires mouvemens, emprunté de joye et de tristesse*».

Si ride, dunque, perché si resta stupiti. Non eccessivamente, spiega Rodolph Göckel: quella leggera ammirazione causata da un'attesa tradita, da un'attenzione deviata, da un errore di pensiero improvvisamente rivelato. È evidente che questo processo naturale vale per tutti gli esseri umani. Ed è altrettanto evidente che vale per colui che ride. Chi intende fare ridere, deve, di conseguenza, saper innescare questo tipo di processo: l'uomo spiritoso, l'umorista deve produrre un inganno

⁸ Si tratta del riso sardonico, destinato a un lungo e prospero futuro, almeno sino allo *humor noir* e a Samuel Beckett. Maggi, sulla scorta dello Scaligero, la considera «*solius oris, non etiam pectoris affectio*»; cfr. Vincentii MADIi BRIXIANI et Bartholomaei LOMBARDI VERONENSIS, in *Aristotelis librum de Poëtica Communes explanationes: Madii vero in eundem librum propriae annotationes. Eiusdem de Ridiculis*, Venetiis, in officina Erasmiana Vincentij Valgrisi. MDL nella ristampa anastatica, *Poetiken des Cinquecento*, München, Wilhelm Fink, 1969.

⁹ «*Joubert soutient, lui, que ces deux émotions contraires naissent dans le coeur – non dans l'esprit – et loin de voir un danger dans leur combinaison, cette “inéegale agitation du coeur”, il l'estime indispensable à la production du rire*» (Madeleine LAZARD, «*Du rire théorisé au comique théâtral*», *Studi di letteratura francese*, X, 1983, p. 19-30, qui p. 22-23).

intellettuale, anche con procedure elementari, come possono essere i giochi di parole o le semplici sovrapposizioni di suono.

È il meccanismo illustrato anche da Arthur Koestler nella sua *Arte della creazione* (1964), dove spiega che «ogni buona battuta ha il carattere dell'indovinello», in quanto contiene una mescolanza di ammirazione e di soddisfazione personale che costituisce la ricompensa intellettuale che essa è capace di offrire. Se guardiamo il problema dal punto di vista del "tu", cioè di chi ascolta il motto di spirito, comprenderne il senso è equivalente alla risoluzione di un problema, in quanto la battuta si basa, dal punto di vista cognitivo, sulla «bisociazione improvvisa di un'idea o di un avvenimento su due matrici che sono solitamente incompatibili». Se sono in gioco le potenze intellettuali del soggetto, l'effetto comico, cioè la produzione di riso in chi ascolta può però avvenire solo a patto che il «canale semantico abbia una tensione emotiva adeguata». È qui l'atto creatore di un umorista: «provocare la fusione momentanea di due matrici solitamente incompatibili», accompagnandovi una carica affettiva particolare. Se osserviamo i due poli della comunicazione, l'umorista e il suo uditorio (o i suoi lettori), vediamo allora che il primo «risolve il suo problema unendo in una sintesi paradossale due matrici incompatibili», mentre il secondo, «riscontrando che le proprie previsioni sono sconvolte», vede la propria ragione vacillare: «nella confusione mentale che ne scaturisce, l'emozione, abbandonata dalla ragione, si abbandona allo scoppio di risa». Ridere è dunque «un atto liberatorio: l'abitudine soccombe di fronte all'originalità»¹⁰.

Quando si provi a ripercorrere alcune delle principali pagine dedicate a questo problema dal Romanticismo a oggi, si può in effetti riconoscere che la direzionalità della comunicazione spiritosa da un locutore a un ascoltatore è stata riconosciuta come essenziale da tutti i teorici che si sono occupati della questione. Lo avevano detto con chiarezza Aristotele nella *Retorica* e Cicerone nel *De oratore*, e in tempi a noi vicini lo ha osservato Lucie Olbrechts-Tyteca in un libro dedicato ai fondamenti

¹⁰ Cfr. Arthur KOESTLER, *The Act of Creation*, London, Hutchinson & Co., 1964, p. 94, 96.

logico-argomentativi del discorso comico, dove si spiega che «un motto riuscito è sempre detto di fronte a qualcuno» e si ribadisce poco oltre che, se «a livello primario il comico *agisce*», invece «a livello riflessivo esso *viene colto*». Pertanto, poiché «il riso della retorica è spesso un riso di convivenza», poiché dunque si ride perché si condividono alcuni «usi comici di argomenti», di conseguenza il comico della retorica va situato «a livello riflessivo»¹¹. Detto in altre parole, il carattere bipolare della comunicazione spiritosa è il fondamento stesso della sua natura riflessiva: colpendo l'ascoltatore per la sua forma o per il suo contenuto insolito, la battuta gli impone di reagire impegnando le proprie facoltà intellettuali; lo stupore iniziale (*admiratio*), agendo dal punto di vista emotivo, in conseguenza di un fallimento cognitivo, provoca la successiva ricerca di una spiegazione.

Su questa stessa linea si era mosso già Jean Paul (1763-1825) nei suoi appunti sulla poesia umoristica, quando aveva dichiarato che, «Come per tutti i poeti, ancor più per il poeta comico è valida l'esigenza di un'apertura da parte del lettore, che deve essere tanto amicale e ospitaliera nei suoi confronti quanto bellicosa la chiusura verso il filosofo, e ciò a profitto dell'uno come dell'altro». L'autore comico, e in generale chiunque produca un discorso spiritoso deve trovare nella sua *audience* «una certa confidenziale familiarità», un'«amicizia compiacente», a partire dalla quale l'uomo di spirito potrà permettersi di restare un «infaticabile inventore di eccentricità sempre nuove»¹². Su questa medesima linea si mosse, con la sua consueta chiarezza, Sigmund Freud, che nel saggio dedicato al motto di spirito (*Witz*) affermò che «nessuno può ritenersi soddisfatto d'aver coniato un motto per sé solo. L'urgenza di comunicarlo è indissolubilmente legata al lavoro arguto; è un'urgenza tanto forte che spesso si realizza passando sopra a scrupoli notevoli»¹³. Freud riprendeva qui, dichiaratamente, i versi dell'ultima scena del *Love's Labour Lost* ('Pene d'amor perdute') di William

¹¹ Cfr. Lucie OLBRECHTS-TYTECA, *Il comico della retorica*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 21.

¹² Cfr. JEAN PAUL (Friedrich RICHTER), *Il comico, l'umorismo e l'arguzia*, a cura di Eugenio SPEDICATO, Milano, Il Poligrafo, 1994, p. 139, 140.

¹³ Cfr. Sigmund FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* [1905], in *id.*, *Opere*, edizione diretta da Cesare L. MUSATTI, vol. V, Torino, Boringhieri, 1972, p. 166.

Shakespeare, dove Rosaline, una delle gentildonne al seguito della Principessa di Francia, afferma che

*a jest's prosperity lies in the ear
of him that hears it, never in the tongue
of him that makes it. (V 2, 851-53)*

Il successo di una battuta risiede nell'orecchio di chi lo ascolta: la comunicazione spiritosa è efficace solo se esiste quella che potremmo ben definire una "cooperazione interpretativa".

L'analogia tra il ragionamento freudiano e le altre teorizzazioni vale anche per quanto riguarda l'individuazione di un processo intellettuale consistente nella reazione sorpresa a una distrazione tendenziosa dell'attenzione, il cui esito conclusivo è il riso¹⁴. Se identico è il meccanismo cognitivo, ben diverso sono per Freud le causalità psichiche soggiacenti ai due poli della comunicazione spiritosa: «nell'ascoltatore viene stornato e scaricato un dispendio di investimento», provocando il riso; al contrario, «la formazione del motto implica inibizioni o allo storno [dell'investimento psichico] o alla possibilità di scaricarlo», per cui l'umorista spesso resta serio¹⁵. Il motto può allora esser concepito come «un briccone dalla lingua biforcuta che serve due padroni simultaneamente»: quel che appare indirizzato «al profitto di piacere tien conto nel motto della terza persona [cioè: dell'ascoltatore], come se insuperabili ostacoli interni lo impedissero nella prima persona [cioè: nel locutore]»; si ha allora «la precisa sensazione che questa terza persona sia indispensabile perché il processo arguto si compia».

La presenza di un tu è dunque fondamentale: «noi integriamo il nostro piacere giovandoci di una via traversa per pervenire al riso a noi impossibile: è la via che passa per l'impressione suscitata dalla persona che abbiamo fatto ridere»¹⁶. L'*admiratio* degli antichi, la bisociazione di Kostler, la riflessività di Olbrechts-

¹⁴ Freud parla di una dialettica tra «stupore» e «illuminazione» (*ibid.*, p. 37, e p. 175).

¹⁵ *Ibid.*, p. 171.

¹⁶ *Ibid.*, p. 178.

Tyteca, e infine l'investimento psichico di Freud: pur distinguendosi nella spiegazione di alcuni aspetti specifici, sono tutte teorie che individuano nel ridere la compresenza di un momento logico e di un momento affettivo e che mostrano la necessaria presenza dell'uditorio perché il processo possa compiutamente realizzarsi.

Se le teorie dell'umorismo si possono riunire in tre gruppi principali, quello cognitivo-percettivo, quello socio-comportamentale e quello psicoanalitico, rispettivamente incentrati sul principio dell'incongruenza (*incongruity*), della disparità di ruolo (*disparagement*) e della soppressione-repressione (*suppression-repression*), in ogni caso, si tratti dello stimolo intellettuale, della interrelazione tra parlante e ascoltatore o della liberazione di un investimento psichico (*release*), resta sempre centrale la figura del ricettore¹⁷. Su questa medesima linea procedono i più recenti approcci della linguistica semantica, come si legge nei lavori di Salvatore Attardo, che ha parlato di una «*humor competence*»¹⁸, e di Robert L. Latta, secondo cui il riso è l'effetto di una serie di stimoli che rendono il soggetto sempre meno rilassato, inducendolo a realizzare un «*rapid cognitive shift*», in seguito al quale egli «*relaxes rapidly or fairly rapidly through laughter*». Indipendentemente dal modello di spiegazione che preferiamo adottare, il «*fundamental pleasure of humor*» resta sempre la scarica finale del riso prodotta dalla compresenza di un processo intellettuale e di una carica affettiva¹⁹.

¹⁷ Victor RASKIN, *Semantic Mechanism of Humor*, Dordrecht, D. Reidel Publishing Company, 1985, p. 31. Da questo punto di vista è inaccettabile il principio che, se *bona-fide* communication è governata dal «principio di cooperazione» di Paul GRICE (*Logica e Conversazione* [1975], trad. it. di Giorgio MORO in *id.*, *Logica e Conversazione*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 55-77), allora il *joke telling*, che va considerata una comunicazione *non-bona-fide*, non risponde a quel medesimo principio: la cooperazione non è basata sulla linearità, ma appunto sulle opacità, gli scarti, gli inganni. Quando c'è una irregolarità, è perché il locutore sta chiedendo a chi ascolta di essere compreso.

¹⁸ Salvatore ATTARDO, *Linguistic Theories of Humor*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 1994, p. 31.

¹⁹ Robert L. LATTA, *The Basic Humor Process. A Cognitive-Shift Theory and the Case against Incongruity*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 1999, p. 44.

2. Il circolo del riso

L'approccio medico, quello retorico, quello semantico e quello psicoanalitico sembrano dunque chiaramente convergere nella individuazione del funzionamento del riso. E sulla stessa scorta si è mosso Jean Émelina, che ha parlato della centralità del ricettore, per il quale lo *humour* è la scoperta del gioco presente nella formula che gli è stata offerta: è «il piacere rassicurante, e pieno di valore, che nasce dallo stabilirsi di una connivenza»²⁰. Accade così una condivisione dello spirito del pensiero che è quella precipua convivialità, non pubblica ma intima e discreta che Duvignaud, a partire dalla lunghissima tradizione che stiamo ricostruendo, ha potuto riscontrare come tipica del riso²¹.

Ma se vi è comunità e condivisione, come ancora spiegava Freud quando diceva che «ogni motto richiede un proprio pubblico, e ridere degli stessi motti è prova di una vasta concordanza psichica»²², una simile comunità può, sì, essere basata su una messa in mora delle logiche abituali, o addirittura su una contestazione dei sistemi gerarchici che reggono la vita ordinaria²³, ma può anche fondarsi sulla conferma delle regole sociali, realizzandosi come sanzione per chi le contraddice o non vi si adatta adeguatamente. Del resto, sembrerebbe questo il senso della teoria retorica classica, che individuava nel “qualcosa di turpe” che genera il riso la rappresentazione di una deformità fisica non eccessiva o di una manchevolezza mediocre, cioè di un difetto intellettuale non grave.

In un interessante libro di taglio socio-biologico, Fabio Ceccarelli ha studiato i fenomeni umani del sorriso e del riso, individuando alla base del loro funzionamento i meccanismi della inclusione e della esclusione. Se sorridendo ci si riconosce (così da creare una inclusione di tipo positivo, basata sull'accoglienza dell'altro), il riso a sua volta ribadisce il vincolo identitario individuando chi deve essere tenuto fuori del gruppo o della società e creando così un'inclusione di tipo negativo, basata

²⁰ Jean ÉMELINA, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Liège, SEDES, 1996, p. 131.

²¹ Cfr. Jean DUVIGNAUD, *Le propre de l'homme. Histoires du rire et de la dérision*, Paris, Hachette, 1985.

²² S. FREUD, *op. cit.*, p. 174.

²³ Cfr. Francesco ORLANDO, *Saggio introduttivo*, a S. Freud, *op. cit.*, p. 15-29.

sull'allontanamento dell'estraneo. Secondo la terminologia di Ceccarelli, chi resta fuori del circolo è lo zimbello, cioè colui che appare inadeguato rispetto al rango cui ambisce: chi ride si arroga il diritto di giudicare l'efficacia e l'adeguatezza dell'altro, sanzionandone l'insuccesso col marchio del ridicolo²⁴. È evidente l'affinità di questa teoria con il modello semiotico proposto da Lotman e Uspenski per illustrare la logica culturale, che identifica i caratteri positivi di IN (cioè l'interno, gli amici, la città, etc.) in quanto differente da ES (cioè l'esterno, i nemici, la campagna, etc.)²⁵. Riprendendo lo schema dei due studiosi sovietici, il riso fungerebbe allora da commutatore tra IN ed ES, stabilendo l'appartenenza all'uno o all'altro dei due regimi in base alla differenza tra chi ride e chi viene deriso. Appare qui un fondamentale aspetto antropologico del ridere, ossia la compresenza e correlazione dell'inclusione e dell'esclusione, del “ridere con” e del “ridere di”: il primo aspetto consiste nell'accoglimento all'interno del gruppo di chi è ritenuto affine o sodale, il secondo sigla invece l'allontanamento di un individuo, o di un atteggiamento, contrassegnato dallo stigma dello “zimbello”²⁶. Insomma: da una parte il riso permette di rovesciare in maniera tendenziosa gli automatismi del quotidiano e addirittura di svelare le forme di cui si riveste; dall'altra, il ridicolo costituisce una forma di controllo sociale.

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi per ogni epoca e ogni tradizione linguistica: dalle commedie di Aristofane alle invettive (giocose o propriamente aggressive) del mondo latino; o dallo *charivari* del Medioevo francese alle novelle di beffa e punizione del Cinquecento italiano; dalle barzellette che prendono in giro i caratteri dei gruppi o delle nazioni ai testi rap o ai *serial* televisivi dei nostri anni. Quel che accomuna testi e situazioni così diverse tra di loro è il ridicolo come forma di controllo che sanziona i comportamenti commisurandoli alle convenzioni vigenti in una determinata epoca o in una determinata società. Anche in questo caso la questione è stata affrontata sin dal mondo antico, ed è stata espressa con particolare

²⁴ Cfr. Fabio CECCARELLI, *Sorriso e riso. Saggio di antropologia biosociale*, Torino, Einaudi, 1988.

²⁵ Cfr. Jury LOTMAN e Boris USPENSKJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975.

²⁶ Cfr. Émile DUPRÉEL, *Le Problème Sociologique du Rire*, «Revue Philosophique», 106 (1928), p. 213-260.

chiarezza nel *Libro del cortegiano* (1528) di Baldassar Castiglione, libro capitale del Rinascimento italiano, in cui il ruolo dell'opinione è costantemente incrociato con quello del ridicolo, risultando fondamentale, come vedremo nel prossimo paragrafo, per tutte le pratiche della derisione²⁷.

A questo complesso sistema del ridere comunitario, va aggiunto che il paradigma moderno ha riflettuto anche sull'incidenza che la varietà dei temperamenti ha nella costituzione di pratiche e convincimenti condivisi. Lo spiega bene il *Dom Quixote gascon*, un testo francese del s. XVII in cui si afferma che poiché gli uomini sono assai «*différents entre eux en tempérament, humeur ou naturel, inclination, coutume et autres qualités et habitudes, tant de l'esprit que du corps*», è ben difficile, se non impossibile, che “tutti ridano della stessa cosa” («*tous rient de la même chose*»²⁸). Nonostante queste differenze, non si può negare che in ogni epoca gli uomini abbiano trovato sempre di che cosa ridere, individuando l'oggetto del ridicolo in qualcosa o qualcuno difforme rispetto alla media, riprovevole a causa «delle malvagità dell'animo e delle magagne del corpo»²⁹, o notevole perché incapace di adeguarsi al contesto nel quale si trova. Esemplare è il caso del forestiero (solitamente un provinciale o un uomo di campagna), di cui ci si prende gioco in città o a corte perché in evidente imbarazzo rispetto ai codici vigenti della galanteria o anche solo della buona educazione. Il principio di base è in ogni caso la «consuetudine dei più», come la chiamava Castiglione. Ma questa consuetudine è soggetta a mutazioni costanti, sicché l'educazione cui si sottopone il cortigiano, il cittadino o l'uomo di mondo non può che essere costantemente *in progress*, tappa provvisoria di un cammino mutevole e accidentato che può rivelarsi ingannevole a ogni passaggio.

²⁷ La prova più certa dell'opposizione netta tra *risus* e *irrisio*, è che la seconda può addirittura esercitarsi sul primo: «*sedes ipsa ridendi collocata est, ut apud doctos constat, in deformitate aliqua corporis aut vitio aut in turpitudine morum actionumque earum, quae aut animi solius sunt aut utriusque, corporis scilicet atque animi, aut eorum etiam, quae fortuita vocantur atque in eventu posita*» (Giovanni PONTANO, *De sermone*, ed. e trad. it. a cura di Alessandra MANTOVANI, Roma, Carocci, 2002, IV 11, 5).

²⁸ Cfr. Dominique BERTRAND, *Dire le rire à l'âge classique. Représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1995, p. 71.

²⁹ Lodovico CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* [1570], edizione critica a cura di Werther ROMANI, Bari, Laterza, 1978, p. 133.

Ogni “ridere con” può dunque trasformarsi in un “essere deriso”, ogni *gèlèion* in un *katagèlaston*, si sarebbe detto in greco, giacché, come prescrisse nel 1695 l’Abate di Villiers, «*Chacun a son ridicule et son faible*». Fine studioso della questione, Dominique Bertrand ha osservato che nel corso del Seicento, all’apogeo di quel processo di incivilimento delle maniere che culminò nel grande apparato della Corte di Luigi XIV a Versailles, si passa dalla teoria del riso come proprio dell’uomo al *ridicolo come proprio dell’uomo*: il che comportò «*une observation juste et nuancée des comportements humains*». Processo che in Francia subì un’accelerazione nella seconda metà del s. XVII, quando «ogni tentativo di trasgressione dell’ordine stabilito fu contrastato con la sanzione del ridicolo»³⁰.

Trovare conferma di ciò in due testi, diversamente celebri ma entrambi francesi. Il primo s’intitola *Reflexions sur le ridicule et sur les moyen de l’éviter* pubblicato in prima edizione nel 1696 dall’abate di Bellegarde, nel cui incipit si legge che «*les hommes ont nez pour la société; ainsi la plus utile de toutes le sciences est celle qui apprende à vivre. Il faut être perpetuellement en garde contre le ridicule*». Se all’inizio dell’opera si avverte che chi non sa vivere è esposto al ridicolo, centinaia di pagine più avanti si legge che «*La science des égards est pur ainsi dire l’âme de la société*»: essa infatti è il metro di giudizio col quale si valutano persone e comportamenti, a partire dalla nozione cardinale della *bienséance* (in italiano sarà la “decenza”, ma il senso antico è più complesso ed è equivalente al termine latino *decorum*), soltanto adeguandosi alla quale sarà possibile evitare il ridicolo. E però «*les bienséances sont d’une étendue infinie*», giacché «*le sexe, l’âge, la profession, le caractère, le tems, le lieu imposent des devoirs différens: il faut connoître ces différences, et s’y assujetter, si l’on veut se faire au goût du monde*»³¹.

Le goût du monde: la complessità del grande codice mondano è l’effetto di una somma di piccole gradazioni e di variazioni differenziali. Per stare in guardia contro

³⁰ D. BERTRAND, *op. cit.*, p. 276.

³¹ Abbé de BELLEGARDE, *Reflexions sur le ridicule et sur les moyen de l’éviter*, Paris, Jean Guignard, 1699, p. 2, 466, 467.

il ridicolo occorre apprendere le regole della *bienséance*, perché tutto quel che si fa e quel che si dice è sottoposto al giudizio della società. Il sistema disciplinare richiede l'adesione ai suoi stretti principi; la gerarchia che ne consegue è espressione dello sguardo altrui. Il soggetto deve diventare a sua volta un virtuoso dello sguardo e un camaleonte dell'adeguamento alle continue mutazioni del gusto del mondo.

Questa medesima logica viene riproposta nel discorso sul *ridicule* preparato dal cavaliere de Jaucourt per l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* (1765) coordinata da Diderot e D'Alembert. Vi si legge che, il ridicolo, «on ne l'a point encore défini; c'est un terme abstrait dont le sens n'est point fixe; il varie perpétuellement, et relève comme les modes du caprice et de l'arbitraire». E tuttavia anche qui si ripete che il ridicolo costituisce la regola basilare della condotta sociale, in quanto «Un homme est taxé de r. dans une société pour avoir quitté de faux airs; et ces mêmes faux airs dans une autre société, le comblent de ridicules»³². La rappresentazione più evidente di tutto ciò, come ha avvertito Dominique Bertrand, è nel teatro comico, dove la deformità che costituisce il *ridicolo* è una contraddizione dei pensieri (o dei sentimenti, dei costumi, dell'aspetto, del modo di fare) di un certo uomo con la natura, le leggi invalse, gli usi, o ciò che sembra esigere la situazione in cui si trova. La contraddizione con l'ambiente circostante, il mancato adeguamento alla regola sociale, ossia il mancato adeguamento al sistema vigente, implica la sanzione del ridicolo: fatto gravissimo, secondo Jaucourt, e totalmente sottoposto alla mutevolezza dei tempi e dei contesti e all'estro dell'«*homme de qualité*» e della «*femme titrée*». Fatto tanto inquietante che il curatore è costretto a terminare il discorso avvertendo che «*Le ridicule se trouve partout*»: sottoposto all'occhio del mondo, e al suo «gusto», l'uomo di mondo corre il rischio di farsi notare appena esce dal campo strettamente (ma mai rigorosamente) regolato dal codice sociale. Dal cerchio del riso si finisce dunque con l'essere accerchiati.

³² Chevalier de JAUCOURT, *Ridicule*, in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, tome XIV. Seconde édition enrichie de notes, et donnée au public par M. Octavien DIODATI noble lucquois. A Lucques chez Vincent Giuntini Imprimeur, MDCCLXX, s.v.

3. Il gusto del mondo

Le leggi ricevute e gli usi (*«les lois reçues», «les usages»*), da una parte; e dall'altra la necessità di conformarvisi: la voce dell'*Encyclopédie* dedicata al riso e al ridicolo mostra con grande chiarezza quanto il ridere sia legato al contesto in cui si svolge il discorso faceto. Si tratta dell'altro volto della *urbanitas*, che da un lato è espressione di raffinatezza, cultura e accogliente vivacità di spirito, ma dall'altro è azione aggressiva verso il difforme che non sappia adeguarsi a quel che Quintiliano aveva chiamato il «gusto della città» (*gustum urbis*) e che Bellegarde chiama invece il «gusto del mondo» (*le goût du monde*). Un gusto che, antico o moderno che sia, impone di tenere sotto controllo l'aggressività e lo spirito tendenzioso presenti nel riso e nel ridicolo, i quali — come ha mostrato ancora Dominique Bertrand — producono un piacere negativo, se non addirittura distruttivo.³³ È per questo che a partire dalla seconda metà del s. XVII ogni tentativo di trasgressione dell'ordine costituito si vede contrapporre la sanzione del ridicolo, così che ne viene rafforzato il principio di un nuovo codice, mondano e mediocre, che sostituisce la grande morale, eroica e basata sui modelli offerti da Plutarco, dei due secoli precedenti.

Ma al di là dei mutamenti locali, che hanno reso difficile, e rendono tuttora difficile, la vita a chi vuole farsi strada in società, resta impressionante la grande continuità tra il mondo classico e la civiltà europea del s. XVIII, resa possibile soprattutto dalla mediazione del Rinascimento italiano, a partire dalle fondamentali opere di Giovanni Pontano, Baldassar Castiglione, Giovanni Della Casa e infine Stefano Guazzo, la cui *Civil conversazione* (1573) ebbe una straordinaria e duratura ricaduta europea. Per approfondire questo fondamentale snodo della riflessione occidentale sul riso, la convivenza e l'identità del soggetto, è utile partire da un luogo famoso del *Libro del Cortegiano*. È una citazione lunga, ma davvero importante, in cui viene descritto il momento delicatissimo dell'arrivo a corte di un nuovo gentiluomo:

³³ Boccaccio, alla metà del Trecento, aveva espresso la teoria secondo cui si ride «più tosto delle cattive cose che delle buone opere, e specialmente quando quelle cotali a noi non pertengono» (*Decameron* V 10 3).

vedesi talor che un gentiluomo, per ben condizionato che egli sia e dotato di molte grazie, sarà poco grato ad un signore, e come si dice, non gli arà sangue; e questo senza causa alcuna che si possa comprendere: però giungendo alla presenza di quello, e non essendo dagli altri per prima conosciuto, benché sia arguto e pronto nelle risposte, e si mostri bene nei gesti, nelle maniere, nelle parole, ed in ciò che si conviene, quel signore poco mostrerà d'estimarlo, anzi più presto gli farà qualche scorno; e da questo nascerà che gli altri subito s'accomodaranno alla volontà del signore, e ad ognuno parerà che quel tale non vaglia, né sarà persona che l'apprezzi o stimi o rida de' suoi detti piacevoli, o ne tenga conto alcuno; anzi cominceranno tutti a burlarlo, e dargli la caccia; né a quel meschino basteranno bone risposte, né pigliar le cose come dette per gioco, ché insino a' paggi se gli metteranno attorno, di sorte che, se fusse il più valoroso omo del mondo, sarà forza che resti impedito e burlato. E per contrario, se 'l principe si mostrerà inclinato ad un ignorantissimo, che non sappia né dir né fare, saranno spesso i costumi ed i modi di quello, per sciocchi ed inetti che siano, laudati con le esclamazioni e stupore da ognuno, e parerà che tutta la corte lo ammiri ed osservi, e ch'ognun rida de' suoi motti, e di certe arguzie contadinesche e fredde, che più presto dovrian mover vomito che riso: tanto son fermi ed ostinati gli omini nelle opinioni che nascono da' favori e disfavori de' signori³⁴.

Come si vede, Castiglione propone un'antropologia negativa, basata sull'incertezza, sulla violenza, sulla difficoltà del rapporto col potere, che può vanificare ogni addestramento, ogni educazione, per quanto ricca e articolata essa sia. Certo, nel dialogo dedicato al «perfetto cortegiano» si insiste con chiarezza sulla

³⁴ Baldassar CASTIGLIONE, *Il libro del cortegiano*, introduzione di Amedeo QUONDAM, note di Nicola LONGO, Milano, Garzanti, 1981, II, 32.

necessità di acquisire una grande competenza tecnica, che vada dal saper parlare al saper danzare, dall'abbigliamento alla cavalcatura, sempre all'insegna della *sprezzatura* — questa è la parola che inventa Castiglione per questo nuovo concetto —, ossia di quella *nonchalance* che sarebbe da allora rimasta la qualità massima della persona elegante. Ma al tempo stesso esiste l'imprevedibilità del carattere del principe, il suo farsi buono o cattivo *sangue*, il suo esser vittima dei propri umori.

Una scena esemplare, dunque, questa di Castiglione, che resta paradigmatica anche nei secoli a venire. E tanto più esemplare perché l'autore, fatto accorto dalla diretta esperienza pluridecennale di cortigiano presso le maggiori corti d'Europa (finì i suoi giorni in Spagna come ambasciatore del papa presso l'Imperatore Carlo V), la fa ruotare intorno al riso e al ridicolo. Infatti, se il cortigiano non piacerà al principe, questi non riderà delle sue battute; o al contrario, se gli piacerà, anche le barzellette più balorde e scontate lo divertiranno. Di conseguenza, se il nuovo arrivato non otterrà la grazie del suo signore, egli sarà vittima degli scherzi degli altri cortigiani residenti: la sanzione del ridicolo è già attiva nell'Italia del primo Cinquecento, ben prima degli avvertimenti di Bellegarde e dell'*Encyclopédie*.

La scena di Castiglione mostra la conflittualità sottostante a ogni forma di vivere associato e mette a nudo il modo in cui le dinamiche del potere determinano queste forme. Nelle corti del Rinascimento italiano è evidente che si può «acquistar laude» soprattutto se ci si commisura al principe, conformandosi al gusto dettato da lui o dai suoi consiglieri più ascoltati. E tuttavia, per quanto egli possa sempre restare vittima del più totale arbitrio principesco, il cortigiano deve sempre affidarsi alla norma secondo cui «nella conversazione de tutti gli omini» egli deve agire «senza acquistarne invidia», ispirandosi al più attento rispetto delle «circonstanze»³⁵, una parola che, come viene ricordato nel dialogo, proviene dal lessico religioso, e più in particolare dai manuali cristiani per regolare la confessione, a loro volta eredi di un

³⁵ *Ibid.*, II 8.

concetto basilare della retorica, antica e moderna³⁶.

All'origine degli avvertimenti di Bellegarde e delle pratiche dei *salons* ecco dunque le *circumstantiae*, che dai manuali medioevali per la confessione transitano nelle retoriche umanistiche e nelle pagine del *Cortegiano*, emergendo infine nella società francese di fine Seicento per esprimere la difficoltà di una conoscenza mondana improntata al principio delle piccole differenze³⁷. Si tratta di una variabilità contestuale della massima importanza per la cultura di cui ci stiamo occupando, come dimostra lo stesso *Libro del Cortegiano*, in cui si fa riferimento alla necessità di uno specifico apprendistato sociale per chi voglia attingere alle modalità della comunicazione spiritosa:

voi negate che nelle facezie sia arte alcuna; e pur, dicendo male di que' che non servano in esse la modestia e gravità e non hanno rispetto al tempo e alle persone con le quali parlano, parmi che dimostriate che ancor questo insegnar si possa e abbia in sé qualche disciplina³⁸.

Dedicando un'intera opera alla formazione del «perfetto cortegiano», Baldassar Castiglione riteneva dunque che l'*arte* delle facezie fosse una «disciplina», cioè un'attività regolata, necessaria per il corretto funzionamento della conversazione aristocratica di primo Cinquecento. In quanto regolata, questa pratica è il frutto di un addestramento, di un'educazione affinata attraverso lo studio teorico (sui manuali di retorica, ancora) e l'esercizio pratico (con la frequentazione delle corti). Allo *iudicium* individuale, al «buon giudizio naturale», come lo chiama l'autore, il cortigiano adeguatamente formato deve aggiungere l'*ars*, la tecnica; la quale è ispirata

³⁶ Si tratta di un'indicazione di matrice aristotelica ripresa ancora da Giulio Cesare SCALIGERO nei *Poetices libri septem* (Basileae, Crispinus, 1561), dove spiega che «*Genus, patria, conditio fortunae, animus, gesta, ars, habitus, et alia ejusmodi quae nonnulli graecorum periraseis, nostri barbari iccirco circumstanties appellarunt, Aristoteles ta kùklo.*» (p. 83b). Cfr. Cesare VASOLI, *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. «Invenzione» e «Metodo» nella cultura del XV e XVI secolo* [1968], Napoli, La città del sole, 2007.

³⁷ Cfr. Carlo OSSOLA, *Dal Cortegiano all'uomo di mondo: storia di un libro e di un modello sociale*, Torino, Einaudi, 1987, e Mario DOMENICHELLI, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa: 1513-1915*, Roma, Bulzoni, 2002.

³⁸ B. CASTIGLIONE, *op. cit.*, II 43.

alla regola cardinale del «rispetto al tempo e alle persone». La *cortigiania* è infatti una professione improntata alla visibilità pubblica: aspetto passivo (*essere visti*) il cui corrispondente attivo è la continua rappresentazione del proprio ruolo nel rispetto di una serie ben regolata di pratiche, la più insidiosa delle quali è proprio il «conversare quotidiano», dove il cortigiano si espone costantemente a «una delle forme più potenti di pubblica disapprovazione», ossia «il ridicolo»³⁹.

Se *tu* è uno che ride, e se il riso è basato su un circolo che separa quelli che ridono da quelli che sono derisi, allora è evidente che il circolo si costituisce proprio a partire dal “tu”. È in base all’orientamento culturale, sociale, ideologico dell’uditorio che l’uomo elegante deve muoversi. Si tratti del principe, del gruppo di riferimento o dell’intera società, in ogni caso colui che intendere fare ridere deve sapersi conformare, giacché il potere risiede nello sguardo dell’altro. Ecco perché facezie e motti devono essere «convenienti», perché essi devono “convenire” al contesto, cioè devono adeguarsi: l’uditorio è il sistema di riferimento in base al quale chi parla deve operare le proprie scelte.

È, questo, un tema capitale della società di Antico Regime e in generale di tutti i sistemi sociali chiusi. Lo troviamo illustrato in maniera assai chiara in un’opera minore del Cinquecento italiano, il *Dialogo dei giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare* di Girolamo Bargagli, pubblicato nel 1572, ma concepito nell’ambiente aristocratico senese di circa trent’anni prima. La lista dei creditori di Bargagli va dal Cicerone del *De oratore* agli scritti di Pontano, Castiglione e Della Casa, e dunque le sue riflessioni s’inseriscono perfettamente nel nostro percorso. Discutendo dei racconti che si fanno in pubblico, l’autore spiega infatti che la scelta del tema dev’essere rispettosa del tipo di uditorio che si ha di fronte: il racconto «di nobile azione e fra segnalate persone occorsa» andrà scelto se «fra molte donne in luogo celebre la nostra novella si dovrà dire»; mentre i «bassi e i piacevoli avvenimenti»

³⁹ Cfr. Robert C. ELLIOTT, *The power of satire. Magic, ritual, art*, Princeton, Princeton University Press, 1966.

potranno esser narrati «se fra persone dimestiche e in luogo ristretto dobbiamo essere ascoltati»⁴⁰.

Distinzione tematica e separazione degli uditori: il modello di Bargagli è chiaramente ispirato al rispetto della regola fondamentale del *decorum* (nella Francia del s. XVII si sarebbe chiamata la *bienséance*), che impone una rigida correlazione tra tema affrontato e stile utilizzato (all'argomento umile corrisponde il registro espressivo quotidiano; a quello elevato, il registro sublime). Ma, come abbiamo visto fin qui, ridere è un'attività insidiosa; e ancora più insidioso è fare ridere: perché colui che produce il discorso faceto è sempre a rischio di contaminarsi con ciò di cui tratta, soprattutto se si ricorda che una delle fonti del riso risiede proprio in colui che parla.

L'uomo faceto deve dunque possedere una certa capacità istrionica, una disponibilità a diventare ridicolo che lo avvicina pericolosamente a un teatrante o a un buffone. Lo dice assai bene Giovanni Pontano nel *De sermone*, quando ricorda la volta in cui per ammorbidire l'animo di un campagnolo adottò un linguaggio popolare, rendendosi «*ridiculum, hoc est rusticanum*» (V 2 30). La pratica comica è una disciplina, un esercizio che coinvolge l'immagine complessiva dell'uomo faceto, l'identità professionale e retorica di chi deve sapersi astenere da ogni eccesso per non precipitare nel novero dei *mimi*, quegli istrioni che stanno bene negli spettacoli che si fanno in teatro («*theatroque ac spectaculis*»: IV 8, 3) non certo a corte o tra gli uomini colti.

Il crinale che separa la mascherata istrionica dalla buffoneria è sottile e pericolosa. È ben vero che «*la plaisanterie*» è un genere ben delimitato e attentamente codificato che non può mai trasformarsi in «contestazione dell'ordine costituito»; ma al tempo stesso — ha osservato Guidi⁴¹ — «ridere, in una società altamente educata è un'arma a doppio taglio, che può ritorcersi contro colui che lo maneggia in maniera

⁴⁰ Girolamo BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi che nelle Vegghie Sanesi si usano di fare*, Siena, Luca Bonetti, 1572, p. 221.

⁴¹ Cfr. José GUIDI, *Festive narrazioni, moti et burle (beffe). L'art de facéties dans le "Courtisan"*, in *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance (deuxième série)*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1975, p. 171-210.

sconsiderata». Lo mostra, se ci fosse bisogno di prove ulteriori, un significativo cambiamento apportato da Baldassarre Castiglione durante la composizione del suo dialogo dedicato al cortigiano. Nella cosiddetta *Seconda redazione*, seguendo alla lettera Cicerone, l'autore ricordava che «conveniente è ridersi degli vicii collocati in persone né misere tanto che movino compassione, né tanto scelerate che paia che meritino esser condannate a pena capitale». La seconda redazione rimase allo stadio di manoscritto, il testo che invece andò in stampa nel 1528 prescrive in questo stesso luogo di astenersi dal prendere in giro, non solo i miserabili e gli scellerati, ma anche coloro che sono «tanto grandi che un loro piccol sdegno possa far gran danno»⁴². Bisogna dunque stare attenti ai potenti, come viene ribadito più avanti nello stesso dialogo:

Avendo adunque il cortegiano nel motteggiare e dir piacevolezze rispetto al tempo, alle persone, al grado suo e di non esser in ciò troppo frequente (ché in vero dà fastidio, tutto il giorno, in tutti i ragionamenti, e senza proposito, star sempre su questo), potrà esser chiamato faceto; guardando ancor di non esser tanto acerbo e mordace, che si faccia conoscer per maligno, pungendo senza causa over con odio manifesto; over persone troppo potenti, che è imprudenzia⁴³.

Come si vede, è la stessa argomentazione che abbiamo già trovato a proposito del rispetto delle «circostanze»: solo che qui non solo viene riproposta l'opposizione tra *buffoni* e cortigiani, ma si contribuisce a distinguere, all'interno della seconda categoria, tra chi possiede le qualità dell'esser «piacevole e faceto», e quelli che, pur di «dire una parola argutamente», arrivano addirittura a «maculare l'onore d'una nobil donna; il che è malissima cosa, e degna di gravissimo castigo, perché in questo caso le donne sono nel numero dei miseri»⁴⁴.

⁴² B. CASTIGLIONE, *op. cit.*, II 46.

⁴³ *Ibid.*, II 83.

⁴⁴ *Ibid.*

Le medesime considerazioni già svolte a proposito dei ‘cattivi cortigiani’, troppo scurrili o troppo proclivi a seguire le mode estere, vengono qui ripetute riguardo all’uso delle facezie: la frequente ripresa dello stesso avvertimento in luoghi differenti è un chiaro indizio della sua importanza. Lo ritroviamo infatti dove si discute dell’imitazione quando, dopo aver spiegato che essa «non pò essere senza ingegno» in quanto impone di «accomodare le parole e i gesti, e mettere innanzi agli occhi degli auditori il volto e i costumi di colui di cui si parla», si precisa che «bisogna essere prudente, ed aver molto rispetto al loco, al tempo, ed alle persone con le quali si parla, e non descendere alla buffoneria»⁴⁵. Tale prescrizione è chiaramente collegata a quanto già osservato sul rispetto delle «circostanzie», ma è interessante che essa si riferisca non tanto all’oggetto, quanto al *modo* e dunque al *soggetto* della imitazione, ammonendo contro ogni tentazione istrionica. Subito dopo, e immediatamente prima di proporre come modello d’imitatore uno degli interlocutori del libro (messer Roberto da Bari), si avverte, infatti, che «ad un gentilomo non si converria di fare i volti, piangere e ridere, far le voci, lottare da sé a sé, come fa Berto», ma che, al contrario, occorre mantenersi nei limiti del *decorum*, «servando sempre la dignità del gentilomo, senza dir parole sporche o far atti men che onesti»⁴⁶.

La prossemica di corte va insomma mantenuta entro i limiti precisi ai quali la tecnica del cortigiano deve sempre attenersi, sia pure in accordo con la mutevolezza della *consuetudine*. Di qui l’insistenza del Castiglione, che vi ritorna a proposito dei motti, che vanno utilizzati con cautela per non «parer maligno e velenoso» e soprattutto per non rischiare di ricevere un «castigo in tutto ’l corpo»⁴⁷; e ancora più esplicitamente vi si sofferma dove prescrive di non «essere arguto nel biastemare» perché «questi tali, che voglion mostrar di esser faceti con poca reverenzia di Dio, meritano esser cacciati dal consorzio d’ogni gentilomo»⁴⁸. Sono tutte cautele conseguenti al precetto formulato dal principale personaggio di questa parte del

⁴⁵ *Ibid.*, II 50, c.m.

⁴⁶ *Ibid.*

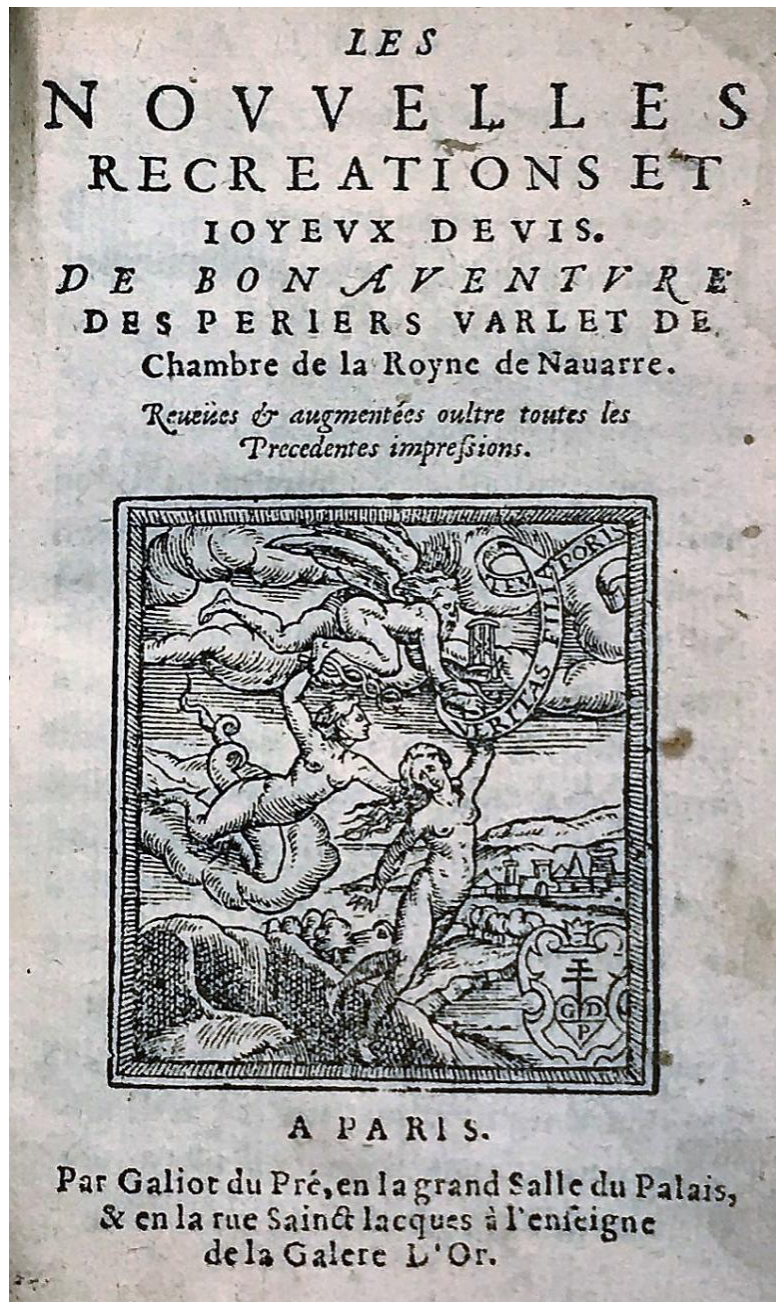
⁴⁷ *Ibid.*, II 57.

⁴⁸ *Ibid.*, II 68.

dialogo, il cardinal Bibbiena, secondo il quale nel cavar motti e arguzie dalle comparazioni «bisogna considerare il loco, il tempo, le persone, e l'altre cose che già tante volte avemo detto»⁴⁹.

Insomma, sono gli equilibri della nuova professione di «cortigiana» ad imporre al Castiglione di sintonizzare il suo «ritratto» sulle onde della «consuetudine»: principio oscillante del vivere umano, ma non del tutto irrazionale né assolutamente ingovernabile. Ed è proprio in virtù di questa legge generale del mutamento che egli riesce a opporre ai «costumi» moderni una scala di valori attenta alla definizione dei diversi ruoli e delle varie occasioni che si presentano al gentiluomo: per evitare che egli si abbassi tanto da assomigliare a un buffone o che si dimostri incapace di conformarsi alla «consuetudine dei più», facendosi coprire di ridicolo. Se il riso è il prodotto di uno *choc* cognitivo collegato a una carica affettiva, e se l'uomo di spirito stupisce i suoi ascoltatori mostrando abilmente un'incongruenza del mondo, non si è però mai sicuri che chi ascolta un'arguzia non creda di riconoscere l'incongruenza proprio in chi gliela offre, ritenendo ridicolo lo stesso uomo di spirito: il discorso spiritoso, mettendo in contraddizione il mondo e il suo "gusto", colloca insomma il soggetto in una posizione sdrucchiolevole.

⁴⁹ *Ibid.*, II 57.



Les Nouvelles récréations et Joyeux devis. De Bonaventure des Periers varlet de Chambre de la Royne de Navarre. Reueües & augmentées oultre toutes les Precedentes impressions. Paris, Galiot du Pré, en la grand salle du Palais, & en la rue Saint Jacques à l'enseigne de la Galere D'Or. S. d. [avant 1579].

« Mon cousin, cestuy cy est-il bon ? »

**Le *decorum* « trop gaillard » des *Nouvelles récréations et joyeux devis*
de Des Périers, lecteur du Pogge**

Anne Boutet

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (Tours) et
Université Charles-de-Gaulle (Lille)

Lorsqu'il s'agit d'étudier la notion de *decorum* et d'explorer ses limites, il est rare de penser immédiatement aux recueils de nouvelles de la Renaissance. Viennent à l'esprit des textes de rhétorique ou des œuvres poétiques et dramaturgiques influencés, notamment, par la lecture de l'*Art poétique* d'Horace et du *De officiis* de Cicéron. Au XVI^e siècle, en France, le genre de la nouvelle est déconsidéré. Sans art poétique pour la légitimer ou lui conférer ses lettres de noblesse, cette littérature puise dans un héritage médiéval foisonnant et polymorphe où l'*exemplum* se mêle au lai, à la facétie, aux dits, aux contes ainsi qu'aux modèles italiens que sont Abstemius, Castiglione, Boccace ou Le Pogge. L'instabilité du lexique reflète la labilité d'un genre désigné tantôt comme « nouvelle », tantôt comme « compte », « histoire » ou « devis ». De plus, les recueils français de nouvelles illustrent moins les limites que le refus du *decorum*. Les protestations de moralité et d'exemplarité que formulent les conteurs, sur le modèle du proème et de la quatrième journée du *Decameron*, ne doivent pas duper. Le plaisir du texte réside bien dans sa légèreté et sa gaillardise.

Bonaventure des Périers sait cela, et n'hésite pas à jouer avec le modèle boccacien de l'adresse aux lectrices en donnant, dès la première nouvelle des *Nouvelles récréations et joyeux devis* (1558), la parole à la gent féminine. Certaines dames et demoiselles pouvant se montrer parfois « trop tendrettes », il les met en scène dans un bref échange avec leurs cousins et frères, chargés de sélectionner des récits pour

éviter à ces sensibles lectrices de « tomber en quelques passages trop gaillards »¹. Seulement, comme le constate malicieusement le conteur, à chaque fois qu'il leur sera demandé si « cestuy ci est [...] bon », les mâles espiègles et trompeurs répondront toujours : « ouy »². C'est pourquoi Des Périers invite à tout lire et « hardiment », d'autant que « quantes dames auront bien l'eau à la bouche, quand elles orront les bons tours que leurs compagnes auront faitz »³. Peu importe si « devant les gens elles facent semblant de couldre ou de filler : pourveu qu'en destournant les yeulx, elles ouvrent les oreilles : et qu'elles se reservent à rire quand elles seront à part elles »⁴. Aussi Des Périers est-il moins un disciple de Boccace que du Pogge, dont les *Confabulationes* (1452) sont célèbres pour leur verve et leur truculence gaillardes⁵. Illustration d'une *florentina libertas* mêlant satire, obscénité et scatologie, elles ont dû être adaptées par leurs traducteurs, Julien Macho et Guillaume Tardif, afin de les rendre plus conformes à la bienséance française.

Comme bien des conteurs de son époque, Des Périers a lu les facéties de l'humaniste italien et emprunte maints récits à son recueil⁶. La question du *decorum* semble donc inopérante chez des auteurs comme le Pogge ou Des Périers : comment, sans souci du *decorum*, poser des limites à respecter ou à franchir ? Pourtant, évacuer

¹ Bonaventure DES PÉRIERS, *Nouvelles créations et joyeux devis*, éd. Krystyna Kasprzyk, Paris, Société des textes Français Modernes, 1997, p. 17. Sur Des Périers et le genre de la nouvelle, voir les travaux majeurs de Lionello SOZZI : *Les Contes de Bonaventure Des Périers. Contribution à l'étude de la nouvelle française de la Renaissance*, Torino, G. Giappichelli, 1965 et *La Nouvelle française à la Renaissance*, CEFI, Universités de Turin et de Savoie, Bibliothèque Franco Simone, Genève et Paris, Slatkine, 1981.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ Sur l'œuvre du Pogge, voir *Poggio Bracciolini 1380-1980*, Firenze, Sansoni, 1982.

⁶ Au sujet de la facétie en France au XVI^e siècle, voir notamment « Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance », actes du colloque de Goutelas 29 septembre – 1^{er} octobre 1977, sous la direction de V.-L. SAULNIER, *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n^o 7, 1978 et Henri WEBER, « La facétie et le bon mot du Pogge à Des Périers », *Humanism in France at the End of the Middle Ages and in the Early Renaissance*, Manchester, Manchester University Press-New York, Barnes and Noble, 1970, p. 82-105. Le projet « Facéties », du laboratoire OBVIL (Sorbonne Paris IV), mené par Luise AMAZAN-COMBEROUSSE, Marie-Claire THOMINE, Tiphaine ROLLAND, Dominique BERTRAND et Nora VIET, participe activement au renouveau des études sur le développement de la facétie en France : <http://obvil.paris-sorbonne.fr/obvil/presentation>

si rapidement cette interrogation reviendrait à lire bien trop vite Cicéron, Horace et les deux humanistes italien et français. Josse Bade et son commentaire de l'*Art poétique* d'Horace (1500) ou Érasme interprétant le *De officiis* de Cicéron (le *Ciceronianus* de 1528 et l'*Ecclesiastes* de 1540) révèlent la complexité d'une notion moins étrangère au *Confabulationes* et aux *Nouvelles récréations et joyeux devis* qu'il n'y paraît. Les sens rhétorique, moral et esthétique associés au *decorum* sont ainsi déterminants.

Questionner les limites du *decorum* chez Des Périers, lecteur du Pogge, conduit moins à examiner le positionnement du conteur au sein d'un héritage rhétorique et littéraire antique, réexaminé par les humanistes, qu'à constater la singularité d'une écriture s'appropriant une notion délicate et réveillant un genre narratif déconsidéré du fait de ses origines modestes et gaillardes. Envisager le *decorum* du point de vue de la limite, c'est d'abord interroger le dialogue de Des Périers avec le Pogge, pour, ensuite, examiner le dépassement de cette limite au profit d'une réflexion générique.

Imiter le Pogge, limiter le *decorum* ? Des Périers lecteur des *Confabulationes*

Bonaventure Des Périers n'est pas le seul conteur français du XVI^e siècle à puiser une matière joyeuse et divertissante dans les facéties du Pogge. Le succès des *Confabulationes*, en France, à la Renaissance, n'est plus à démontrer : plusieurs éditions françaises du texte latin (six entre 1470 et 1500, une en 1518), des traductions partielles en français (celle de Julien Macho en 1480, et celle de Guillaume Tardif en 1492), ainsi que des traductions complètes en italien (huit éditions des presses de Venise entre la fin du XV^e siècle et 1553) contribuent au succès et à la diffusion de l'ouvrage⁷. Aussi l'anonyme *Parangon de Nouvelles Honnestes et Delectables* (1531) contient-il vingt facéties dans la traduction de Tardif. Des conteurs comme Philippe de Vigneulles (les *Cent nouvelles nouvelles*), Guillaume Bouchet (les *Serées*), ou bien encore Marguerite de Navarre (*L'Heptaméron*) reprennent à ces facéties, entièrement

⁷ Voir Lionello SOZZI, « Les *Facetiae* du Pogge et leur influence. Discussion », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n^o7, 1977, p. 31-35.

ou partiellement, leurs trames et leurs procédés comiques. Des Périers ne fait pas preuve d'originalité en s'inspirant de l'humaniste italien dans ses *Nouvelles récréations et joyeux devis*. Le secrétaire de Marguerite de Navarre ne se contente pourtant pas de reprendre divers bons tours et bons mots au modèle italien. Il met le récit facétieux au service de la narration de la nouvelle. Or c'est là qu'intervient la question du *decorum* et de ses limites : préciser le sens de cette notion au sein d'ouvrages facétieux montre combien l'imitation du Pogge par Des Périers implique davantage qu'une « récréation » par de « joyeux devis ».

Dans cette analyse comparative des *Confabulationes* et des *Nouvelles récréations et joyeux devis*, il est essentiel de définir le sens et les enjeux du *decorum* à la Renaissance, en France comme en Italie. Comme le rappellent Bernard Weinberg⁸ et Jean Lecoïnte⁹, le *decorum* est une notion à la fois rhétorique (Horace) et morale (Cicéron). Certes,

[...] le terme de *decorum* ne fait pas une seule fois son apparition dans l'*Art poétique* [d'Horace]. On ne le rencontre pas plus [...] dans les gloses antiques, ni dans les commentaires médiévaux. Il faut attendre apparemment le milieu du XV^e siècle pour le trouver appliqué au traité horatien, et le commentaire de l'*Art poétique* de Bade, de 1500, apparaît bien comme le premier [...] à organiser son interprétation d'ensemble autour de la notion de *decorum*¹⁰.

Le commentaire de Bade réunit sous un vocable unique (*decorum*) les implications rhétoriques de termes aussi variés que *dignitas*, *convenientia*, *proprietas* ou encore *aptum et proprium*¹¹. De cette lecture, Josse Bade établit un triple *decorum* (« *decorum triplex ordo* ») des mots, des choses et des personnes :

⁸ Bernard WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, vol. 1 et 2, Chicago, The University of Chicago Press, 1963.

⁹ Jean LECOÏNTE, *L'Idéal et la différence*, Genève, Droz, 1993.

¹⁰ Jean LECOÏNTE, « Josse Bade et l'invention du *decorum* horatien », *Camenaë*, n° 13, octobre 2012.

¹¹ *Id.*, p. 2-4.

[...] pour Josse Bade, c'est le *decorum* qui règle le choix d'un sujet par le poète en proportion de ses capacités ; dans le cadre de ce choix, il gouverne le rapport du vocabulaire et du style avec le sujet traité ; c'est encore lui qui assure la correspondance des parties de l'œuvre, leur conférant une unité, conformément à un modèle cosmologique ; il détermine également l'appropriation des propos de personnages de théâtre à leur condition et caractère ; on rencontre de plus quelques emplois annexes, assez flous, où le *decorum* impose l'idéal d'un certain équilibre dans la construction ou expression.

Le *decorum*, pour Bade, qui reflète l'opinion commune, doit être *rerum, verborum, personarum*. Il ne s'agit pas exactement de trois types de *decorum* distincts, mais d'une correspondance globale entre le sujet, l'expression et les "personnes". On entend par là deux types de personnes, celle qui parle et celles à qui on s'adresse. On précise aussi que le *decorum* doit être *locorum* et *temporum* selon le lieu et le temps, et, en général, les circonstances¹².

Dans les *Prænotamenta* de 1502, introduction aux œuvres de Térence, Josse Bade consacre également les chapitres XX à XXIII au *decorum*. Au chapitre XX, comme le constate Jean Lecointe, il « traite de la notion générale en une phrase : "*Decorum quod Græci prepon vocat est decentia decensque observatio proprietatis personarum rerum verborum : et totius artificii*" »¹³.

Par ailleurs, dans son *Dictionnaire de rhétorique*, Georges Molinié propose de recourir à l'approche de Ramus dans ses *Rhetoricæ distinctiones* (1548), « une des meilleures » au XVI^e siècle. Il en cite un extrait :

Le décorum, en ce qui concerne la pureté et l'élégance de la langue, relève de la grammaire ; en ce qui concerne les édifices, de l'architecture ; pour ce qui est de tous les propos et des actes, des

¹² J. LECOINTE, *L'Idéal et la différence*, *op. cit.*, p. III.

¹³ Cité par J. LECOINTE, « Josse Bade et l'invention du *decorum* horatien », *op. cit.*, p. 8.

questions diverses et générales de la vie quotidienne, il relève de la prudence humaine. Le *decorum* est cette perfection que les arts nous permettent de connaître par leurs préceptes spécifiques, et la raison et la sagesse des hommes par elles-mêmes.¹⁴

Georges Molinié souligne ensuite la clarté de cette définition qui montre « le jeu des grands axes de la rhétorique » :

D'abord, une dimension technique, concernant la pureté et l'élégance du style. Ensuite, une appréciation à la fois morale, esthétique et intellectuelle d'ordre général, qui rejoint davantage les questions de convenance et de dignité ; on retrouve alors aussi bien les déterminations de l'éthique que les conditions de l'efficacité du discours dans la persuasion, par ce qui peut toucher le lecteur. Ce mixte d'esthétique et de morale psychologique est profondément rhétorique : le *decorum* désigne une sorte d'idéal de qualité social¹⁵.

Les exigences du *decorum* font écho aux définitions du *facetus* et de *facetia* formulées par Cicéron (*De Oratore*, II) et par Quintilien (*Institution oratoire*, VI). En effet, si le but premier de la parole facétieuse est de susciter le rire et de divertir, le comique du texte ne doit pas se faire aux dépens de l'*urbanitas*. Le comique facélieux respecte les convenances et la bienséance. Il fuit la *rusticitas* et c'est pourquoi il ne verse ni dans l'obscénité, ni dans de violentes attaques *ad personam*. Le *facetus* va de pair avec l'élégance, comme le souligne Quintilien¹⁶.

Or il est difficile d'associer les *Confabulationes* du Pogge à ce souci des convenances. L'avare de la facétie 70 qui but de l'urine (« *urinam degustavit* ») ou la femme de la facétie 137 qui découvrit son cul (« *culum detexit* ») semblent mal illustrer l'*elegantia* prônée par Quintilien. Aussi le Pogge n'a-t-il pas appelé ses récits *facetiae*,

¹⁴ Trad. de Georges MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, p. 97.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Voir QUINTILIEN, *Institution oratoire*, VI : « *Facetum quoque non tantum circa ridicula opinor consistere. Neque enim diceret Horatius facetum carminis genus natura concessum esse Virgilio : decoris hanc magis et exultæ cujusdam elegantie appellationem puto.* »

mais *confabulationes*, distinction utile pour échapper à une tradition antique très codifiée, mais qu'il revendique également en puisant dans les recueils de bons mots ou d'apologues de l'Antiquité. Comme le relèvent Frédéric Duval et Sandrine Hériché-Pradeau dans leur introduction à l'édition des *Facecies de Pogge* de Guillaume Tardif,

[c]ette position volontairement ambiguë lui permet de réinterpréter à son aise les concepts connexes au “*facetus*”, notamment l’“*urbanitas*”. Les “*confabulationes*” se présentent comme une âpre défense de l'intelligence et, par conséquent, comme une vive critique de la “*rusticitas*”. [...] l’“*urbanitas*” se métamorphose en la qualité de l'homme intelligent, cultivé ou tout simplement ingénieux¹⁷.

Le Pogge n'hésite pas à employer l’*obscenitas* et les attaques blessantes, comme à la facétie 211 où un enfant de dix ans ridiculise et humilie le cardinal Angelotto, pour dénoncer la bêtise humaine en général et les vices méprisables du petit monde de la Curie romaine en particulier. « En les baptisant du nom de “facétie”, d’après le titre apocryphe *Liber facetiarum* porté par les incunables et de nombreux manuscrits, la critique est à l'origine d'un raccourci malheureux.¹⁸ » De fait, dans la préface des *Confabulationes*, destinée à devancer les attaques de ses détracteurs, le Pogge défend un double objectif, inspiré de l'exorde du *De finibus* de Cicéron. À ceux qui condamneront la frivolité et l'indignité des récits (« *in eis ornatiores dicendi modum et maiorem eloquentiam requirant* »¹⁹), l'humaniste italien rétorque que les Anciens eux-mêmes avaient compris la nécessité du besoin de se détendre : « [...] *respondeam legisse me nostros Maiores, prudentissimos ac doctissimos viros, facetiis, josis et fabulis delectatos, non reprehensionem, sed laudem meruisse* [...] »²⁰. Ce point de vue n'est pas étranger à celui formulé par Des Périers, dans la première nouvelle de son recueil :

¹⁷ Guillaume TARDIF, *Les Facecies de Pogge*, traduction du *Liber facetiarum* de Poggio Bracciolini, éd. critique par Frédéric Duval et Sandrine Hériché-Pradeau, Genève, Droz, 2003, p. 17.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ LE POGGE, *Facéties / Confabulationes*, éd. Étienne Wolff et Stefano Pittaluga, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 1.

²⁰ *Ibid.*

« Le plus gentil enseignement pour la vie, c'est *Bene vivere et laetari*.²¹ » En revanche, à ceux qui blâmeront le style des *Confabulationes*, Le Pogge répond en opposant un objectif linguistique inconnu des *Nouvelles créations et joyeux devis* :

Et de même que Cicéron innovait en traitant en latin de philosophie, de même le Pogge innove-t-il en refusant de soumettre le choix de la langue au genre littéraire. Il dépasse ainsi l'opposition entre langue vulgaire et langue latine, au profit, naturellement de la dernière : les potentialités du latin lui ouvrent tous les sujets et tous les registres²².

En explorant les limites du *decorum*, le Pogge non seulement revendique la valeur éthique d'une obscénité chargée de dénoncer la laideur morale et la bêtise humaine, mais introduit également un genre nouveau dans la littérature et « cré[e] un nouveau modèle discursif en opposition totale avec la rhétorique classique »²³. Tel est le sens de son affirmation dans la « Praefatio » : « *Proderit [...] et ad eloquentiam et doctrina mea scribendi exercitatio*. »²⁴ Des Périers ne partage pas la même ambition. Ni le curé de Brou qui montre son cul à un évêque (nouvelle 34), ni le jeune homme, déguisé en religieuse et entouré de nonnes nues, qui fait tomber sous l'émotion du spectacle les lunettes de la mère supérieure venue constater de trop près sa virilité (nouvelle 62) ne sont au service d'une virulente satire de la débauche monacale. Nulle volonté également de rompre avec l'héritage facétieux médiéval et italien. La première nouvelle est très claire à ce sujet : « [P]oint de sens allegoricque, mistique, fantastique » à ces « compte[s] de tous boys : de toutes tailles, de tous estocz, à tous pris et à toutes mesures, fors que pour plorer.²⁵ » Toutefois, la question du *decorum* dans les *Confabulationes* et les *Nouvelles créations et joyeux devis* ne se limite pas à une approche plus ou moins respectueuse des convenances et de la bienséance. La

²¹ B. DES PÉRIERS, *op. cit.*, p. 14.

²² E. WOLFF, *op. cit.*, p. XIX.

²³ F. DUVAL et S. HÉRICHÉ-PRADEAU, *op. cit.*, p. 18.

²⁴ LE POGGE, *op. cit.*, p. 2.

²⁵ B. DES PÉRIERS, *op. cit.*, p. 15.

lecture du *De officiis* de Cicéron par Bade et Érasme met en avant un *decorum* plus moral que rhétorique, où surgit l'individu.

Jean Lecointe rappelle que,

[d]ans le *De officiis*, Cicéron aborde le *decorum*, [...] d'un point de vue plus moral que rhétorique, mais s'y illustre une tendance, également sensible dans ses œuvres rhétoriques, à le "personnaliser", en le détachant d'une observance trop étroite de principes mécaniques, pour l'abandonner à une liberté d'appréciation plus subjective, et en lui faisant davantage prendre en compte, au titre de *decorum personae*, non plus seulement le "rôle", mais bien la "nature de l'individu".²⁶

Ce rappel sur le *decorum* est associé à une réflexion sur la magnanimité. J. Lecointe développe à nouveau ce point :

Cicéron [insiste] sur la "*despicientia rerum externarum*", le mépris des biens apparents, et le hautain détachement du magnanime à l'égard des appréciations sociales de sa conduite. Conformément à la dialectique philosophique de l'être et du paraître, "la grandeur d'âme véritable et sage estime que la beauté morale [...] réside dans les actes et non pas dans la renommée, et elle préfère être la première plutôt que de le paraître."²⁷

Or cette magnanimité n'est pas absente des *Nouvelles récréations et joyeux devis*. Cela peut surprendre. En effet, la grandeur d'âme n'est pas la première caractéristique attendue chez des personnages ordinaires et évoluant dans un quotidien peu héroïque. Certes, quelques papes ou grands de ce monde interviennent dans certains « devis », mais l'essentiel des protagonistes relève d'un milieu social et intellectuel modestes. Pourtant, Des Périers confère à plusieurs d'entre eux une grandeur qui s'apparente à la magnanimité cicéronienne. Ainsi, à la nouvelle 5, un père veuf, « de sa nature facile, indulgent et sans grand soin de sa maison », découvre que ses trois

²⁶ J. LECOINTE, *L'Idéal et la différence*, op. cit., p. 403.

²⁷ *Ibid.*

filles, en âge de se marier, ont non seulement perdu leur virginité, mais qu'elles sont également enceintes et que les pères sont inconnus, « [c]ar possible qu'il y en avoit plus d'un : et que l'un avoit fait les piedz, l'autre les oreilles, et quelque aultre encore le nez [...] »²⁸. Dans tout autre recueil de nouvelles, la colère paternelle conduirait à l'exécution d'une punition sévère, si ce n'est d'un châtement cruel²⁹. Or la réaction de ce père témoigne d'une bienveillance singulière qui l'éloigne de la figure du père en courroux, type habituel de la facétie. La grandeur du personnage qui fait passer le bonheur de ses filles avant la renommée et les convenances sociales met en avant sa personnalité et son individualité. Il se distingue du personnel traditionnel de la nouvelle :

Quand il eut entendu ceste nouvelle, il en fut fasché de prime face : mais il ne s'en desespera point aultrement : d'autant qu'il estoit de ceste bonne paste de gens qui ne prennent point trop les matieres à cueur. Et à dire vray, dequoy sert il de se tourmenter d'une chose quand elle est faicte, sinon de l'empirer ³⁰?

Cet exemple montre que le genre de la nouvelle, en France, à la Renaissance, n'est pas coupé des préoccupations esthétiques et morales qui préoccupent les plus éminents humanistes du temps. Les « devis » de Des Périers peuvent, à leur manière, illustrer – et non contester ou dénigrer – la notion de *decorum peculiare* élaborée par Érasme. Ce *decorum* « s'applique plus particulièrement à la mise en accord de notre comportement – et donc également de nos propos – avec notre personnalité individuelle [...] »³¹. De fait,

²⁸ B. DES PÉRIERS, *op. cit.*, p. 33.

²⁹ Voir la nouvelle 40 de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, où un frère, incarnation de l'autorité paternelle, fait tuer l'époux que sa sœur a épousé en secret. Sur le sujet des pères en colère, voir Anne BOUTET, « “Oultrey d'ire et de courroux” ou de la colère du père. L'humeur colérique des figures paternelles dans les recueils de nouvelles du XVI^e siècle en France », dans *Vers une grammaire des humeurs dans les littératures romanes (mi XIII^e-XVIII^e siècles)*, éd. Giancarlo ALFANO, Roland BEHAR, Michèle GUILLEMONT, Anne ROBIN, *Compar(a)ison*, 1-2, 2011 (2016), p. 99-110.

³⁰ B. DES PÉRIERS, *op. cit.*, p. 32.

³¹ J. LECOINTE, *L'Idéal et la différence*, *ibid.*

[...] le *decorum* cicéronien ainsi repensé, moins mécaniquement appliqué et d'une façon plus subordonnée à la subjectivité individuelle que dans la rhétorique scolaire, s'avèrera un des auxiliaires principaux de l'*éthos*, à la Renaissance, dans l'appel à l'individuation des pratiques d'écriture. Dans une certaine mesure, il nous semble même qu'on puisse distinguer la rhétorique proprement humaniste de la rhétorique scolaire de tradition médiévale, par ce glissement d'un *decorum* "objectif", celui de la "roue de Virgile", vers un *decorum* "subjectif", au sens de Cicéron. Ce sera l'axe même de l'argumentation d'Érasme dans le *Ciceronianus* [...]. C'est un des aspects du progrès universel du "subjectivisme" à la Renaissance, qui reste bien entendu limité par bien des persistances de la perspective ancienne, mais qui tend dorénavant à colorer l'ensemble de la réflexion sur la "convenance" du texte³².

C'est dans cette opposition entre *decorum* objectif et *decorum* subjectif que se dessine la différence entre le Pogge et Des Périers. Malgré la présence de personnalités historiques, religieuses et artistiques, les *Confabulationes* n'accordent que peu de place à l'individuation des personnages. Les traits psychologiques sont à peine esquissés. Par exemple, la série de facéties mettant en scène Rodolfo de Camerino (facéties 51 à 54) ne caractérise le héros que par sa vivacité d'esprit et la sagesse de sa répartie. Rien ne le distingue d'autres rhéteurs, comme le cavalier corpulent de la facétie 197, capable lui aussi de saillies verbales. En revanche, près d'un siècle plus tard, le secrétaire de Marguerite de Navarre semble bénéficier du « progrès universel du subjectivisme à la Renaissance ». Plusieurs de ses « devis » présentent des personnages dont l'*éthos* est développé, certes dans la limite du récit, en particulier ceux incarnant la bonhomie joyeuse défendue à la nouvelle 1. Ces personnages, tel le père de la nouvelle 5, ont pour figure tutélaire celui

³² J. LECOINTE, *op. cit.*, p. 405.

qui ha esté si plaisant en sa vie que, par une antonomasie, on l'ha appellé le plaisantin : Chose qui luy estoit si naturelle et si propre, qu'à l'heure mesme de la mort, combien que tous ceulx qui y estoient le regretassent : si ne peurent ilz jamais se fascher : tant il mourut plaisamment. [...]

Que voulez vous de plus naïf que cela ? quelle plus grande felicité ? Certes d'autant plus grande qu'elle est octroyée à si peu d'hommes³³.

Le Plaisantin, malgré son surnom, n'a rien d'un personnage type. Placé à l'ouverture du recueil, il représente la tentation joyeuse des nouvelles potentialités génériques soulevées par les questionnements contemporains sur le *decorum peculiare*. Avec les *Nouvelles récréations et joyeux devis*, Des Périers expérimente les limites du « *decorum objectif* » pour mieux s'aventurer sur les terres du « *decorum subjectif* ». Toutefois, l'aventure reste mesurée. Le conteur n'abandonne pas les types, héritage médiéval, tel le paillard et facétieux curé de Brou puisqu'« il n'y auroit point d'inconvénient de nommer par antonomasie, Curez de Brou : tous prebstres, vicaires, chanoines, moines et capellans qui feront des actes si vertueux comme il ha faict »³⁴. Ainsi, la comparaison des *Confabulationes* et du recueil de nouvelles de Bonaventure Des Périers illustre la difficulté à appréhender la notion de *decorum* dans les œuvres facétieuses, littérature où rhétorique et morale sont souvent malmenées ou négligées. Il reste néanmoins la possibilité de déplacer ce questionnement sur les limites du *decorum*, de l'orienter dans une perspective générique et de mettre ainsi au jour de nouvelles lectures interprétatives.

Une oreille, trois fous et une danse : le *decorum*, outil d'un questionnement générique dans les *Nouvelles récréations et joyeux devis*

Trois exemples de nouvelles illustrent le déplacement qu'opère Des Périers, lecteur et héritier du Pogge. En effet, contrairement à ses contemporain, le conteur

³³ B. DES PÉRIERS, *op. cit.*, p. 18-19.

³⁴ *Id.*, p. 162.

français ne réduit pas le recueil de l'humaniste italien à un livre d'habiles et faciles recettes narratives, destinées à divertir d'un rire plus ou moins grivois et grossier un public de lecteurs friands de « récréations ». Si le prudent Tardif modère, dans sa traduction française, les élans du texte latin, Des Périers s'approprie les *Confabulationes* et leur traitement du *decorum* pour affirmer une écriture personnelle : lire et imiter le Pogge, ce n'est pas tant inscrire le genre de la nouvelle dans la veine facétieuse que revendiquer et exploiter la richesse d'un genre déconsidéré. Le *decorum*, dépouillé de sa fonction rhétorique ou morale, devient le support d'un questionnement générique inattendu.

La facétie 223 des *Confabulationes* est un des récits du Pogge les plus repris. Elle apparaît aussi bien dans le théâtre de la fin du XIV^e siècle (*Farse nouvelle et recreative du medecin qui guerist toutes sortes de maladie*) que chez La Fontaine, dans le conte posthume « Le faiseur d'oreilles et le raccommodeur de moules ». Cette facétie raconte comment un frère mineur réussit à coucher avec une femme enceinte sous prétexte d'achever le nez de son enfant à naître et de compenser ainsi l'inefficacité du mari. Alors que la traduction de Tardif suit le modèle italien, sans modifier la trame narrative ni éviter les motifs traditionnels de la satire facétieuse (niaiserie des femmes, libido galopante des religieux et cocuage)³⁵, Des Périers, à la nouvelle 9, choisit non seulement de remplacer le nez par une oreille et le religieux par un ami voisin, mais aussi de développer le récit à l'aide de dialogues. Le Pogge joue avec les convenances et la congruité en prenant pour héros un frère concupiscent, menteur et débauché, l'appendice nasal à façonner ajoutant une connotation phallique de bon aloi. Le conteur français, quant à lui, ne se soucie guère de cette question. Ce n'est pas la frontière entre satire topique et lecture sacrilège qui l'intéresse, mais le déroulement même du tour joué. Interpréter le remplacement de l'homme d'Église par un voisin comme le signe d'une timidité ou d'une retenue narrative serait erroné.

³⁵ Sur la traduction du Pogge par G. Tardif et son influence sur le genre de la nouvelle médiévale en France, voir Nelly LABÈRE, *Défricher le jeune plant. Étude du genre de la nouvelle au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2006.

Avec Des Périers, le roué héros acquiert une identité précise. Contrairement au frère mineur de la facétie 223, il possède un nom, « sire André ». La mention d'un patronyme, dont sont dépourvus les deux autres personnages de la nouvelle, est un indice. Il distingue, dès le début du récit, ce personnage omniprésent qui envahit la nouvelle par l'éloquence de ses propos. Certes, là où le Pogge recourt au discours indirect, Tardif utilise, dans sa traduction, le discours direct (facétie 99). Toutefois, il ne s'agit que d'un bref dialogue entre le religieux et sa victime. À la nouvelle 9, le dialogue l'emporte sur le récit. Tout part d'une réponse involontairement maladroite de la naïve épouse : « [sire André] se print à railler avec elle, luy demandant comme elle se portoit en mesnage. Elle luy respond qu'assez bien : mais qu'elle se sentoit estre grosse. »³⁶ Aussi, contrairement au religieux de la facétie, le voisin ne remarque pas de lui-même que sa voisine est enceinte. Il n'est pas présenté comme obsédé par la volonté de satisfaire ses besoins primaires en profitant de la niaiserie d'une jeune mariée. La distance installée avec le personnage du religieux est nette. En revanche, l'usage du verbe « railler » lie la nouvelle à la moquerie joyeuse et annonce le tour à venir. L'adjectif « grosse » devient alors polysémique, cette voisine étant enceinte, mais également grosse de bêtise : le conteur joue avec les attentes du lecteur amateur de facéties et familier des *Confabulationes*. Ce jeu est accentué par le caractère improvisé et involontaire du tour, puisque sire André annonce que l'enfant à naître risque d'être inachevé « sans toutesfois penser grandement en mal, ny qu'il en deust advenir ce qu'il en advint »³⁷. Rien de tel chez le Pogge ou Tardif.

Ce tour qui arrive un peu par hasard, ce religieux remplacé par un voisin bavard et ce nez troqué pour une oreille montrent que Des Périers prend ses distances avec le modèle italien. Or cette distance n'est pas motivée par un souci du *decorum* et des bienséances. De l'un ou de l'autre côté des Alpes, pour le plus grand plaisir du lecteur, l'épouse demeure une idiote et le mari un cocu. Les choix du conteur français sont davantage des partis pris d'écriture qui éloignent le genre de la nouvelle

³⁶ B. DES PÉRIERS, *op. cit.*, p. 53.

³⁷ *Ibid.*

de celui de la facétie. De fait, la place accordée à l'oralité est primordiale dans les *Nouvelles récréations et joyeux devis*. Le titre même du recueil place l'échange, le dialogue, le « devis » au cœur de l'acte narratif. Aussi, non seulement le dialogue domine-t-il la nouvelle 9, mais Des Périers ajoute un dialogue supplémentaire, absent du texte source, où mari et femme discutent dans l'intimité de leur chambre à coucher, l'un apprenant de l'autre le tour joué par leur voisin³⁸. Alors qu'à la facétie 223 le mari est un benêt qui remercie l'homme de Dieu d'avoir sauvé son fils (« *Hoc ipsamet viro retulit, existimans rem infandam filium absque naso deformatum nasci ; quod et maritus laudavit et operam compatriis non est aspernatus* »³⁹), l'époux de la nouvelle 9, après une première et légitime colère, finit par s'apaiser autant par avarice

le sieur André lui donnant pour acheter son pardon une couverture que par bonhomie plus ou moins veule :

[...] il dit mille outrages [au sieur André], le menassant qu'il le feroit repentir du meschant tour qu'il luy avoit fait. Toutesfois de grand menasseur peu de fait. Car quand il eut bien fait du mauvais, il fut contraint de s'apaiser pour une couverte de Cataloigne que luy donna le sire André : A la charge toustefois qu'il ne se mesleroit plus de faire les oreilles de ses enfans, et qu'il les feroit bien sans luy⁴⁰.

Un strict respect du *decorum personarum* impliquerait l'aboutissement, même comique, du courroux de ce mari moins stupide que sa femme. Or, si le compromis final contribue à la satire joyeuse du cocu, type traditionnel des récits facétieux, il est aussi l'expression d'un apaisement qui illustre les propos formulés dès la première nouvelle :

Ne vault il pas mieux se resjouir, en attendant mieux : que se fascher d'une chose qui n'est pas en nostre puissance ? [...] Ne vous

³⁸ Remplacer l'achèvement du nez par celui de l'oreille signifie peut-être, de manière détournée, cette importance nouvelle du dialogue, de l'échange à lire comme à entendre, dans le récit de Des Périers.

³⁹ LE POGGE, *op. cit.*, p. 131.

⁴⁰ B. DES PÉRIERS, *op. cit.*, p. 59.

chagrinez point d'une chose irremediable. Cela ne fait que donner mal sur mal, croyez moy, et vous vous en trouverez bien⁴¹.

L'exploration des limites du *decorum* sert moins à choquer ou à divertir le lecteur en reprenant des trames narratives facétieuses et licencieuses bien connues qu'à rappeler, au fil du recueil, la conception de la nouvelle selon Des Périers. Que la moralité soit présente ou absente n'intéresse guère le conteur français. Il préfère créer un jeu complice avec son lecteur, qui connaît également l'œuvre du Pogge, pour glisser, dans la narration, les fondements génériques de sa réflexion sur l'écriture de la nouvelle.

La comparaison de la nouvelle 2 des *Nouvelles récréations et joyeux devis* avec la facétie 217 des *Confabulationes* est un nouvel exemple de *decorum* exploité afin de promouvoir un genre littéraire mésestimé. La facétie du Pogge présente un archevêque surpris au lit avec une femme par son fou, lequel, après avoir compté les pieds de son maître, se précipite à la fenêtre pour crier que ce dernier s'est transformé en quadrupède (« *Accurrite omnes ad videndum novum et insuetum monstrum. Noster enim archiepiscopus quadrupes factus est !* »⁴²). Il est intéressant de constater que ce récit n'est pas traduit par Tardif. La scène désacralisant un représentant de Dieu s'adonnant à la débauche n'a pas conquis le traducteur, malgré la punition finale infligée par la réaction spontanée du fou. La tolérance du public français devait lui sembler moins grande que celle des lecteurs florentins. Environ cent ans plus tard, Des Périers n'a pas de réticence à reprendre la facétie 217 des *Confabulationes*. Mieux, il surenchérit en employant non pas un, mais trois fous dans le même récit. Tripler le nombre de personnages associés à la folie est, certes, un procédé efficace pour démultiplier l'effet « joyeux » et « récréatif » du « devis ». C'est également une spectaculaire façon d'illustrer, sans plus attendre, les conseils de lecture formulés dans la « Premier Nouvelle en forme de preambule ».

⁴¹ *Id.*, p. 14.

⁴² LE POGGE, *op. cit.*, p. 128.

En effet, les *Nouvelles récréations et joyeux devis* s'ouvrent sur un récit mettant en scène trois fous célèbres, annoncés dans le titre (« Des troys folz, Caillette, Triboulet et Polite. »). Cette place inaugurale accordée à la folie souligne combien la parole du fou joue un rôle dans un recueil où le conteur prend plaisir à jouer avec les mots et leur sens. Il est vrai, cette nouvelle superpose plusieurs lectures. La première, plus immédiate et spontanée, consiste à savourer le divertissement joyeux que suscite le comportement des trois personnages mis en scène, en particulier les réactions absurdes de Caillette et de Triboulet, l'un disculpant involontairement ses bourreaux, l'autre piquant un cheval pour mieux l'arrêter. Une deuxième lecture, plus attentive au rôle des personnages, est sensible à l'éloge humaniste de la sagesse paradoxale de la folie. Or cet éloge s'appuie précisément sur la reprise de la facétie 217 du Pogge. Sous couvert de respecter le *decorum personarum*, la facétie dénonce la dépravation d'un homme d'Église stupide : « *Ita [fatuus] patroni turpitudinem detexit. Insanior est certe fatuo, qui fatuis delectatur.* »⁴³ En effet, le *decorum personarum* consistant à respecter la cohérence entre l'attitude d'un personnage et sa caractérisation, la réponse de l'archevêque, qui affirme au fou que les quatre pieds qu'il compte sont bien les siens, participe de cette dénonciation récurrente dans les *Confabulationes* des vices et de la laideur morale du clergé. La cible de la facétie n'est pas le fou, mais l'homme de Dieu. C'est pourquoi l'archevêque est le seul personnage du récit à être identifiable, grâce à la ville de son archevêché. La femme et le fou restent, eux, anonymes. Des Périers modifie, à la nouvelle 2, le récit du Pogge. L'archevêque de Cologne devient « un abbé de Bourgueil » et le fou est baptisé Polite. Ce dernier n'exhibe pas le péché de son maître en le criant par la fenêtre, mais se contente de s'exclamer : « A tous les diables soit le moine, [...], il ha quatre piedz comme un cheval. »⁴⁴ Bien que la comparaison chevaline associe, selon une topique facétieuse, le moine à un étalon, le conteur ne cherche pas à dénoncer la turpitude du religieux. C'est la sagesse paradoxale de Polite, dénonçant naïvement la

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ B. DES PÉRIERS, *op. cit.*, p. 23.

dépravation de son maître railleur, qui retient l'attention : « Et bien, pour cela, encores n'estoit il [Polite] fol que de bonne sorte. »⁴⁵ Là où l'humaniste italien raille le *stupidum ingenium* d'un puissant, l'archevêque de Cologne, Des Périers préfère valoriser le personnage du fou Polite.

L'examen de la folie est plus fascinant que toute interrogation sur le *decorum*, qu'il soit rhétorique ou moral. Aussi la nouvelle 3 peut-elle être l'objet d'une troisième lecture au cœur de laquelle se pose la question de la folie et de son langage. En effet, si le conteur recourt au substantif « idiotisme » pour désigner la parole du fou Caillette, il emploie également un néologisme comique, « cailletois »⁴⁶. Cette création verbale traduit l'unicité et la singularité de la parole du fou, parole qui échappe à toute règle ou contrainte. Or, cette liberté de ton et de propos constitue le fil directeur des *Nouvelles récréations et joyeux devis* :

Et bien, pour cela, encores n'estoit il fol que de bonne sorte. Mais Triboulet et Caillette estoient folz à vingt et cinq quarraz, dont les vingt et quatre font le tout. Or ça, les folz ont fait l'entrée. Mais quelz folz ? Moy tout le premier à vous en compter : et vous le second à m'escouter : Et cestuy là le troiziesme : et l'autre le quatriesme. Oh qu'il y en ha : jamais ce ne seroit faict : Laissons les icy et allons chercher les sages. Esclairez pres, je n'y vois goutte⁴⁷.

Le conteur met en pratique la folie verbale libératrice de ses personnages en recourant au non-sens (« Mais Triboulet et Caillette estoient folz à vingt et cinq quarraz, dont les vingt et quatre font le tout »). Il annonce également la folie du recueil à laquelle nul n'échappe, ni lui (« Mais quelz folz ? Moy tout le premier à vous en compter »), ni les lecteurs (« [...] et vous le second à m'escouter : Et cestuy là le troiziesme : et l'autre le quatriesme. »), ni les personnages (« allons chercher les sages. Esclairez pres, je n'y voy goutte. »). La dernière phrase ironique chasse le sage de ce

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Id.*, p. 20.

⁴⁷ *Id.*, p. 23.

recueil de devis facétieux où le lecteur est invité à rire et se « récréer » sans se soucier des règles et des contraintes de la morale ou de la raison. Les *Nouvelles récréations et joyeux devis* ne font pas du *decorum* un enjeu générique. Respecter ou non les limites imposées par le *decorum* n'intéresse guère Des Périers. Pour être plus exact : la question du *decorum* n'intervient qu'en tant qu'outil de promotion du genre de la nouvelle. Elle n'est pas un but en soi. De fait, dans ce recueil de nouvelles, il s'agit non pas de constater les limites des implications rhétoriques et morales du *decorum*, ni de constater la transgression de ces limites, mais d'observer un dépassement de celles-ci. Parler de dépassement ne revient pas à dire que Des Périers fait autre chose ou fait mieux que ces prédécesseurs, notamment le Pogge. Il faut entendre le terme « dépassement » comme l'expression d'une dynamique, d'un mouvement des récits et, partant, du genre même de la nouvelle, qui affranchissent l'ouvrage d'un héritage littéraire et moral parfois pesant. Dès la première nouvelle, le conteur affiche son refus, plus ou moins honnête, d'importer de l'étranger la matière de ses récits et donc de soumettre ses « devis » au poids de modèles écrasants, l'on pense en particulier à Boccace :

Et puis je ne suis point allé chercher mes comptes à Constantinople, à Florence, ny à Venise : ni si loing que cela. Car ilz sont telz que je les vous veulx donner, c'est-à-dire pour vous recreer n'ay je pas mieux faict d'en prendre les instrumens que nous avons à nostre porte, que non pas les aller emprunter si loing ? [...]

Les nouvelles qui viennent de si loingtain pays, avant qu'elles ne soient rendues sus le lieu, ou elles s'empirent comme le saffran : ou s'encherissent, comme les draps de soye : ou il s'en pert la moytié, comme d'espiceries : ouse buffètent, comme les vins : ou sont falsifiées, comme les pierreries : ou sont adultereés, comme tout.

Brief, elles sont sujettes à mille inconveniens. [...] Et pour cela, j'ayme mieulx les prendre pres, puis qu'il n'y ha rien à gagner⁴⁸.

Des Périers refuse de suivre une mode littéraire qui consiste, dans la France du XVI^e siècle, à imiter, sans se les approprier, des modèles italiens. Les règles et les préceptes inhérents au *decorum* libèrent ainsi, paradoxalement, sa liberté d'écriture. Déplaçant le questionnement des limites du *decorum* du champ de la rhétorique et de la morale à celui du genre littéraire, Des Périers dynamise un genre narratif souvent déconsidéré et sous-estimé. La nouvelle 38 offre, grâce à la danse, un éloquent exemple de ce mouvement.

Dans la nouvelle 38, l'influence du Pogge disparaît. Le récit n'emprunte aucun procédé, aucun tour aux *Confabulationes*. En revanche, la discussion entre les deux personnages de ce « devis » illustre le rôle du *decorum* dans la promotion littéraire du genre de la nouvelle. Les réactions opposées du docteur en théologie, « appelé Nostre maistre d'Argentré », et de la baillive de Sillé au sujet des danses incarnent les réactions de deux types de lecteurs des *Nouvelles récréations et joyeux devis*. En effet, ce débat sur la danse soulève des questions nullement étrangères à l'art du *decorum*. Il rappelle les notions de *dignitas*, d'*aptum*, de *proprium* ou bien encore de *congruitas* mentionnées dans les traités de rhétorique antique et médiévale, relus, au XVI^e siècle, par Josse Bade et par Érasme. Cette dispute sur la danse pourrait alors s'appliquer aux recueils de nouvelles. Les adversaires de la danse sont les mêmes que ceux qui critiquent le genre de la nouvelle pour sa futilité. Il suffit de remplacer, dans la conversation des deux personnages, le mot « danse » par le mot « nouvelle » pour constater l'efficacité de cette double lecture :

Or en devisant de propos et aultres, ilz [le docteur en théologie et la baillive] commencerent à parler des danses [nouvelles]. Surquoy le docteur dist que de tous les actes de recreation, il n'y en avoit point un qui sentist moins son homme que la dance [nouvelle]. La Baillive

⁴⁸ *Id.*, p. 16-17.

luy va dire tout au contraire, qu'elle ne pensoit qu'il n'y eust chose qui reveillast mieulx l'esprit que les danses [nouvelles] : et que la mesure ni la cadence n'entreroit jamais en la teste d'un lourdault. Lesquelles sont tesmoignage que la personne est adroicte et mesurée en ses faitz et desseins⁴⁹.

La substitution du mot « danse » par le mot « nouvelle » ne fait pas perdre au texte sa cohérence. Elle fait surgir, en filigrane du récit, le débat traditionnel des lectures non nobles, méprisées par le docte, mais que le lectorat féminin et instruit apprécie. De plus, le verbe « deviser » et le substantif « récréation » rappellent le titre du recueil. La Baillive serait alors une lectrice idéale, sensible à l'énergie du rire et à la finesse des bons mots et des bons tours rythmant les nouvelles. Les mentions de la mesure et de la cadence ont aussi leur importance. Tout comme la maîtrise du rythme et des pas aide le danseur à virevolter avec assurance, le *decorum* et ses règles guident le conteur dans la chorégraphie de son écriture. À lui de s'en détacher si bon lui semble, tant qu'il demeure « adroict et mesuré en ses desseins ». Le *decorum* est à la nouvelle ce que la chorégraphie est à la danse : des règles et des préceptes qui, maîtrisés avec art, peuvent être, non contestés, mais dépassés. Le « lourdaud » n'ose pas explorer les limites du *decorum*. L'esprit agile transforme les contraintes rhétoriques et morales en atouts qui servent à affirmer la singularité d'une écriture. Aussi, dans un jeu de polyphonie, la Baillive devient-elle la porte-parole du conteur : ceux qui écrivent et ceux qui lisent des nouvelles prennent autant de plaisir que les danseurs à danser ou à voir danser. Et ceux qui prétendent le contraire mentent, car rien ne réjouit plus que de lire les gesticulations physiques et verbales des personnages qui sont les héros de ces « récréations » :

“Des Danses il en vient plaisir à ceulx qui dansent, et à ceux qui voyent danser. Et si ay opinion, si vous osiez dire la verité, que vous mesmes y prenez grand plaisir à les regarder. Car il n'y ha gens, tant

⁴⁹ *Id.*, p. 165.

melancholiques soyent-ilz, qui ne se resjouissent à veoir si bien manier le corps, et si alaigrement⁵⁰.”

À nouveau, si l'on suit la piste d'un métadiscours inséré dans cet échange, un parallèle est créé entre cette mélancolie chassée par la danse et le rire qui agite les personnages et réjouit les lecteurs, aussi chagrins soient-ils. Le docteur objecte en prenant l'argument de la folie : si l'on voit de loin des gens danser, même en mesure, mais sans entendre la musique, ils ont l'air de fous. La réponse de la Baillive est une nouvelle leçon de lecture adressée au danseur / lecteur de mauvaise foi : « les danses sans instrument ou sans chansons seroyent comme les gens en un lieu d'audience sans sermonneur »⁵¹. De même, les nouvelles sans la musique des rires des personnages seraient « comme les gens en lieu d'audience sans sermonneur ». La cadence ou le *decorum* ne suffisent pas. Il faut cette musique particulière du rire pour transporter le lecteur. « Riez seulement » déclare Des Périer à la première nouvelle. La question de la folie n'est donc qu'un faux débat. Seul le rire importe, car il instaure un dialogue joyeux et récréatif entre le conteur et son lecteur. Ainsi, le dialogue de la nouvelle 38 énonce, sous le couvert de la fiction, une forme facétieuse d'art poétique de la nouvelle. Des Périers refuse de commenter ou d'enseigner sa conception du genre : au lecteur d'en trouver les principes singuliers, à travers un jeu joyeux et facétieux de polyphonie énonciative véhiculé par le rire des personnages. Dépassez le *decorum* associé habituellement à la nouvelle par les lecteurs de Boccace, du Pogge et des conteurs français de la Renaissance permet de mieux défendre et promouvoir une littérature injustement négligée par tous les agélastes et autres docteurs en théologie.

*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Id.*, p. 166.

Questionner les limites du *decorum* dans le recueil de nouvelles du lecteur du Pogge qu'est Des Périers montre que la « gaillardise » du *decorum*, au sens rhétorique et moral du mot, est davantage du côté des *Confabulationes* que des *Nouvelles récréations et joyeux devis*. Le conteur français est gentiment gaillard. Quelques récits un peu lestes, plusieurs critiques formulées à l'encontre des autorités et des puissants, mais Des Périers reste avant tout un « plaisantin ». Railler et contester ne l'intéresse guère. Rire et divertir est bien plus agréable. En revanche, par leur audace, les *Nouvelles récréations* placent le *decorum* au service d'un questionnement générique où le modèle florentin est mis de côté. Respecté ou non, le *decorum* n'est pas présenté comme un élément définitoire, mais comme l'outil d'un dépassement dont la dynamique permet au conteur de réveiller un genre narratif parfois poussiéreux ou convenu. Des Périers plaisante avec le *decorum* comme il plaisante avec le Pogge : tout n'est que jeu discursif avec le lecteur, lequel est invité, pour chaque « devis », à demander inlassablement si « cestuy-ci est bon ». Car, comme dirait la baillive de Sillé, « vous sçavez bien qu'il est impossible que ce monde dure sans plaisir ».

El decoro, según se mire, en los *Coloquios* de Garcia da Orta

Raquel Madrigal Martínez

Universidade de Évora

Se trata de plantear, más bien, estas preguntas: ¿cómo, según qué condiciones y bajo qué forma, algo como un sujeto puede aparecer en el orden de los discursos? ¿Qué lugar puede ocupar en cada tipo de discurso, qué funciones puede ejercer, y esto, obedeciendo a qué reglas? En suma, se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su papel de fundamento originario, de analizarlo como una función variable y compleja del discurso¹.

Garcia da Orta nació hacia 1500 en Castelo de Vide, villa limítrofe con España, desde donde sus padres, judíos, habían llegado huyendo de la Inquisición². En su juventud realizó estudios de medicina en las universidades de Salamanca y Alcalá. Esta última universidad, la de Alcalá, había sido fundada por el cardenal Cisneros, quien implantó en ella un sistema educativo inspirado en los principios del humanismo. Trató de convencer en varias ocasiones a Erasmo de Rotterdam, aunque sin éxito, para que fuera a España y colaborara en la redacción de la *Biblia Polígota Complutense*. *Non placet Hispania*, escribía el Roterodamense a Tomás Moro en una carta de junio de 1517³. No le gustaba España, decía; pero él sí le gustaba a España. Testimonio de ello es la ingente cantidad de traducciones que se hicieron por

¹ Michel FOUCAULT, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, conferencia proferida el 22 de febrero de 1969 en la Sociedad Francesa de Filosofía, en *Dits et Écrits*, en *Literatura y Conocimiento*, trad. Gertrudis GAVIDIA y Jorge DÁVILA, Mérida-Venezuela, Universidad de Los Andes, Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres", 1999, p. 95-125.

² P. M. Laranjo COELHO, «Três médicos cientistas naturais de Castelo de Vide: Garcia d'Orta, Francisco Morato Roma, José António Serrano», *O Instituto: jornal científico e litterario*, CXVI, 1954, p. 378-463.

³ Marcel BATAILLON, *Erasmo y España, Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, vol. I, trad. Antonio ALATORRE, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 90.

entonces de la obra del autor neerlandés. Este episodio nos da cuenta de la admiración con la que contaba Erasmo en la universidad donde se formó Orta y en la que coincidió con Nebrija (quien probablemente fuera su profesor), defensor también de Erasmo.

Tras finalizar sus estudios, regresa a Portugal, donde ejerce como médico, llegando a ser interino más tarde en la universidad de Lisboa, a partir de 1530. En marzo de 1534, sintiéndose inseguro por un trabajo inestable y porque la Inquisición cerraba cada vez más el cerco en Portugal (él era cristiano “nuevo”), decide embarcarse para la India y seis meses más tarde de haber iniciado un viaje sin retorno llega a Goa.

Su experiencia como médico, la práctica diaria y el diálogo con enfermos de todos los extractos sociales y etnias culturales, sumado a la visita a los bazares y boticas y a la convivencia con médicos musulmanes, persas y judíos le ofrecieron la abertura mental que después se verá reflejada en su obra.

Transcurridos casi treinta años de su llegada a la India, ven la luz los *Coloquios*, obra construida en forma de diálogo donde la conversación se lleva a cabo entre dos personajes principales: Ruano y Orta. El primero representa el conocimiento teórico y escolástico; el segundo, es la voz del conocimiento basado en la experiencia de la observación. La elección del diálogo como género para exponer sus experiencias y su pensamiento no es casual. Como señala Maria Teresa Nascimento, el Humanismo encontró en el diálogo la forma de discurso que cumple eficazmente con la función de divulgación de un nuevo saber surgido a partir de los descubrimientos de nuevas realidades tanto en América como en Asia⁴. Evidentemente, los protagonistas son personajes de ficción, pero con un vínculo estrecho con personas de la realidad. Así, tan ingenuo es pensar que Orta no hace más que reflejar o narrar su vivencia como obviar el trasunto histórico y autobiográfico que recorre la obra de principio a fin. Conviene señalar que los *Coloquios* representan, además de un valioso tratado de

⁴ Maria Teresa NASCIMENTO, *O Dialogo na Língua Portuguesa. Renascimento e Manierismo*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2011, p. 42.

medicina, un documento en el que se nos presentan personajes y hechos históricos que existieron y sucedieron efectivamente.

Nos cuesta creer también que el autor se hubiera expresado igual de haber escrito su obra en latín, y no en portugués como acabó por hacer. La dimensión que adquiere el *decoro* habrá cambiado también, por lo menos en parte, en paralelo con la tendencia cada vez más generalizada de ir dejando paulatinamente de escribir los textos científicos en latín para dar paso a las lenguas vernáculas, que para Portugal sirvió de bastón de apoyo para sus pretensiones imperialistas. No es fruto del azar que sea en el siglo XVI cuando surge la primera gramática portuguesa, la de Fernão de Oliveira, quien defiende en su obra la importancia del uso de la lengua portuguesa en los textos científicos como herramienta imprescindible para llevar a cabo los deseos de expansión:

El estado de la fortuna puede conceder o quitar favor a los estudios liberales. Y esos estudios hacen durar más la gloria de la tierra en que florecen, porque Grecia y Roma solo por esto todavía viven: porque cuando señoreaban el mundo mandaron a todas las gentes sujetas a ellos a aprender sus lenguas [...]. Y de este modo nos obligaron a que todavía hoy trabajemos en aprender e investigar el suyo [estudio], olvidándonos del nuestro⁵.

La decisión de escribir los *Coloquios* tenía, además, otra razón de ser, que expone en el *Prólogo*:

Bien pudiera yo componer este tratado en latín, como lo había compuesto muchos años antes, y hubiera sido mucho más apreciado por vuestra señoría (Martim Afonso de Sousa) ya que lo entendéis mejor que la lengua materna; pero lo trasladé al portugués por ser

⁵ Fernão de OLIVEIRA, *Gramática da Linguagem Portuguesa* (1536), edição de Amadeu TORRES e Carlos ASSUNÇÃO, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 2000, cap. IV, p. 86. La traducción de todos los textos que utilizo en la elaboración de este trabajo, sean de Orta o no, y cuya lengua de partida es la portuguesa, es de mi responsabilidad, salvo cuando se indique lo contrario.

más general y porque sé que a todos los que habitan estas regiones hindúes, sabiendo de qué trata, les gustará leerlo⁶.

La intención es clara: hacer llegar el mensaje al máximo de personas posibles, despojándose para ello de cualquier tipo de erudición. *Non nobis solum nati sumus*, había manifestado Cicerón, recordando a Platón⁷; y esa misma idea de no haber nacido solo para uno mismo la hace suya Erasmo en el prólogo de sus *Colloquia*, donde pone de manifiesto que el objetivo de escribirlos fue despertar el amor al estudio valiéndose de una forma amena, convencido de que esta forma de educar era más eficaz que la severidad y la rigidez⁸.

*

Orta y su obra brindan la ocasión de un análisis pormenorizado de las múltiples acepciones de la noción de *decoro* en alguien que se halla embebido con dos culturas tan diferentes como la musulmana y la cristiana. Orta entendería como decoro, siguiendo a Cicerón, «aquello que se adapta a la naturaleza de cada uno de tal manera que haga resplandecer cierta cultura, y dignidad en la modestia, y la templanza⁹.»

Orta revela a la perfección cómo un autor se halla envuelto en un medio, unas circunstancias, una cultura que determinan sus valores éticos y morales. Había estado

⁶ «[...] *bem pudera eu cōpor este tratado em latin como ho tinha muytos anos antes cōposto, e fora a vossa Senhoria mais apreciável pois ho emtendeis melhor que amaterna lingua mas traladeo em portuges por ser mais geral, e porque sey q̃ todos os que nestas indianas Regiões habitam sabendo aquẽ vay emtitulado folgaram de ho leer.*» He tomado como texto de referencia de los *Coloquios* el ejemplar de la primera edición que se encuentra en la Biblioteca Pública de Évora, “Colóquios dos Simples, e drogas he cousas medicinais da India”, de Garcia de Orta, impreso por Ioannes de Endem, Goa, 1563; la traducción de los primeros diez *Coloquios* forma parte de mi tesis: “Colóquios dos Simples”, de Garcia da Orta. Traducción al español y proceso traductológico, defendida en la Universidad de Évora en diciembre de 2014 y que se encuentra disponible en: <http://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/13015>.

⁷ CICERÓN, *Los Oficios de Cicerón, con los diálogos de La Vejez, de La Amistad, Las Paradojas, y El Sueño de Escipión*, traducidos en castellano por D. Manuel BLANCO VALBUENA, Catedrático de Poética, y Retórica del Real seminario de Nobles de esta Corte, Madrid, P. D. Joaquim Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., 1777, t. I, p. 39.

⁸ Julio PUYOL, «Veinte coloquios de Erasmo», *Boletín de la Academia de la Historia*, abril-junio, cuad. II, t. CVIII, 1936, p. 374.

⁹ CICERÓN, *ibid.*, p. 160.

empapándose durante casi treinta años, aproximadamente la mitad de su vida, de una cultura diferente a la que le había correspondido por nacimiento y el impacto que esta circunstancia produciría en él y las transformaciones mentales fruto de esta inmersión cultural son evidentes. Como es de suponer, todo este trasiego fue decisivo en la creación de los *Coloquios*, que demuestran lo determinante que resultó para Orta su inmersión cultural en la India. Cuesta creer que Orta hubiera escrito los *Coloquios* de no haber pasado por todas las etapas de su existencia. Pocos años después de su publicación, surgieron en España textos de autores como Juan Fragoso y Cristóbal Acosta que traducen al pie de la letra las partes del texto de Orta donde se describen las drogas, pero ignoran por completo cualquier alusión de otra índole y evitan un cuestionamiento de las diferencias culturales. El sentimiento etnográfico aún no se había desarrollado en aquella época y solo la exposición directa con otras realidades era capaz de despertar la conciencia de diferencias raciales y de costumbres.

En los *Coloquios*, Garcia da Orta hace uso del *decoro* confirmando a los personajes los atributos que se esperan de ellos, lo que garantiza la verosimilitud. Es el caso de un pasaje del *Coloquio decimoquinto, de la canela*, en el que retrata a Martim Afonso de Sousa, gobernador de la India:

Repelin está apartado cuatro leguas de Cochim, donde estuvo la piedra hasta 1536, cuando Martim Afonso de Sousa, no menos invencible que afortunado capitán, siendo el mayor capitán del mar, destruyó Repelin, y la quemó y saqueó, huyendo el rey con mucha gente; y mató a otros muchos de los que no huyeron, de lo que yo fui testigo. Se llevó la piedra a Cochim y se la envió al rey, quien hizo gran festejo y mucha merced a quien se la había llevado y quedó en gran deuda con Martim Afonso de Sousa por eso y por haber echado de sus tierras al rey de Calcuta dos veces y por prestarle homenaje por haber tomado Baticalá con sus paraos (que eran cincuenta y siete), donde mató a quince mil hombres, no habiendo llevado con

él más que trescientos; y allí se tomó seiscientas piezas de artillería y más de mil escopetas. Y porque las cosas de este capitán son tantas y tan grandes, ya no os digo más. Y estas que os cuento no es por alabarle, que eso ya lo hacen todos los de nuestro tiempo; lo cuento porque viene a propósito de lo que os estoy diciendo sobre los chinos¹⁰.

Orta ofrece así a su lector el retrato perfecto de un capitán que actúa como cabe esperarse de él, honesto con su oficio y reconocido por todos los suyos; una forma de decoro que también contempla Cicerón:

Este decoro es de tal naturaleza, que no puede separarse de la honestidad; porque todo lo que es decente, es también honesto, y todo lo que es honesto, es igualmente decoroso¹¹.

Pero no siempre va a ser así. A Orta le resulta complicado separar al Orta autor del Orta personaje. Es el propósito de los *Coloquios* dejar testimonio de su experiencia en la India siendo que vida y literatura se disuelven en el texto. Y entonces, claro, el *decoro* literario y el *decoro* de la vida real establecen una lucha por el equilibrio en la que Orta se va a desenvolver con soltura. El género escogido para entrelazar las dos realidades, el diálogo, contribuye a que esto se haga más latente, ya que el autor no solo se identifica con Orta, personaje que asume el papel de defensa de la experiencia como instrumento de aprendizaje, sino que también se identifica en el otro personaje principal, Ruano, devoto de la escolástica y reflejo del Orta de treinta años antes, cuando llega a la India. La subjetividad gravita hasta tal

¹⁰ «Repelim esta apartado quatro legoás de Couchin on de ficou ha pedra ate o anno de 1536 que Marthin a fonso de sousa nam menos Envecivel q̄ fortunado Capitam sendo capitão mor do mar destruyó Repelim, e queymo ho, e Saqueou fogindo elrey cõ muita gente, e matou outros muitos q̄ nã fogiram do q̄ eu sam testemunha de vista, e levou a pedra a Couchin e a mādou a elrey ho q̄l fez cõ ella muita festa, e fez merçe a quēlha levou, e a Maethin a fonso desousa ficou em muita obrigaçam por isso, e por duas vezes deitar a elrey decalect fora d suas terras, e por lhe mandar o sombreiro q̄ tomou cõ os paros em Beadalla (q̄ eram Cincoenta, e sete) onde lhe matou quinze mil homēs, nã levãdo cõsiguo mais de trezentos, e a y lhe tomou seicentas peças dartilleria, e mais de mil espinguardas, e porque as cousas deste tão gram Capitam sam muitas vos nã diguo mais, e estas q̄ vos diguo nã he pollo louvar porq̄ de si he tanto louvado como todos os d enossos tempos, se nã conto isto porq̄ faz ao caso do q̄ digo dos Chīs.»

¹¹ CICERÓN, *ibid.*, p. 156.

punto sobre los personajes que estos detentan en cierto modo una opinión propia que les lleva a emitir juicios de valor de carácter personal. Orta opina así en el *Coloquio noveno, del benjuí*, sobre un físico que, según él, se ha equivocado:

Con respecto a lo que decís de Ludovico Vartomano, yo he hablado, aquí y en Portugal, con hombres que lo conocieron aquí en la India. Me dijeron que andaba vestido como los moros y se volvió a la cristiandad haciendo penitencia de sus pecados. Este hombre nunca pasó de Calcuta y Kochi, ni nosotros en aquel tiempo navegábamos los mares que ahora navegamos; y en cuanto a lo de decir que lo hay en Sumatra, y que no es el que venía hasta aquí, es verdad que el bueno vale mucho en la propia tierra, aunque todavía hoy viene desde allí, y es al que llamamos *benjuí de boninas*. Yo tenía a este Ludovico que aludís por hombre de verdad pero, después de haber leído su libro, creo que escribió en él lo que le vino en gana, porque hablando sobre Ormuz dijo que era una isla o ciudad que era de lo más rica que se puede ser, y que tenía las más suaves aguas del mundo; y en Ormuz no hay nada parecido y todos los comeres y el agua vienen de fuera de la isla y, además, no es muy buena el agua que viene de fuera. Y hablando este Ludovico de Malaca, dice que no tiene agua ni madera alguna. Y todo esto es falso, porque en Malaca hay muy buena madera y muy buena agua. Por todo esto veréis qué mal testigo es este autor de las cosas de la India¹².

¹² «ORTA: [...] quanto he ao que dizeis de Ludovico Vortomano eu falei cà em Portugal cõ homẽs q̃ ho conhecerã cà na Índia, e e dixerã q̃ andava cà em trajos de Mouro, e q̃ se tornou pera os fazẽdo penitẽcia de seus pecados, e q̃ este homẽ nnca passou de Calecut e de Cochim, nem nos naquele tempo navegavamos hos mares que agora navegamos, e quanto he ao dizer que ho ha em çamatra, e que nam vem cà, he verdade que o bom val na propria terramuito, e porem toda via vem cà agora, e he o q̃ chamamos benjuj de boninas, e eu tinha este Ludovico que aleguais, por homem de verdade, e depois vendo ho seu livro, acho que escreveo nelle o que aa vontade lhe veo, porque falãdo em Ormuz dixẽ que era hũa ilha ou cidade a mais rica que podia ser, e tinha as mais suaves agoas do mundo, e em Ormuz não ha outra cousa mais que tal, e todos os comeres e a agoa vem de fora da ilha: e mais nam he muyto boa agoa essa que vem de fõra. E falando este Ludovico em Malaca, diz que nam tem agoa nem madeira algũa, e tudo isto he falso: porque em Malaca há muito boa madeira, e muyto boa agoa: e por aqui vereis quam mal testemunha esse Autor nas cousas da Índia.»

Y, en el *Coloquio quinto, del anacardo*, Orta opina sobre el error cometido por Lebrija:

RUANO: Antonio de Lebrija dice en su diccionario que el *anacardo* es una planta muy utilizada por Galeno.

ORTA: Es verdad que Lebrija lo dice y aunque era muy sabio y curioso, se equivocó en la palabra griega y, sin más miramientos, dijo que Galeno lo había dicho; fue un descuido. Y que no os maraville, porque a veces se duerme el buen Homero¹³.

Esta posibilidad de empatía entre autor y personaje significa mucho más de lo que se puede imaginar. El personaje se libera poco a poco de esquemas rígidos impuestos, tanto del punto de vista del comportamiento esperado como de la imagen que debe presentarse al lector/espectador. Orta muestra a los personajes como lo que son, como lo que serían si fueran personas; la honestidad o falta de ella ya no emanará de actitud convencionalizada, sino del propio sujeto. Un hombre de ciencia puede muy bien estar equivocado y eso no hace de él un analfabeto, que es posible dar a la fe razones diferentes, sin ser un hereje por eso y que se puede atender al cuerpo sin que eso represente echar el alma al olvido. Los diálogos no alcanzan la objetividad, ni pretenden alcanzarla. Orta comparte su subjetividad con los seres que crea, dotándoles de una valoración moral que depende no solo de sus acciones, sino también de las circunstancias que rodean a cada uno de ellos.

Este fenómeno no es puntual. No sucede solo en los *Coloquios*, y Orta tampoco se puede considerar como precursor en Portugal de la tendencia que consiste en otorgar más movilidad a los personajes y dejar que suban un peldaño más hacia lo humano. Es algo que ya había comenzado mucho antes, coincidiendo con la carrera imperialista lusa que permitió una abertura mental fruto del contacto con otras realidades que hasta entonces ni siquiera podían haber sido soñadas. El mundo se repliega y algunos autores, lejos de ver imposible una posibilidad de diálogo o de

¹³ «RUANO: Antonio de lebrixa no Dictionario dixẽ Anacardus herua frequentada acerca de Galeno. ORTA: Verdade he que dixẽ isso Lebrixa, e que era muy docto e curioso, mas enganouse no nome Grego, e sem mais ouulhar dixẽ que Galeno ho dizia, foy descuido: e nam vos maravilheis disto, porque as vezes dorme ho bom Homero.»

esconder las diferencias, intentan buscar un punto de encuentro para las versiones de las realidades recién conocidas. Así lo expresa João de Barros:

así está toda esta fábrica mundana ordenada que unos son contrarios a los otros y juntamente todos se conservan [...]. Unos siguen preceptos escritos y otros de costumbres, y todo es ley. Si tú quieres tomar parte por la escritura y no por la costumbre, busca un nuevo mundo en el que vivir, que este lleno está de nuestra opinión y muy vacío de tu doctrina¹⁴.

Si se multiplican las realidades y se multiplican las visiones del mundo, no resulta descabellado pensar que se multipliquen también los *decoros*. Orta se da cuenta de que lo que es decoroso para unos, no lo es para otros y será capaz de procesar un cambio de enfoque de una manera que nos parece magistral. En una misma secuencia conversacional, en el *Coloquio octavo, del bangué*, aprueba el uso de la *marihuana (bangué)*, cuando quienes lo consumen son los árabes, y al mismo tiempo condena taxativamente esta práctica en cristianos. El *decoro* no consiste ya, como en los clásicos, en la posición social de cada personaje, sino en su posición cultural. Así, Orta ve bien el uso de esta droga tanto en un sultán como en sus siervos, por el hecho de que son árabes:

ORTA: Se hace del polvo de estas hojas machacadas, y a veces de la semilla; y algunos le adicionan *areca verde*, porque emborracha y hace estar fuera de sí, y para lo mismo le mezclan *nuez moscada*, y *manzana*, que tienen el mismo efecto de emborrachar, y otros le ponen *clavo*, y otros *alcanfor* de Borneo, y otros *ámbar* y *almizcle*, y algunos *opio*. Quienes hacen esto son los moros que tienen mucho poder; y el provecho que le sacan es estar fuera de sí, como suspendidos en el aire y placenteros, y a algunos les da la risa tonta;

¹⁴ João de BARROS, *Ropicapnefma ou mercadoria espiritual* (vol. II), [1531], edición de Israel S. RÉVAH, Lisboa, Centro de Estudos de Psicologia e História da Filosofia da Faculdade de Letras, 1955, p. 132-133.

y ya he oído decir a muchas mujeres que cuando van a ver a algún hombre, lo usan para estar graciosas y con chocarrerías. Se cuenta que esto fue inventado porque antiguamente los grandes capitanes solían emborracharse con vino o con *opio*, o con éste *bangue* para olvidarse de sus trabajos, y no preocuparse y poder dormir, porque a estas personas les atormentaban las vigilias. El gran sultán Bhadur le decía a Martim Afonso de Sousa, para el que quería lo mejor y a quien descubría sus secretos, que cuando de noche quería ir a Portugal, o a Brasil, o a Turquía, o Arabia, o a Persia no tenía más que tomar un poco de *bangue* en letuario con azúcares y con las cosas arriba dichas, a lo que llaman *maju*.

RUANO: ¿Causa ese efecto placentero en todos?

ORTA: Puede ser que, en los acostumbrados a él no cause ese efecto; pero yo vi a un portugués chocarrero que fue conmigo a Balagate hace mucho tiempo y que habiendo tomado una o dos cucharadas de este letuario, por la noche estuvo borracho, gracioso y hablador en extremo en los testimonios que daba; sin embargo se veía triste, por el llanto y por las penas que contaba; quiero decir que mostraba tener en él tristeza y un gran enojo; y a las personas que lo veían o escuchaban les provocaba la risa, como lo hace un borracho nostálgico. Mis mozos, que lo toman a mis espaldas, dicen que les hacen no sentir los trabajos, y sentirse placenteros y les abre el apetito. Y creed que por ser tan usado por tanta gente, no tiene misterio y sí provecho; pero yo no lo he probado, ni lo quiero probar. Muchos portugueses me han contado que lo habían tomado para los mismos efectos, en especial para el de las mujeres. Pero como ésta

no es medicina de la nuestra, y Dios nos libre de que lo sea, no perdamos más tiempo con esto¹⁵.

El objetivo de Orta es mostrar la verdad, como señala el doctor Dimas Bosque en uno de los textos introductorios:

No puso su trabajo en estilo elegante y con palabras retóricas apreciadas por el oído; trató verdades puras con estilo puro, porque a la verdad le basta con esto [...]¹⁶.

Y la verdad era, para Cicerón, otra forma de decoro:

el usar con prudencia la razón, y de la habla, como también poner en consideración en nuestras acciones, conocer, y sostener en las cosas la verdad; todo esto es decente: al contrario una credulidad indiscreta, el error, el engaño, es tan indecoroso como el delirio, y la demencia¹⁷.

¹⁵ «ORTA: Faz se do poo destas folhas pisadas, e a vezes da semente, e algũs lhe lanção areca verde porque embebeda e faz estar fora de si, e pera o mesmo lhe mesturão noz moscada, e maça, que tem o mesmo effeito dembebedar, e outros lhe lanção cravo, e outros cãfora de Burneo, e outros ambre e almisque, e algũs anfião, e estes sã os Mouros que muyto podem, e ho proveito q̃ disto tirã he estar fora de si como elevados sem nenhũ cuidado, e prazimenteiros, e algũs reir hũ riso parvo, e já ouvi a muitas molheres que quando hião ver algum homem pera estar com choquarerias e graciosas, e ho que nisto se conta para foy inventado he que os grandes capitães antiguamente acostumavão embebedarse com vinho ou co m anfiã, ou com este banguê pera se esquecerẽ de seus trabalhos, e nam cuidarem e poderem dormir, porque estas pessoas as vigílias as atormetavão. E o gram Sooltão badur dizia a Martim Afonso de Sousa, a quem elle muito grande bem queriã, e lhe descubria seus secretos, que quando de noite queria yr a Portugal, e ao Brasil, e a Turquia, e a Arabia, e a Persia não fazia mas que comer hum pouco de bãgue, e este fazem elles em letuario com açucare e com as cousas acima ditas, a que chamão Maju.

RUANO: Faz esses effeitos de prazer em todos?

ORTA: Poode ser que nos acostumbrados a elle q̃ os fara assi, mas eu vy hũ Portugues choquareiro que comigo foy ao Balaguete ha muito tempo, e comeo hũa talhada ou duas deste letuario, e de noite esteve bebedo gracioso, e nas falas em estremo: e no testamento que fazia: e porem era triste no chorar e nas magoas que dizia, quero dizer que pera si mostrava ter tristeza e grande enojamẽto, e as pessoas q̃ ho vião ou ouvião provocava a riso como o faz hũ bêbado saudoso, e estes moços meus q̃ escondidamente de my ho tomã, dizem q̃ lhes faz nẽ sentir os trabalhos, e estar prazenteiros e ter vontade de comer. E crede q̃ pois isto he tãto e de tanto numero de gẽte, que nam he sem mysterio e proveito: mas eu nam o provei, nem o quero provar, e mitos Portugueses me disserão q̃ ho tamarão pera os mesmos effeitos, em especial pera os das molheres, e pois isto não he meezinha daquellas nossas, nem que la aja, nam gastemos o tempo nisso.»

¹⁶ «[...] não por seu trabalho em estillo elegante nem em palavras reitoricas apraziveis as orelhas, trato puras verdades com puro estillo, porque isto so haverdade basta [...].»

¹⁷ CICERÓN, *ibid.*, p. 158.

Sin embargo, el *decoro* sobrevuela también la vida real. Algunas verdades se alcanzan con zigzagueos, principalmente las relacionadas con cuestiones de índole religiosa, que exigían especial cuidado y más cuando quien escribía era judeoconverso, siempre bajo sospecha. Un mal paso no significaría solo la censura de su obra. En esta tesitura, desviando una vez más el rumbo de los clásicos, Orta le confiere un nuevo significado al concepto de *conveniencia*, cuyo valor ya no es absoluto, sino determinado por el contexto. En el *Coloquio quincuagésimo quarto, del thure, que es incienso; y de la mirra*, los dos personajes Orta y Ruano presentan la *mirra*, y el autor expone el punto de vista de sacerdotes de otra religión y que tienen opiniones que chocan con la doctrina cristiana:

ORTA: [...] Son estos hombres gente rústica y hablan un árabe puro, que dicen ser más próximo a la lengua caldea o de la Siria antigua. Y esto me lo dijeron un sacerdote abexim y un obispo armenio. Como Pico Mirandolano dice en su *Apología* que, *magos*, en lengua caldea, quiere decir *sabedor* le pregunté al obispo, ya que él decía que la escritura sagrada estaba escrita entre ellos en caldeo, qué quería decir *magos* y me dijo que *magoxi* quería decir, en lengua caldea, *letrado* y *sabedor*, y que así eran los magos que vinieron a adorar a Nuestro Señor. De la misma manera me dijo que estos hombres no eran reyes, sino grandes letrados en las letras y en otras cosas naturales. Me dijo además este obispo que la estrella que guiaba a estos magos no era de naturaleza celestial, sino natural, a la que llamamos cometa. Decidme lo que os parezca sobre esto, porque yo no tengo nada por bueno hasta que lo digan los que rigen la Santa Madre Iglesia de Roma¹⁸.

¹⁸ «ORTA: [...] sã estes homẽs gente monte, e falam o arabio puro q̃ dizẽ ser mais chegado a lingua ou da suria antiquoa, e isto me dixehum saçerdote abexim e hum bispo armênio, e porq̃ pico mirandulano diz na sua apologia quemago ẽ lingua caldea quer dizer sabedor pergunteilhe pois que elle dizia q̃ a escritura sagrada estava escrita acerca delles, em lingua caldea q̃ me disesse q̃ q̃ria dizer magno, e elle me dizse que magoxi queria dizer na quella lingua caldea letrado, e sabedor he que destes eram os magoos q̃ vieram adorar nosso Senhor, e asime dixẽ que não eram Reis estes homẽs se não letrados grandes, assi nas estrelas como nas outras

Con unas pocas frases, Orta brinda a su lector un punto de vista antagónico a la fe cristiana y al mismo tiempo evita la sombra de la sospecha. Pero lo sorprendente no es esto. Otros ya habían dado a conocer las creencias de otra fe. La novedad está en que, mientras que el autor suele posicionarse negando y condenando las creencias religiosas del *otro*, manifestando que aquello que acababa de exponer es una mentira, Orta hace que esa mentira cambie de categoría para convertirse en usina de rumores, en conjeturas sin unas bases científicas de las que carecen también los cristianos. De esta manera, sin decirlo explícitamente, pone al mismo nivel ambas creencias. Y en este aspecto, en el de respetar al *otro* y sus pensamientos, tampoco se aleja Orta del sentido de *decoro* de Cicerón:

Para esto (para que se perciba el decoro) es necesario tener cierta reverencia a todos los hombres, no solamente a los nobles, y sabios, sino también a la gente vulgar. Porque el menospreciar los juicios, y la opinión en que nos tienen los demás, sería de hombres presuntuosos, y del todo corrompidos¹⁹.

*

Hay un silencio que procede del desacuerdo con el mundo, y otro silencio que es el mundo mismo. Tomados en su significado más hondo, ambos constituyen una forma de audición, un fijar el oído en la conciencia para discernir qué nos escinde de cuanto nos rodea, qué nos separa de lo que somos [...] el silencio, la no presencia del lenguaje, deja la identidad en vilo²⁰.

cousas naturaes, e mais me dixee este bispo que a estrela q̃ guiava a estes magos não era de natura çelestial se não elemental assi como dizemos cometa dizeime o que os nisto parece porq̃ eu nã tenho nenhũa cousa destas por boa ate q̃ o digam os q̃ regem a Sancta madre igreja de Roma.»

¹⁹ CICERÓN, *ibid.*, p. 164.

²⁰ Ramón ANDRÉS, *De los modos de decir el silencio*, in *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio (siglos XVI y XVII)*, Barcelona, Acantilado, 2010, p. 11.

El silencio también puede ser una forma de *decoro* y *conveniencia*. Personaje y autor, Orta es bien consciente de que no siempre se puede decir lo que se piensa si el entorno no es propicio, como lo expresa en el *Coloquio trigésimo segundo, de la manzana y de la nuez*:

RUANO: ¿Los árabes supieron algo sobre la nuez o la manzana?

ORTA: Claro que sí, en especial Avicena, que habló con más distinción.

RUANO: Serapio alega a los griegos en estas medicinas.

ORTA: Dijo eso porque había mucho miedo de contradecir a los griegos, y no os maravilléis con esto porque yo, estando en España, no osaría decir cosa alguna contra Galeno y los griegos²¹.

Al alejarse de los principales centros de cultura europeos donde reinaba la escolástica, sustentada en el racionalismo de Platón y Aristóteles, Orta se libera de la *conveniencia* de adaptar su pensamiento al que impera en occidente. Como contrapunto, esto no va a sucederle en otros ámbitos; no gozará de tanta libertad, por ejemplo, cuando de cuestiones religiosas se trataba porque la Iglesia, reflejo fiel del Dios que proclama, está en todas partes. También en Goa.

El Concilio de Trento, que se clausura en 1563, el mismo año en que Orta publica sus *Coloquios*, contribuyó a que la doctrina se radicalizara aún más y que la sed de control sobre todas las cosas de los hombres se hiciera más férrea. Entre estas cosas de los hombres, se encuentra su sexualidad, entendida por las dos culturas de la que nuestro autor se nutre de forma muy diferente. Basten para ilustrarlo dos textos. El primero emana del Concilio de Trento:

Prohibiese pues, por este mandamiento [...] el uso de esta codicia desordenada, que se llama concupiscencia de la carne, y fómite del

²¹ «RUANO: Os Arabios: souberã da noz ou damaça algũa cousa.

ORTA: Senhor si em espeçial Aviçena: falou mais destintamête.

RUANO: Pois Sarapio alega aos gregos nestas mezinhas.

ORTA: Fez isso porq̃ avia medo de dizer cousa cõtra os Gregos, e não vos maravilheis disto porq̃ eu estando em espanha: não ousaria de dizer cosa algũa cõtra Galeno, e cõtra os Gregos.»

pecado; y si viene acompañada del consentimiento de la voluntad, siempre se ha de contar entre los vicios, y es del todo prohibida²².

El segundo, un fragmento del *Ananga Ranga*, tratado hindú de carácter sagrado escrito en el siglo XVI por Kalyana Malla:

Estos hombres desconocen el Libro del Amor, el Kama Sutra, y sin reparar en las ostensibles diferencias que hay entre las diversas clases de mujeres, las siguen considerando sólo desde un punto de vista animal.

Necios y sin inteligencia es lo menos que puede decirse de ellos.

Este libro ha sido escrito con el objeto de evitar que vidas y amores sean desperdiciados de manera semejante, y los beneficios que puedan derivarse de su estudio están expuestos en los versículos siguientes:

«Aquel que domina el arte del amor y vislumbra cuán complejo, cuán distinto, es el goce de la mujer, en el correr de los años, cuando sus pasiones se enfrían, vuelve a los brazos de su Creador, estudia asuntos religiosos y adquiere el conocimiento divino. De esta manera, se libra de transmigraciones ulteriores de su alma, y cuando el libro de su vida concluye, reposa con su amada plácidamente en el Svarga (Paraíso)»²³.

La cuestión ante tal dicotomía es hacia qué lado Orta va a direccionar el *decoro*. Y la respuesta, una vez más, vuelve a ser la misma: depende. Él mismo se manifiesta en este sentido en el *Coloquio cuadragésimo primero, del amfian*:

RUANO: Si hay tantos que lo usen para el deleite carnal no puede ser que todos se equivoquen.

²² *Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos*, ordenado por disposición de san Pio V. Traducido en lengua castellana por el P. Fr. Agustín ZORITA, religioso dominico, en Valencia, por don Benito Monfort, 1782, parte II, cap. X, pág. 305.

²³ Kalyana MALLA, *Ananga Ranga*, trad. de Guadalupe DE LA TORRE, Buenos Aires, Longseller, 2004, p. 10.

ORTA: Yo os diré para qué se aprovecha, si me lo permitís, porque la materia no es muy limpia, en especial dicha en portugués.

RUANO: Decidme, pues las cosas no son sucias más que cuando las dicen los sucios y con intención no limpia²⁴.

Así las cosas, García da Orta brinda un retrato de absoluta normalidad en las ocasiones en las que describe el uso y efecto de las drogas para *las fiestas de Venus* o para *fortalecer el miembro y prolongar el coito*, como suele decir. Orta no oculta el número de drogas que los musulmanes aprovechan para mejorar su vida sexual. Menciona el tema en los coloquios del *ámbar*, del *asafétida*, del *bangué*, del *benjuí*, del *betel*, de las *cubebas*, los *duriones*, de los *higos de la India* y de la *piedra bezoar*. Y todo ello sin pestañear ni emitir el más mínimo juicio de valor. Un botón de muestra, del *Coloquio décimo noveno, de las cubebas*:

ORTA: [...] dice Ruelio que el mejor *carpessio* es el de Ponto y que en Siria hay mucho y alega para esto a Autuario. ¡Decidme, por el aprecio que nos tenemos, quién ha visto en Ponto, Esclavonia y Siria *cubebas*! Si desde la India las llevan allí por ser mercancía con la que ganan mucho. Gastan gran cantidad de ella los turcos y los árabes y, para Portugal, va muy poca. Y la causa de esto es porque los mahometanos hacen con las *cubebas* la fiesta en honor a la reina Venus [...]²⁵.

Pero, ¿cómo salvaguarda Orta el *decoro* de los hombres portugueses en un mundo de perversión, donde la tentación de la carne es constante? Supondría un tremendo ejercicio de fe pensar que los hombres de la patria lusa, tras meses de viajes y estancias prolongadas en la India, no acabasen por relacionarse con las mujeres

²⁴ «RUANO: Pois tãta gente usa isto para deleitaçam carnal não pode ser q̃ todos ãganẽ.

ORTA: Eu vos direi pera q̃ aproveita se me derdes liçença porq̃ amateria não he muyto limpa em espeçial dita emportugues.

RUANO: Dizei porq̃ as cousas não sam çujas se nã quãdo as dizẽ os çuios, e cõ não limpa emtençam.»

²⁵ «ORTA: [...] diz Ruelio q̃ he melhor carpessio ho de ponto, e q̃ em a síria a muyto, e para isto alega Autuario? Dizeime polo amor q̃ a entre nos quẽ deu ẽ ponto ou esclavonia, e nã síria cubebas pois desta índia as levam pera là por ser mercadoria em q̃ muyto ganhãõ, gastãõ boa cãtidade dela os turcos, e arãbios, e pera Portugal vay muyto pouca cousa dellas, ea causa he porq̃ os maometistas fazẽ cõ as cubebas a festa a Rainha venus [...].»

nativas, a pesar de los esquemas mentales que llevaban y por encima de los miedos y prejuicios en los que se habían educado. De hecho, fue lo que les sucedió, avalados en parte por una estrategia de mestizajes defendida por algunos miembros del poder, como Afonso de Albuquerque, virrey de la India, quien vio en la práctica de matrimonios mixtos una excelente ocasión para reafirmar la expansión militar. En 1510 escribía así al rey desde Goa:

Aquí hemos tomado a algunas moras, mujeres de piel clara y buen aspecto; y algunos hombres honestos y de bien han querido casarse con ellas y quedarse aquí, en estas tierras. Y me han pedido hacienda, y les he casado, y les he dado matrimonio en nombre de Vuestra Alteza; y a cada hombre le he dado su caballo, y casas, y tierras y ganado: aquello que razonablemente me ha parecido bien. Habrá aquí unas cuatrocientas cincuenta almas; estas cautivas y estas mujeres que se han casado han vuelto a sus casas y han desenterrado sus joyas, y sus haciendas, y sus pendientes de oro, aljófar y rubíes; y collares, brazaletes y cuentas. Y todo les he dejado a ellas y a sus maridos²⁶.

Sin embargo, hubo quien, como el cronista Fernão Lopes de Castanheda, no tuvo el mismo punto de vista ante el relato de Albuquerque. En su opinión, aquellos hombres no eran tan honestos, y el virrey habría utilizado para su política de matrimonios a soldados *de baja suerte & degradados*²⁷ cuya vida tenía en poca estima y a quienes, según nos dejó escrito João de Barros, convertía en colonizadores a

²⁶ *Carta de Afonso de Albuquerque al rey D. Manuel I, Goa, 22 de diciembre de 1510*, en António BULHÃO PATO, *Cartas de Afonso de Albuquerque, seguidas de documentos que as elucidam*, Publicadas de ordem da classe de sciencias morais, politicas e bellas-lettas da Academia Real das Sciencias de Lisboa e sob a direcção de Raymundo Antonio de Bulhão Pato, socio da mesma Academia, Lisboa, t. I, 1884, p. 26-29.

²⁷ Fernão Gomes de CASTANHEDA, *História do descobrimento & conquista da Índia pelos portugueses [1552-1561]*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924, vol. I, III-43, p. CVII.

cambio de los dieciocho mil *reais* salidos de las arcas del estado tras haberse casado con la mujer nativa²⁸.

Lo cierto es que los matrimonios mixtos fueron muy poco significativos en la India y la mayor parte de los descendientes luso-asiáticos nacía fuera del matrimonio²⁹. Los portugueses mantuvieron relaciones afectivas con las mujeres hindúes hasta límites insospechados; solteros y casados, seglares y hombres de iglesia. La documentación de la época da cumplida muestra de esto:

Estoy por ahorcarme en esas velas de ahí. Y mierda para ellas y para los que van dentro, y para Gomes Vidal, porque son hombres de mierda que no saben navegar sino para tomar los puertos y ríos y comer pan fresco, rábanos y ensaladas e ir de putas. Y mierda para el maestre Diogo y para cuantos apóstoles (jesuitas) vienen de Portugal porque sirvo muy bien al rey Nuestro Señor y ellos son unos hipócritas tan grandes que quieren tener obispados para darles renta a sus hijos y tener mancebas gordas³⁰.

Ante este panorama, Orta buscó un término medio: no el *decoro*, lo *conveniente*, en el silencio, pero casi. Pasó sobre el asunto de puntillas y frente a la gran cantidad de referencias a las relaciones amorosas de los árabes, nuestro autor solamente va a implicar en estos episodios a los portugueses en dos ocasiones. En una de ellas, en el *Coloquio del betel y otras cosas en que se enmiendan algunas faltas*, se queda prácticamente en una insinuación:

²⁸ João de BARROS, *Segunda Decada da Asia. Dos feitos que os portugueses fezerão no descobrimento & conquista dos mares & terras do Oriente...* Em Lisboa: impressa per Jorge Rodriguez: aa custa de Antonio Gonçalvez mercador de libros, 1628, libro V, cap. XI, fol. 125.

²⁹ Manuel LOBATO, «Mulheres alvas de bom parecer: políticas de mestiçagem nas comunidades luso-afro-asiáticas do Oceano Índico e Arquipélago Malaio (1510-1750)», *Perspectivas. Portuguese Journal of Political Science and International Relations – Mestiçagens e identidades intercontinentais nas sociedades lusófonas*, Universidade do Minho, junho 2013, p. 89-113.

³⁰ Carta de don João de Castro dirigida a su hijo don Álvaro de Castro, Baçaim, 14 de octubre de 1546, en João de CASTRO, *Obras completas*, ed. Armando CORTESÃO e Luís de ALBUQUERQUE, Coimbra, Academia Internacional da Cultura Portuguesa, 1976, vol. III, p. 248.

ORTA: [...] probé el *betel* cuando llegué de Portugal, en Pangim, que es una pequeña fortaleza situada en la desembocadura del río, y me amargó, como amarga a todos los que lo comen si no lo mezclan con *areca* y una pizca de *cal*; con esta mezcla dicen que el zumo es muy sabroso pero yo lo detesté tanto al probarlo que ni siquiera pude dejar que lo acabara de comer Nizamoxa, y mucho menos iba a tomarlo yo de la boca de una mujer, como hacen muchos (incluso los portugueses) porque ninguna mujer se relaciona con un hombre sin llevarlo en la boca, masticándolo³¹.

En la otra ocasión, en el *Coloquio cuadragésimo primero del anfiar*, lo hará para alertar de los efectos nefastos de una droga y las consecuencias para un portugués si la toma:

RUANO: ¿Y lo toman para la lujuria, como me han dicho? Porque usarlo para obra que aproveche Venus es contra toda medicina y razón.

ORTA: Mucha verdad hay en lo que decís porque para esto no aprovecha, sino que daña; por eso quienes toman esto no son reyes, ni personas poderosas, ni mercaderes ricos, que conocen bien la verdad. Estos no lo toman sino en pocas cantidades, y para otros efectos. Todos los físicos letrados, de nuestra guisa, me han afirmado que vuelve a los hombres impotentes y que les hace dejar a Venus antes. Yo conocí en Balaguete a un portugués que estaba allí instalado que con su uso se quedó impotente y los portugueses que allí estaban así me lo certificaron³².

³¹ «ORTA: [...] provei este betre quãdo im de Portugal em pangim q̃ he hũa fortaleza, pequena que esta na boca do rio e amargoume, e assi amargua a todos os que o comẽ, se lhe nã misturam areca, e algũa pouca quantidade de cal, e cõ esta mistura dizem ser muyto saboroso çumo, e a mi me ficou desta prova tal aborrecimẽto que nunca pode acabar comigo ho nizamoxa que ho comese, quanto mais tomalo da boca da molher como mitos o fazem (ainda que sejam portugueses) porque nenhũa molher conversa com homẽ que ho não leve mastigado na boca [...]»

³² «RUANO: E nã o tomã para a luxuria como me dizẽ porq̃ isto he cõtra toda a mediçina, e cõtra toda rezam se pera obra de venus a proveita.

Mención especial, aún dentro de esta materia, merece el caso personal de Orta. Cuando escribe los *Coloquios* ya sufría de sífilis, enfermedad que acabaría por arrastrarle a la muerte. No había dudas de que se trataba de una enfermedad venérea muy virulenta, atribuida a la promiscuidad y a la lujuria, un pecado grave que se pagaba con el castigo divino de la sífilis. Así lo expresa Francisco López de Villalobos:

[...] algunos dijeron la tal pestilencia venir por lujuria en que hoy peca la gente y muestra se propia y muy justa sentencia qual es el pecado tal la penitencia la parte pecante es la parte paciente por este pecado en la Sacra escritura³³.

A Orta no le convenía en absoluto retratarse como enfermo de sífilis, porque en realidad esta enfermedad se consideraba más del ámbito del alma que del cuerpo: quien padecía los dolores terribles causados por las pústulas que corrompían el organismo padecía también y con mayor violencia si cabe la corrupción del alma y la condena social, por dejar en evidencia los excesos sexuales del enfermo, que pagaba con el castigo divino que suponía la sífilis. No obstante, en su afán de describir los efectos de las drogas, reconoció en el *Coloquio cuadragésimo séptimo, de la raíz de la China*, que se trataba a sí mismo con *palo de la China*, planta que se usaba para frenar los efectos de la sífilis pero que él dice que toma para otra dolencia:

ORTA: [...] yo mismo he tomado este palo con sudatorios para una ciática que tenía, sin signos de ser morbo y al tomar los sudatorios y beber agua caliente, como se solía hacer al principio, cuando me hizo efecto el palo se me llenó el cuerpo de erisipela y furúnculos por la gran calentura que me causó en el hígado. Necesité que me sangraran

ORTA: He muyta verdade o que dizeis porq̃ pera isto não aproveita mas antes dana, e asi os que o tomã para isto não sam Reys nẽ pessoas poderosas nẽ mercatores ricos que etendam bẽ averdade porq̃ estes nã o tomam se não em pouca câtidade, e para outros, efeitos, e os fisicos todos letrados a nossa guisa me afirmavã que tornavã os homẽs impotentes, e os fazia lixar a vênus mais çedo, e eu conheçi no balaguete hũ portugûês que andava laa alevantado o qual foy cõ uso delle tornado inpotete, e os portugueses que là andavã moçertificaram asi.»

³³ Antonio María FABIÉ, *Algunas obras del doctor Francisco López de Villalobos*, Madrid, M. Ginestal Imp., 1886, p. 454.

y beber agua de cebada y azúcar rosado y ponerme al aire, y así fui recuperando la salud [...]»³⁴.

En este caso concreto el *decoro* se identifica de nuevo con la verdad. Orta, autor y personaje, era médico y a su vez lo más urgente era dar a conocer los efectos de esta planta utilizada para el tratamiento de la sífilis, aunque fuera contando una verdad a medias por conveniencia personal. Sin embargo, en el mismo *Coloquio de la raíz de China*, no se anda con rodeos para decir otra verdad, la de que el emperador Carlos V también se trataba con esta misma medicina natural:

[...] me parece bien lo que dice Mateolo Senense sobre que, para ver que este palo es buena medicina, basta decir que la tomaba el emperador Carlos V, y le fue de provecho³⁵.

*

La vieja Isabel Fernandes recorría los baluartes con sus pasteles y dulces, animando a todos, acudiendo a los débiles con aquella comida, metiéndosela en la boca porque no desocuparan las manos, que estaban ofendiendo a los enemigos, alzando la voz en todos los sitios a los que llegaba, para que todos la oyeran, por si de ella necesitaban algo, dárselo, diciendo: “¡ay, hijos, caballeros de Cristo, pelead, que él está con vosotros; ved que necesitáis, que enseguida se os dará³⁶”.

Para completar el análisis, es preciso abordar el binomio *decoro*-mujer en los *Coloquios*. Las numerosas referencias a la mujer musulmana de Orta se arremolinan a lo largo de toda la obra. Con sus escuetas alusiones, contrastan a la presencia de la

³⁴ «ORTA: [...] eu mesmo tomei este pao cõ sua doiros pera hũa çiatica q̃ tinha sem sospeita de morbogalico, e porq̃ tomei sua Doiros, e bebia aguoa quẽte como se costumava ã principio quãdo este pao veo, e ãcheose me o corpo d erisipiula: e leiçços pollo grãde esquetamẽto q̃ me fez no fígado, e foime neçesario sangrarme, e beber aguoa como de çebada, e açucare Rosado, e por me ao vêtto, e asi fui Restetuindo a saũde [...]».

³⁵ «ORTA: [...] antes me parece bẽ o que diz Mateolo senense que abastata pera esta Raiz ser boa meezinha tomala o emperador carlos quinto: e aproveitarlhe.»

³⁶ Diogo de COUTO, *Décadas da Asia*, Lisboa, Regia Officina Typografica, 1781, libro II, cap. V, p. 119.

mujer portuguesa. Mientras que las primeras tienen lugar en la mayoría de los coloquios donde se describen drogas usadas para potenciar el culto al cuerpo y las relaciones amorosas, las segundas solo aparecen en el *Coloquio vigésimo quinto, del clavo*:

[...] las mujeres portuguesas que viven allí [Malaca] hacen agua destilada con los *clavos* verdes y es muy olorosa y muy cordial; y sería bueno que la llevaran al reino [...]³⁷.

No parece haber otro motivo para el destierro de la mujer portuguesa de la Goa representada por Orta sino la voluntad de preservar su honestidad y decencia, su *decoro*. Nuestro autor no las incluye en el imaginario de la vida cotidiana que describe y a la que pretende dibujar siendo fiel a la realidad y, sin embargo, sabemos que ellas estaban presentes en Goa³⁸, ya que era la propia corona la que, como estrategia colonizadora, incentivaba el matrimonio con mujeres llevadas del reino, en gran medida huérfanas y ex-prostitutas. Existía además también una emigración familiar obligada que afecta sobre todo a judeoconversos, como fue el caso del propio Orta, quien albergaba en su casa a su esposa y a su hermana. Baste como dato significativo que la Inquisición de Goa procesa entre 1561 y 1585, es decir, en 15 años, a 205 mujeres de origen portugués.

Tampoco se puede achacar esta ausencia del personaje femenino portugués en los *Coloquios* a que hacía parte de los modos de escribir de la época. En otros contextos narrativos, y siguiendo la senda del tópico clásico de la mujer guerrera cuyo ejemplo por antonomasia es la figura de la amazona, los cronistas portugueses del siglo XVI habían dado la palabra a las mujeres portuguesas convirtiendo en *decorosa* la postura masculinizada del personaje femenino, justificada por la defensa de la Fe y del Imperio. Luís Miguel F. Henriques identifica un total de once discursos militares

³⁷ «ORTA: [...] *fazem as molheres portuguesas que là moram agoa destilada dos cravos verdes, e he muyto cheirosa, e muyto cordial, e seria boa pera levar ao reino [...]*»

³⁸ Los datos demográficos los conocemos a través del artículo de Amélia POLÓNIA, *De Portugal y el espacio ultramarino. Inclusión y exclusión femenina en la expansión ultramarina (Siglo XVI)*, en Dora DÁVILA MENDOZA (coord.), *Historia, género y familia en Iberoamérica (s. XVI al XX)*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2004, p. 21-66.

proferidos por mujeres en la historiografía portuguesa quinientista relacionados con acontecimientos bélicos que tuvieron lugar en Oriente³⁹. Una de esas crónicas es la de Lopo de Sousa Coutinho⁴⁰, cuyo relato de lo sucedido en el cerco de Diu sirvió como fuente para poemas como *La verdadera historia y admirable suceso del Segundo Cerco de Diu* (1574) de Jerónimo Corte-Real, que nos traza un retrato de las mujeres portuguesas:

Y si el grosero vulgo, torpe y rudo
yerros en ellas y defectos pone,
ignorantes no deben ser juezes
de cosas que no entienden ni conocen,
ni es razón que el olvido sepultado
que del trabajo y celo virtuoso
de las casadas, viudas y solteras
que a este cerco asistieron trabajoso
en todos los peligros y combates,
sufriendo grandes hambres y miserias
que coraçones fuertes y robustos
hacen que muchas vezes desfallezcan⁴¹.

Solo existe, además del ejemplo referido del *Coloquio del clavo*, un momento más en que una mujer se convierte en protagonista. Se trata de Paula de Andrade, una mestiza, probablemente luso-hindú, a la que Orta no concede el *decoro* esperado en una mujer cristiana, seguramente por tratarse de una mujer *soltera*, esto es, en el vocabulario del siglo XVI, una mujer que lleva una vida licenciosa. Paula de Andrade representa a una clase que se había instaurado en Goa, constituida por mujeres que

³⁹ Luís Miguel F. HENRIQUES, «A arenga militar feminina na historiografia portuguesa quinientista», *Talia Dixit*, n° 7 (2012), p. 117-149.

⁴⁰ Lopo de Sousa COUTINHO, *Libro primeiro do cerco de Diu*, Coimbra, João Alvarez, impresor da Universidade de Coimbra, 1561.

⁴¹ Jerónimo CORTE-REAL, *La verdadera historia y admirable suceso del Segundo Cerco de Diu* [1574], trad. de Pedro de PADILLA [1597], edición de José J. LABRADOR HERRAIZ y Ralph A. DIFRANCO, México, Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2011, versos 551-562.

no estaban bajo la tutela de ningún hombre, ya fuera padre, hermano o esposo⁴². En el *Coloquio vigésimo, de la datura y de los duriones*, Orta describe el comportamiento de mujeres no cristianas, sin pudor alguno:

SIERVA: A mi señora le ha dado de beber *datura* una negra de la casa y le ha robado las llaves, las joyas que llevaba al cuello y las que tenía en la caja y ha huido con un negro. Me hará merced si va a socorrerla.

ORTA: ¿Cómo lo sabéis?

SIERVA: Porque ya han cogido a la negra en el Paso-Seco y le han encontrado la mitad de las joyas y ella ha confesado que le ha dado la otra mitad a su amigo, que va por Agasaín; puede ser que ya lo hayan cogido también.

ORTA: Vamos a verla, que es una mujer mestiza de vida liberal y suelta; folgaréis en verla porque a quien le dan esta medicina no da pie con bola al hablar, se ríen todo el rato y son muy liberales porque cuantas joyas les quitéis os las dejarán quitárselas y todo lo que hacen es reírse y hablar muy poco y sin sentido. La manera para robarles es echarle esta medicina en la comida porque les hace estar en este estado durante veinticuatro horas. Dios os ampare, señora.

PAULA DE ANDRADE: ¡Ja, ja, ja...!

ORTA: ¿No me vais a decir nada? ¡Pero qué es esto!

PAULA DE ANDRADE: ¡Ja, ja, ja...!⁴³.

⁴² Conde de FICALHO, *Colóquios dos Simples e drogas da Índia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011, vol. I, p. 299.

⁴³ «SERVA: *Ha minha seõra deu datura a beber hũa negra da casa e tomoulhe as chaves, e as joias que tinha ao pescoço as que tinha na caixa, e fogio cõ outro negro: merçe me fara em hà ir socorrer.*

ORTA: *Como sabeis iso.*

SERVA: *Porq̃ ja tomarã a negra no passo seco, e acharã lhe a metade das joyas, e ella cõfesa q̃ deu outra metade a seu amigo q̃ vai por agaçaĩ pode ser que seja tãbẽ ja tomado.*

ORTA: *Vamos vela que he hũa molher solteira mestiça, e folgareis de aver porque aquẽ dã esta mezinha não falã cousa a proposito, e sempre Rim e sam muito liberaes porque quãtas joyas lhe tomãis vos deixã tomar, e todo ho negocio he rir, e falar muito pouco, e nã apreposito, e a maneira que qua a de roubar, e deitando lhe esta mezinha no comer porq̃ os faz estar cõ este acidente vinta quatro oras. Deos os salva senhora.*

Por lo demás, son mujeres de origen distinto al universo cristiano y, por extensión, al portugués, las que inundan toda la obra. Consumen opio *para estar graciosas y con chocarrerías*, se sirven del cáñamo aromático *para las pasiones de la madre*, usan cardamomo y betel *para el mal olor de boca*, y se adornan con brazaletes de marfil. Y al describirlo, Orta no deja asomar ni el más mínimo atisbo de reproche por la sencilla razón de que, bajo su perspectiva, en ningún caso estas mujeres están atentando contra el *decoro* ni faltando a lo que se espera de ellas. En definitiva, el *decoro* que se espera de estas mujeres no es el *decoro* cristiano. Esta dimensión del *decoro* también la contempla Cicerón:

[...] es menester hacer diferencia entre la justicia, y el respeto. Las partes de la justicia son no hacer daño a los otros: las del respeto no ofenderles de ningún modo: en lo cual se demuestra principalmente la fuerza del decoro⁴⁴.

*

Parecióme que en esta fábula se nos dio a entender que las gracias y donaires de algunos no están bien en otros⁴⁵.

El escritor no es, como bien se sabe, el autor. Sin embargo hay textos, como los *Coloquios*, en los que el hombre ha depositado su pensamiento y su espíritu, dejando preñados de ellos a la obra. Así, Orta nos convierte en espectadores de la realidad a la que asiste y convierte al Orta-personaje en reflejo del Orta-hombre. Reflejo de todo el arsenal de extrañezas que se encuentra al llegar a la India y que no por inquietantes dejan de tener esa fuerza sagrada de todo lo que se forja en una cultura. Al escribir podría muy bien haber optado por anular las diferencias, pero optó por conservar la pluralidad; por decir, no de dónde viene la luz, sino que la luz puede

PAULA D'ÁDRADE: *im im im*.

ORTA: *nã aveis de respõder algũa cousa: màs q̃ he iso*.

PAULA D'ÁDRADE: *im im im*.»

⁴⁴ CICERÓN, *ibid.*, p. 166.

⁴⁵ FRANCISCO MARTÍN GARCÍA, *Antología de fábulas esópicas en los autores castellanos*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 1996, p. 112.

venir de muchos lugares al mismo tiempo. Exactamente como en un espejo. Desde el siglo IV a. C. y hasta el Renacimiento, cuando Orta escribe los *Coloquios*, se venía diciendo con los pitagóricos que los ojos emitían rayos de luz que, a su vez, alumbraban los objetos. Así, el motivo por el cual los objetos se hacen invisibles con la distancia es porque los rayos visuales que salen de los ojos son divergentes y cuanto más se alejan de estos, más espacios dejan⁴⁶. Y menos luz. Esta teoría no deja de tener algún sentido: sin ojos no tenemos luz, y de eso no cabe duda. Es lo que hizo Orta: prestarnos sus ojos para salvar las distancias y que la luz llegase al mayor número de espacios posible.

Orta no rompió con el edificio anterior del saber, y tampoco hubiera podido hacerlo. Las huellas de este saber resultan evidentes a lo largo de las *Coloquios*. La novedad de Orta radica en su forma de utilizar sus herramientas y en la visión que ofrece de la teoría ético-estética de la antigüedad clásica, del *prépon* griego o el *decoro* latino. Lo *conveniente* deja de obedecer a un criterio absoluto que anula la diversidad para objetivar la realidad. El *decoro* es subjetivo, según Orta, y si bien es verdad que, como para Sócrates, consiste en la adecuación de los valores morales del sujeto, no es menos verdad que para él esos mismos valores no son absolutos, sino que dependen del contexto en el que cada sujeto se insiere. De esta manera, y después de haber experimentado cómo las realidades son múltiples, el *decoro* también lo es. Como señaló Lázaro Carreter⁴⁷, debemos a la preceptiva renacentista la interpretación moderna del *decoro* como la correspondencia entre la condición o índole de un personaje y las acciones y modo de hablar que se le atribuye en una obra literaria. Con los *Coloquios* asistimos a una forma original de interpretar el *decoro*; la condición de un personaje determina su acción, pero esa condición puede cambiar de un tipo cultural a otro y, como consecuencia, las acciones se multiplican y el mero hecho de hacerlo no justifica un enjuiciamiento moral. Los *Coloquios*,

⁴⁶ Ana María CETTO, *La luz en la naturaleza y en el laboratorio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen1/ciencia2/32/html/laluz.html>.

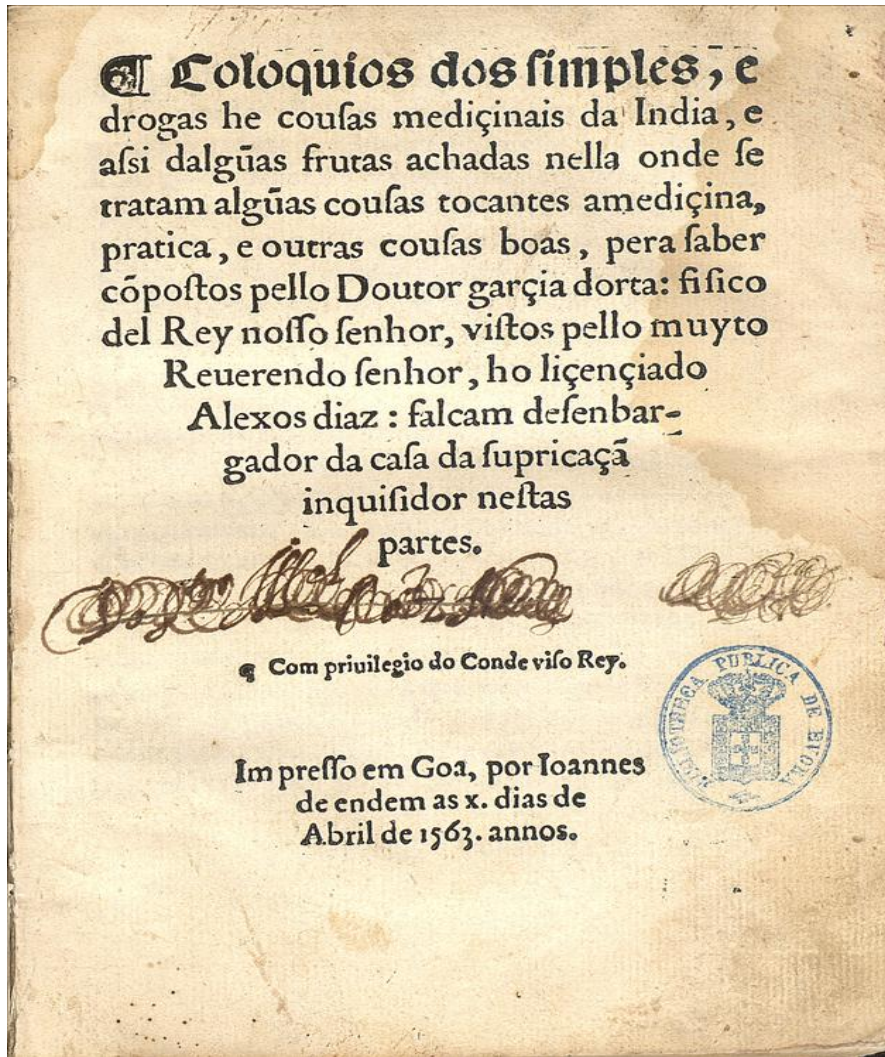
⁴⁷ Fernando LÁZARO CARRETER, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1953 (1992, 6ª edición), p. 128-129.

gracias a su estructura de diálogo que trata de ser reflejo de la vida real, facilitan que los personajes tengan personalidad, como si de seres humanos se tratara, sin formalidades impuestas, con su forma de hablar, de pensar y de actuar; su validez moral no tiene más juez que la experiencia de cada grupo social o religioso. Se disipa la creencia de los clásicos en una estructura rígida y jerarquizada en la que cada personaje ejecutaba una acción atendiendo a un criterio externo y objetivo.

Dejando atrás los prejuicios y atreviéndose a cuestionar si la realidad aparente es la única que existe, Orta hace subir un peldaño, atravesar el umbral por encima del cual se estaba escribiendo el gran capítulo del Renacimiento en la historia de la humanidad. Escribe, en el *Coloquio decimotercero de dos maneras de cardamomo y de las carandas*:

ORTA: [...] y yo le pregunté por qué no habría de ser *cardamomo*, si él no administraba otro en esta tierra, a lo que me respondió: “¿Por qué?, ¿cómo iba Dios a querer que lo que yo no he sabido en tantos años lo sepáis vos con tanta precisión?”. Y yo a esto le repliqué que había muchas cosas que sabemos hoy, pero que ayer ignorábamos y que muchas veces, a los más jóvenes, como yo, se le relevaban las cosas que a los mayores como él no se les revelaban [...]⁴⁸.

⁴⁸ «ORTA: [...] e elle dizia, porq̃ nã sera este cardamomo pois não dais outro na terra? E elle dezia, porq̃? Como a Deos de q̃rer q̃ ho q̃ eu nã soube e tantos annos saibais vos tã afinha, e eu a isto lhe replicava que muitas cousas sabíamos oje, as quaes ontẽ ignorávamos, e q̃ muitas vezes aos menores como a mim se revelavã as cousas q̃ aos mayores como elle nã revelavã [...].»



Portada de la 1ª edición de los *Coloquios*, Évora, Biblioteca Pública (BDA-09-58GO01_RES 480). Se trata de un ejemplar único por presentar diferencias con otros de la misma edición, entre las que destacan la alteración de algunas palabras en el que es considerado el primer poema publicado de Camões, en los textos preliminares, y la supresión, en el *Coloquio segundo del aloe*, del párrafo presente en otros ejemplares en el que Orta habla de *El Platina*, libro que constaba en la lista de la Inquisición de las lecturas prohibidas.

Propiedad y desatino

Notas sobre lo indecoroso apropiado en el *Quijote*

Juan Varo Zafra
Universidad de Granada

Cuando en el capítulo IV del *Viaje del Parnaso*, Cervantes afirma: «Yo he abierto en mis *Novelas* un camino / por do la lengua castellana puede / mostrar con *propiedad* un *desatino*» (IV, v. 25-27)¹, más allá de una aparente contradicción, lo que expresa el poeta es la oculta certidumbre de que en la novela solo la propiedad define al desatino; esto es, que lo desatinado se determina, acota y rige por el decoro, el buen juicio que lo haga verosímil según su género, y no por la confrontación con ninguna otra realidad exterior. Así lo confirma más adelante, en el capítulo VI del *Viaje*:

¿Cómo puede agradar un desatino
si no es que de propósito se hace,
mostrándole al donaire su camino?
Que entonces la mentira satisface
cuando verdad parece, y está escrita
con gracia, que al discreto y simple aplace» (VI, v. 58-63).

De este modo se decantaba el mundo de la ficción hacia un espacio nuevo, liberado de las exigencias morales de la prosa didáctica y la necesidad de la conformidad histórica; y, en consecuencia, fuera de la discusión humanista platónica sobre la verdad en la escritura y la difícil legitimación de la ficción poética². La

¹ Miguel de CERVANTES, *Viaje del Parnaso*, ed., intr. y notas Vicente GAOS, Madrid, Castalia, 1974.

² Para una panorámica de la cuestión puede verse Juan FRAU GARCÍA, «La poética de la ficción en la teoría literaria de los siglos XVI y XVII», *Philologia Hispalensis*, 16, 2002, p. 117-135; y Rogelio MIÑANA, *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*, Delaware, Juan de la Cuesta, 2006.

«mentira con gracia», merced a la invención y la propiedad, se convierte en «verdadera armonía», como dirá en el capítulo X del libro III del *Persiles*³:

Acciones hay que, por grandes, deben de callarse y otras que, por bajas, no deben decirse, puesto que es excelencia de la historia que cualquier cosa que en ella se escriba puede pasar, al sabor de la verdad que trae consigo; lo que no tiene la fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud, que, a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía⁴.

En este párrafo del *Persiles*, Cervantes parece reformular el bien conocido capítulo IX de la *Poética* aristotélica en la que se distingue el objeto de la poesía del de la historia a partir de las categorías de «general» y «particular» y de «verdad» y «verosimilitud», junto a la afirmación posterior del capítulo XXIV de que se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble (*Poética*, 1460). La expresión «imposible verosímil» sustenta la de «indecoroso apropiado», concepto que exploraremos brevemente en estas páginas. Ahora bien, como observa Rogelio Miñana, la regla aristotélica implica que las condiciones de posibilidad de la historia han de ser distintas a las de la ficción, lo que legitima la independencia de esta respecto de la realidad⁵: la historia está atada a la verdad; la ficción se debe a la verosimilitud pero, como veremos más abajo, depende de la imaginación. No obstante, la época abunda en géneros mixtos de difícil conceptualización, como por ejemplo la épica culta que identifica sus fines con los de la historia en poemas como *Os Lusíadas* de Camoens o *La Araucana* de Ercilla⁶ o, en otro ámbito, las

³ Rogelio MIÑANA, *op. cit.*, p. 82.

⁴ Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos ROMERO MUÑOZ, Madrid, Cátedra, 2004, p. 526-527.

⁵ R. MIÑANA, *op. cit.*, p. 143.

⁶ José LARA GARRIDO, *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999.

falsificaciones históricas verosímiles de Nicolás de Maquiavelo⁷ o fray Antonio de Guevara que inventa una suerte de «novela paródica de la historia», en la que la ficción se aborda como historia⁸.

La posición crítica cervantina hacia la picaresca se materializó precisamente en el rechazo de un horizonte literario en el que la ficción y el discurso moral se entremezclaban dando lugar a textos híbridos, ambiguos, de fronteras imprecisas. Así lo resume en la sentenciosa y críptica respuesta de Ginés de Pasamonte (en buena medida trasunto tácito de Guzmán de Alfarache y de su autor, Mateo Alemán) a don Quijote, en el capítulo XXII de la primera parte del *Quijote*, cuando este le pregunta sobre la calidad del libro autobiográfico que está escribiendo: «Lo que sé decir a voacé es que trata verdades, y que son verdades tan lindas y donosas, que no pueden haber mentiras que se le iguallen.⁹» Es decir, si la verdad pierde su marco de veracidad, pierde también su estatuto y se *con-funde* con la mentira haciendo indecorosa la obra de ficción¹⁰. De este modo, la ficción picaresca, en opinión de

⁷ Robert BLACK, *Machiavelli*, Londres, Nueva York, Routledge, 2013, p. 226.

⁸ Javier BLASCO, *Cervantes, raro inventor*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, p. 149.

⁹ Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 1, edición de Florencio SEVILLA. Introducción de Antonio REY, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 308. Para la relación de Cervantes con la picaresca y, en particular, con Mateo Alemán, pueden verse Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 1995; Antonio REY HAZAS, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida, 2005; Pedro RUIZ PÉREZ, «Cuatro notas sobre el problemático carácter picaresco del *Coloquio de los perros*», *La distinción cervantina. Poética e historia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, p. 233-256; Jorge GARCÍA LÓPEZ, «*Rinconete y Cortadillo* y la novela picaresca», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19.2, 1999, p. 113-124; Anthony CLOSE, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007; Valentín NÚÑEZ RIVERA, *Cervantes y los géneros de la ficción*, Madrid, Sial, 2015.

¹⁰ Es oportuno anotar, sin embargo, que también Alemán está hondamente preocupado por la relación de la verdad con la mentira en la novela, y por eso también ataca en su obra los libros de caballerías y de pastores. Pero el propósito del *Guzmán*, a diferencia de lo que ocurre con el *Quijote*, es reformista: pretende aunar la enseñanza política, moral y económica, dentro del pensamiento tacitista de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, además de entretener a un público heterogéneo, desde los doctos al vulgo (Michel CAVILLAC, *Pícaros y mercaderes en el «Guzmán de Alfarache»*, Universidad de Granada, 1994, p. 186-188).

Cervantes, se deslegitima al hacerse ambigua y, con ello, al desatender la exigencia de propiedad¹¹.

Cervantes usa con frecuencia «propiedad» como cualidad del «decoro», término, este último, que suele emplear sobre todo en el plano de la moral y el uso social, como comportamiento debido a la «honestidad» o «calidad» de aquel con quien se trata, esto es, como «respeto»¹². Una simple comprobación en CORDE¹³ arroja ochenta y un resultados para «decoro» en veintiún documentos cervantinos. La mayor parte de los casos obedecen a la acepción de «respeto» aquí indicada, presentándose en ocasiones en hendíadis con las siguientes fórmulas, entre otras: «decoro y decencia», «decoro y honestidad» y «decoro y respeto». Encontramos, sin embargo, alguna excepción que entiende la palabra «decoro» en términos poético retóricos de adecuación al género o calidad del personaje que habla. Tal es el caso del capítulo XII de la segunda parte del *Quijote* en el que advierte que el autor del libro había eliminado los capítulos en los que hablaba de la amistad de Rocinante y el rucio por «guardar la decencia y decoro que a tan heroica historia se debe»¹⁴. En el capítulo VI de la primera parte en el que tiene lugar el escrutinio de la biblioteca del hidalgo, la propiedad aparece como sustancia fundamental del decoro. En dicho escrutinio, el cura observa a propósito del *Palmerín de Inglaterra* que sus razones «guardan y miran el decoro del que habla con mucha propiedad y entendimiento»¹⁵. De nuevo una hendíadis revela el sentido del término: «propiedad y entendimiento» como cualidades del decoro. Como bien señala Ramón M. Pérez, en el escrutinio de

¹¹ Sobre este pasaje del *Quijote*, en línea con lo que estamos diciendo, véase Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Trabajos y días cervantinos*, ed. cit., p. 253-255.

¹² Sobre el decoro cervantino como respeto véase Maxime CHEVALIER, «Decoro y decoros», *Revista de Filología Española*, Tomo LXXIII, 1-2, 1993, p. 5-24. No obstante en las comedias encontramos «decoro» en el sentido ortodoxamente teatral de guardar lo que conviene al carácter y posición social de los personajes representados en la obra. Tal vez sea en *El gallardo español* donde mejor se aprecie este uso del término en el teatro cervantino.

¹³ Real Academia de la Lengua, Corpus diacrónico del español, <http://corpus.rae.es/cordenet.html>.

¹⁴ Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 2, edición de Florencio SEVILLA. Introducción de Antonio REY, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 875.

¹⁵ Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 1, ed. cit., 2001, p. 101.

la biblioteca, lo que escandaliza al cura, más que la mentira ficcional de los libros caballerescos, es la inverosimilitud, entendiendo por verosimilitud la buena composición y el decoro aristotélicos. En sentido contrario, la historia inverosímil sería aquella que no guardase proporción entre sus elementos constitutivos, y no necesariamente la que no observara la similitud con lo verdadero en términos factuales¹⁶.

La apuesta literaria cervantina se acrisola en el marco de la reivindicación neoaristotélica de la ficción pero también de los desajustes percibidos entre los géneros nuevos y los preceptos clasicistas, y las exigencias de un nuevo público lector más amplio y menos condicionados por la ortodoxa observancia de las normas poéticas¹⁷. El decoro, la propiedad, y sus contrarios, lo indecoroso y el desatino, se convierten entonces en categorías que deben ser reformuladas.

En este contexto, la concepción poética aristotélica que asociaba el decoro con los géneros y los estilos se amplía en torno a nuevas coordenadas, particularmente a una nueva consideración de la imaginación más poderosa que la antigua invención de la retórica¹⁸.

A finales del siglo XVI, Alonso López Pinciano dice en la *Epístola Primera* de su *Philosophía Antigua Poética*:

Sobre las especies dichas que el sentido común percibió y la memoria conservó, revuelve una potencia, dicha imaginación, que, ni juzgando dellas como el común ni conservándolas como la

¹⁶ Ramón Manuel PÉREZ, «Los filis de la verosimilitud: Cervantes y la ficción moral del siglo XVII», *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (coord. Christoph STROSETZKI), 2011, p. 705-716, p. 707.

¹⁷ Véase una panorámica del problema en David MAÑERO LOZANO, «Del concepto de decoro a la “teoría de los estilos”: consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, III, 2, 2009, p. 357-385.

¹⁸ La *inventio*, desde su origen, había tenido un carácter más «extractivo» que «creativo», más tendente a configurarse como una tónica de la que extraer argumentos que como un desarrollo con fines retóricos de la imaginación en el sentido moderno del término (Roland BARTHES, «La retórica antigua», en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, p. 85-162). Sobre esta cuestión, véase también Giorgio AGAMBEN, *El lenguaje y la muerte*, Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 110 y siguientes.

memoria, se ocupa fingiendo otras semejantes a ellas. De manera que las considera aún más abstractas de la materia, por lo cual, en cierta manera, es muy más noble potencia que las demás sensitivas todas [...]. No atiende la imaginación a las especies verdaderas, mas finge otras nuevas y acerca dellas obra de mil maneras: unas las finge simples; otras, las compone¹⁹.

La imaginación, siguiendo al Aristóteles de *De anima*, es concebida, por tanto, como una potencia activa y principal cuya función es fingir cosas nuevas, distintas de las verdaderas, bien simples, bien compuestas²⁰. Esta potencia articula la creación poética al margen, como se ha dicho, de las cosas verdaderas, creando su propio territorio de ficción o fingimiento. La imaginación pinta o fabrica ficciones que exigen también sus propias reglas de funcionamiento. En la buena observancia de estas reglas se cifra la verosimilitud, concepto clave que desplaza a la verdad en la poética del Pinciano²¹.

Pero tal vez sea Escalígero, el más revolucionario de los preceptistas neoaristotélicos²² del siglo XVI, el que mejor apunte hacia esta nueva consideración de la imaginación que se va fraguando en estos años. En el libro III de su *Poetices libri septem*, publicado póstumamente en 1561, Escalígero afronta el problema de la *res* poética y de su relación no solo con las palabras (*verba*) sino también con la

¹⁹ Alonso LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia Antigua Poetica*, edición y prólogo de José RICO VERDÚ, Madrid, Biblioteca Castro, 1998, p. 33-34.

²⁰ Sobre la imaginación en el Pinciano y Cervantes, véase José María POZUELO YVANCOS, «Los conceptos de “fantasía” e “imaginación” en Cervantes», *Biblioteca Virtual Universal*, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/300649.pdf>; y también Bienvenido MORROS MESTRES, *Otra lectura del Quijote. Don Quijote y el elogio de la castidad*, Madrid, Cátedra, 2005.

²¹ Alonso LÓPEZ PINCIANO, *op. cit.*, p. 200-220. Sobre esta cuestión puede verse también Rogelio MIÑANA, *op. cit.*, p. 64-70.

²² El aristotelismo de Escalígero fue, en todo caso, bastante heterodoxo (cf. Antonio LÓPEZ EIRE, «Aproximación a la poética de Julio César Escalígero», *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 9,1, Universidad de Aveiro, 2007, p. 11-49). Para una panorámica general sobre Escalígero, puede verse José A. SÁNCHEZ MARÍN, M.^a Nieves MUÑOZ MARTÍN, «La poética de Escalígero: introducción al autor y a su obra», *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 9,1, Universidad de Aveiro, 2007, p. 99-145.

realidad²³. Para Escalígero la *res* literaria es también real: la poesía es también naturaleza; en consecuencia, el decoro en la imitación del carácter de un personaje de ficción debe hacerlo real²⁴. La poética de Escalígero supone, por tanto, un cambio importante respecto al concepto clásico de decoro. Si el decoro clásico tenía por función hacer al personaje representado en el poema o discurso lo más parecido posible a un tipo convencional de persona, considerado como norma natural, ahora esta naturalidad convencional de los personajes ha desaparecido, dado que en este sistema no hay diferencia entre la *res* natural y la *res* poética. Los personajes de las obras literarias serán y actuarán de un modo perfectamente natural²⁵, lo que supone, en la praxis literaria, una mayor autonomía de los autores, liberados, en buena medida, del rigor del decoro clásico.

Por otra parte, Escalígero en el libro VII parece diferenciar, si bien confusamente, entre la imagen mental de la cosa y el concepto expresado por el poeta. Así, observa Carlos de Miguel, que, frente a lo expuesto en el libro III, en el que *res* hace referencia al asunto del poema, en el libro VII parece diferenciar entre la idea o realidad ontológica como *res* primaria, y la imagen de la cosa o *res* secundaria. Esta imagen de la cosa es propiamente el asunto del poema: la poesía imita objetos ficticiales, imágenes, y no objetos reales, lo que la diferencia de otras artes del discurso²⁶. De este modo, la imaginación desplaza a la pura imitación, puesto que el poema no tendrá como finalidad la imitación directa de la naturaleza, ya que todo discurso es imitación, sino el instruir deleitando horaciano mediante la representación técnica,

²³ Apunta López Eire que la comprensión que Escalígero tiene de la relación *res / verba* es más medieval que aristotélica: por una parte, afirma que las palabras son fieles imágenes de las cosas que representan, estando íntima y sustancialmente ligadas a ellas. De este modo, es posible sostener la existencia de un estrecho correlato entre la literatura y la realidad; incluso las figuras poéticas son el correlato lingüístico de unas figuras reales (*op. cit.*, p. 42).

²⁴ Bernard WEINBERG, *Estudios de poética clasicista*, edición, selección de textos y prólogo de J. GARCÍA RODRÍGUEZ, Madrid, Arco/Libros, 2003, p. 117-119.

²⁵ Bernard WEINBERG, *op. cit.*, p. 123.

²⁶ *Ibid.*, p. 117.

conforme al *ars poetica*, de las imágenes mentales de las cosas²⁷. Esta distinción entre *res* primaria y *res* secundaria aumenta asimismo la autonomía del poeta y el juego de la imaginación en la creación literaria, en cuanto que el discurso poético se libera en parte de la realidad de las cosas para centrarse en la imitación de la imagen mental de las mismas.

A pesar de que no hay pruebas fehacientes de la influencia de estos y otros preceptistas en la obra de Cervantes, es innegable que estaba al corriente de los debates en torno a las relaciones entre la verdad y la ficción, la historia y la poesía, y que conocía bien la discusión sobre el problema de la verosimilitud tal como explicara Riley en su estudio clásico sobre la cuestión²⁸.

El concepto cervantino de propiedad comprende, como se ha dicho anteriormente, no solo lo decoroso sino también la posibilidad de un cierto «indecoroso apropiado», de un «desatino» aceptable producto de un concepto de verosimilitud más amplia, concebida al calor de estas nuevas ideas sobre la imaginación poética. Por otra parte, como dice Riley, la verosimilitud no reside solo en el contenido de la obra, sino que depende del establecimiento de una relación especial con el lector, de un delicado ajuste entre el poder de persuasión del escritor y la receptividad del lector²⁹. Así lo expresa el canónigo en el capítulo XLVII de la primera parte del *Quijote*: «Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren [...] y todas estas cosas no podrá hacer el que

²⁷ Carlos de MIGUEL MORA, «El complejo concepto de *res* en el libro VII de Escalígero», *Ágora, Estudios Clásicos em Debate*, 9.1, Universidad de Aveiro, 2007, p. 279-297.

²⁸ Edward C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1989.

²⁹ *Ibid.*, p. 283. Véase también en este sentido Félix MARTÍNEZ-BONATI, *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, especialmente p. 195-198. En realidad, se trata de una cuestión ya planteada por Horacio y Quintiliano, no solo respecto de la retórica sino también de la tragedia y la comedia: los autores de tragedia y comedia no pueden atenerse solamente a las reglas genéricas si quieren responder a las expectativas del público, es decir, a procurarles las emociones dulces y amargas que Aristóteles ha señalado como función purificadora. Puesto que la emoción, en esta perspectiva aristotélica, dependerá del grado de verosimilitud de la acción representada, y esta exigencia de verosimilitud entra a veces en contradicción con las reglas de la *aptum* genérica interesará considerar además al público al que la obra se dirige (Perrine GALLAND-HALLYN y Luc DEITZ, «Le style au Quattrocento et au XVI^e siècle», in Perrine GALLAND-HALLYN y Fernand HALLYN, dirs., *Poétiques de la Renaissance*, Ginebra, Librairie Droz, 2001, p. 532-565).

huyere de la verosimilitud y de la imitación, en que consiste la perfección de lo que se escribe»³⁰.

El coloquio de los perros y su marco *El casamiento engañoso* muestran cómo se establece este compromiso entre escritor y lector en la creación de un ámbito de verosimilitud concreto que genera su propio decoro y su aceptable «indecoroso apropiado». De esta manera, el sintagma «indecoroso apropiado» corre en paralelo a otro que también resulta aparentemente contradictorio: «ocio honesto», «porque los ejercicios honestos antes aprovechan que dañan», como advierte Cervantes en el prólogo de las *Novelas ejemplares*³¹. Del mismo modo que en la poética cervantina el desatino se define por la propiedad, el concepto de ocio que se muestra en las *Novelas ejemplares* está acotado por el trabajo y los negocios. El ocio cervantino ha dejado de ser el modo de vida contemplativo platónico reivindicado por Petrarca, Pico o Ficino, entre otros, para pasar a ser el tiempo libre de descanso entre ocupaciones en consonancia con las nuevas teorías económicas reformistas de finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, tal como puede leerse en el *Discurso contra la ociosidad* de Pedro de Valencia de 1608.

La reconducción de la ficción hacia el ocio y la reivindicación de este a través de la honestidad hacen posibles estos pactos con la inclusión de «lo indecoroso apropiado», seguramente inadmisibles en otras condiciones pragmáticas.

Cada género narrativo, en la aproximación a la poética cervantina, parece reclamar su propio espacio de verosimilitud de acuerdo con este pacto con los lectores³². Así, en la «historia verdadera», esto es fingidamente verdadera, la verosimilitud demanda el acercamiento a la historia, el fingimiento del «*sine ira et studio*» de Tácito, que convierte al narrador en crítico de unos materiales que juzga, criba y ordena desapasionadamente. Desde el punto de vista narrativo, su verosimilitud consiste,

³⁰ M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 1, op. cit., p. 678.

³¹ Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, edición de Jorge GARCÍA LÓPEZ. Prólogo de Javier BLASCO, Barcelona, Crítica, 2001, p. 18.

³² Véase al respecto Antonio REY HAZAS, «Las *Novelas ejemplares*», VVAA, *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 173-209, especialmente 190-197.

por tanto, en su acercamiento a los modos de la historia³³. Pero, junto a esta aproximación a la historia, también debe considerarse el papel esencial que lo verosímil juega en la comedia y su importancia fundamental en la consecución del efecto cómico necesario para informar el *Quijote* como libro de burlas³⁴. Justamente esta asociación entre lo verosímil y lo cómico hará posible la articulación del «desatino apropiado» o de «lo indecoroso decoroso». En este sentido, Félix Martínez-Bonati define lo verosímil cervantino del siguiente modo: «Verosímil es, pues, una suerte de compromiso entre el sentido de la realidad y la soñadora imaginación de lo maravilloso, el portento, lo sobrenatural (y sea solo la sobrenaturalidad del reino cómico de la felicidad modesta, pero universal y perdurable)»³⁵.

Cervantes desarrolla, a partir de estos presupuestos, un discurso paródico sobre la escritura historiográfica y la fingida pretensión de historicidad de los libros de caballerías que enzarza en frecuentes enfrentamientos al narrador con el cronista árabe, Cide Hamete Benengeli, el traductor y los propios personajes, que disienten sobre el sentido y la pertinencia histórica de sus aventuras³⁶. En este sentido, la parodia crea su propio desatino: el cronista árabe resulta indecoroso por cuanto rehúye los acontecimientos graves propios de la materia histórica y se recrea en los

³³ Por el contrario, la *novella* se presenta como una ficción verosímil dentro de una realidad supratextual que conforma su marco, lo que, en buena medida, resulta lo opuesto a la «historia fingida» cervantina. Sobre estas cuestiones, véase Javier BLASCO, *Cervantes, raro inventor*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005 y Pedro RUIZ PÉREZ, *op. cit.* En las obras de teatro de asunto o fondo histórico, como la *Tragedia de Numancia*, *El gallardo español* o *Los baños de Argel*, Cervantes dota a los acontecimientos y personajes históricos de una función dramática a la que se subordina su dimensión histórica. En este sentido, los últimos versos de *El gallardo español*: « No haya más, que llega el tiempo / de dar fin a esta comedia, / cuyo principal intento / ha sido mezclar verdades / con fabulosos intentos » (Miguel de CERVANTES, *El gallardo español, in id., Comedias y tragedias*, ed. Luis GÓMEZ CANSECO *et al.*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2015, p. 131. Sobre esta cuestión, puede verse Stanislav ZIMIC, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992, p. 87-92. Véase también M. de CERVANTES, *Comedias y tragedias. Volumen complementario*, ed. L. GÓMEZ CANSECO, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2015, p. 63-73.

³⁴ Sobre esta cuestión, véase F. MARTÍNEZ-BONATI, *op. cit.*, p. 195-198 y Anthony CLOSE, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, ed. cit.

³⁵ F. MARTÍNEZ-BONATI, *op. cit.*, p. 198.

³⁶ Anthony CLOSE, *op. cit.*, p. 167-169.

episodios nimios y ridículos de sus personajes³⁷. La crónica se deforma burlescamente: cuanto más formalmente parece reivindicar su condición historiográfica más se aparta de ella en el asunto tratado, causando a veces la extrañeza del traductor³⁸, otras la del primer narrador y, a menudo, la preocupación de los personajes. Estos personajes, recuérdese, no se conducen como figuras convencionales sino que son perfectamente naturales y actúan como tales en los términos expuestos por Escalígero, pero, por eso mismo, temen no estar a la altura de la convención que pretenden emular.

Pero la entidad real de estos personajes, dentro de esta nueva realidad perfilada por la imaginación, muestra todo su vigor cuando reflexionan sobre la ficción. Quizá el caso más interesante sea el tratamiento del *Quijote* de Avellaneda, que resulta aquí un libro falso sobre un personaje verdadero. En el capítulo LXII de la segunda parte, el protagonista descubre en la imprenta un ejemplar del *Quijote* de Avellaneda y afirma lo siguiente:

Ya yo tengo noticia deste libro dijo don Quijote, y en verdad y en mi conciencia que pensé que ya estaba quemado y hecho polvo, por impertinente; pero su San Martín se le llegará, como a cada puerco, que las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables, cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della, y las verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas³⁹.

Para don Quijote y los demás personajes de la obra, que viven y se comportan como personas reales, el encuentro con una obra de ficción sobre ellos mismos, el

³⁷ Sobre esta cuestión, Anthony CLOSE, «La comicidad innovadora del Quijote», *Edad de Oro XV*, UAM Ediciones, 1996, p. 9-23. Véase también el divertido e irónico elogio de Cervantes a Benengeli en el principio del capítulo XL de la segunda parte.

³⁸ Así, por ejemplo, en el capítulo XVIII de la segunda parte: «Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego [...]. Pero al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia, la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones» (M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 2, *op. cit.*, p. 937).

³⁹ *Ibid.*, p. 1398-1399.

Quijote de Avellaneda, resulta una ocasión importante para pronunciarse sobre el sentido poético de lo decoroso. Como tales entes de ficción, los personajes y tramas de Avellaneda no pueden ser juzgados conforme a la verdad de sus modelos reales sino conforme a la exigencia de verosimilitud que el decoro cervantino demanda. Por eso don Quijote condena el libro: porque como historia fingida debiera haberse asemejado o acercado a la verdad; se la rechaza no por falsa, sino por indecorosa, fuera de toda propiedad, esto es, por inverosímil. Pero esto solo puede hacerse desde una «verdad histórica» con la que la ficción pueda medirse. Solo porque la historia cervantina de don Quijote es verdadera, esto es, histórica, puede entenderse que haya un *Quijote* apócrifo, no verdadero en cuanto no histórico. La obra de Avellaneda resulta inverosímil porque fracasa en su acercamiento posible a la verdad.

En este punto, Cervantes opta por una solución distinta a la desplegada por Mateo Alemán ante un problema similar⁴⁰. En efecto, en la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*, Mateo Alemán, que ya había sufrido la publicación de un *Guzmán* apócrifo a cargo de Mateo Luján de Sayavedra, inventa el personaje de Sayavedra, el doble bajo el que se oculta el falso Guzmán de Mateo Luján, y rehace diversos materiales y episodios del apócrifo con la verosimilitud como criterio fundamental de esta reelaboración⁴¹. Pero, en el ámbito que nos interesa ahora, la diferencia fundamental entre Cervantes y Alemán respecto a sus apócrifos estriba en que este último, al hacer coincidir al Guzmán apócrifo Sayavedra con el suyo (el genuino Guzmán de Alfarache), hace que ambos compartan el mismo nivel de realidad: los dos son verdaderos; Sayavedra no es un Guzmán falso sino un impostor, lo que es bien distinto. Cervantes, por el contrario, solventa la cuestión separando ambos Quijotes: el de Avellaneda es solo una mala ficción: podría haber sido aceptable como tal si no hubiera faltado a la propiedad, pero al resultar inexcusablemente indecorosa, no

⁴⁰ Sobre esta cuestión puede verse Benito BRANCAFORTE, «Mateo Alemán y Miguel de Cervantes frente a los apócrifos», in Pedro M. PIÑEIRO, ed., *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p. 219-240.

⁴¹ *Ibid.*, p. 224-228.

tiene salvación posible: Mateo Alemán hace morir al impostor; Don Quijote (no Cervantes, que existe en otra esfera de la realidad) desea que se quemara el libro apócrifo.

Este planteamiento sufre una importante falla con la aparición de don Álvaro de Tarfe, personaje de Avellaneda, en el capítulo LXXII de la segunda parte del *Quijote*. La entrada en escena de don Álvaro da una inesperada vuelta de tuerca al asunto, abriendo un puente impreciso entre realidad y ficción. Don Álvaro recuerda haber tratado a los falsos Quijote y Sancho en los episodios que comparte con ellos en la novela de Avellaneda, y afirma la superioridad de los auténticos cervantinos. Pero el problema de la existencia de los falsos queda en el aire. Si don Álvaro vive en el mismo plano de realidad que los personajes de Cervantes, ¿cuál es el estatuto ontológico de los de Avellaneda? ¿Existe en el mundo del primer Quijote un segundo Quijote falso, un doble tosco y sin gracia de Sancho, o se trata solo de una novela dentro de la novela, es decir, de una ficción dentro de la ficción? ¿En tal caso, cómo se justifica la existencia en el mismo plano de realidad de don Álvaro de Tarfe? Este mismo se muestra confuso y no acierta con la respuesta. Si el *Quijote* de Avellaneda no existe, ¿cómo existe él? Se alcanza así uno de los límites más agudos del decoro del *Quijote*, que abre la desconcertante (y anacrónica) posibilidad de una pluralidad de mundos que se cruzan entre sí de forma inesperada. Don Quijote insta a don Álvaro a hacer una declaración ante el alcalde del lugar en la que asegure que él y Sancho no son los impresos en la segunda parte que anda circulando por ahí. Don Álvaro acepta el mandato y sorprende con una desconcertante afirmación: «y vuelvo a decir y me afirmo que no he visto lo que he visto, ni ha pasado por mí lo que ha pasado.»⁴² Más tarde, don Álvaro «se dio a entender que debía estar encantado, pues tocaba con la mano dos tan contrarios don Quijotes»⁴³. El episodio es tan extraño y resulta tan inexplicable que Riley considera que Cervantes no debió introducirlo por

⁴² *Ibid.*, p. 1475.

⁴³ *Ibid.*, p. 1476.

la confusión que genera⁴⁴. Se trata, quizá, de un ejemplo de «desatino inapropiado», por más que desde una óptica estrictamente contemporánea resulte enormemente sugerente.

La nueva consideración del decoro como categoría que no solo admite sino que perfila este «indecoroso apropiado» modifica, como se apuntó más arriba, el ámbito de creación de caracteres, aumentando su libertad y la del novelista, que ahora puede construir personajes más complejos, cambiables e incluso contradictorios. De nuevo lo cómico resulta fundamental para informar la composición de personajes más allá de cualquier estereotipo decoroso: lo risible demanda resultar sorprendente⁴⁵.

A continuación exponaremos algunos ejemplos de este indecoroso apropiado en el *Quijote*. No se trata de ser exhaustivo; tan solo de ofrecer casos en los que pueda verse cómo Cervantes incorpora estos presupuestos teóricos a la articulación del personaje de don Quijote y de las acciones que protagoniza. En algunos de estos casos la voz del autor se impondrá sobre el personaje dando lugar a una forma distinta de lo indecoroso.

Don Quijote de la Mancha se construye a sí mismo como caballero andante, y esta decisión determina las reglas de decoro que deben condicionar su proceder a partir de las coordenadas de los amores y las armas⁴⁶ a las que hay que sumar la de la

⁴⁴ E. C. RILEY, *op. cit.*, p. 333. Para otras explicaciones y valoraciones de don Álvaro de Tarfe, véase Elisabeth WILHELMSSEN, «Don Álvaro de Tarfe, ¿ente fantasmal o hecho ficticio?», *Anales cervantinos*, XXVIII, 1990, p. 73-85. Wilhelmsen, junto a otros cervantistas, y en contra de lo que aquí defendemos, argumenta la idea de que la presencia del personaje de Avellaneda no rompe con la verosimilitud del texto cervantino porque estos Quijote y Sancho falsos podrían ser dos impostores, como ocurre en el Guzmán respecto a su segunda parte apócrifa.

⁴⁵ A. CLOSE, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, *op. cit.*, p. 152.

⁴⁶ La asociación de las armas y los amores como pilares del código caballeresco se forjó en el ámbito de la literatura artúrica. Respecto al amor cortés provenzal introdujo algunas variantes significativas como la valoración positiva del matrimonio y, por tanto, el general rechazo del adulterio, y la mayor facilidad en la entrega sexual de las damas a sus caballeros enamorados, que no tenían que someterse a pruebas tan duras como los enamorados del amor cortés. En la novela de caballerías española del siglo XVI se introdujeron además, por influencia de *El Cortesano*, elementos del neoplatonismo, en particular, la tendencia a desarrollar en la imaginación la imagen de la amada para soportar mejor su ausencia, separándola así de su forma corporal (José Julio MARTÍN ROMERO, «Del *fin'amors* al neoplatonismo: amor y caballería en la narrativa caballeresca hispánica», *Tirant*, II, 2008, p. 119-142). Junto a estos elementos, la difusión del *Orlando Furioso* y su código de armas y amores resulta

historia, esto es, la convicción de ser un personaje sobre el que se está escribiendo una historia, es decir, paradójicamente, la de ser un personaje literario.

En el capítulo V de la primera parte afirma su condición de caballero:

Yo sé quién soy respondió don Quijote ; y sé que puedo ser no solo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los Nueve de la Fama. Pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron, se aventajarán las mías⁴⁷.

Para ser un caballero andante, como se ha dicho, debe ser enamorado, porque un hombre de armas no enamorado puede ser un guerrero o un soldado (y esto en el mejor de los casos) pero no un caballero, tal como afirma en el capítulo XIII de la primera parte:

Eso no puede ser respondió don Quijote ; digo que no puede ser que haya caballero andante sin dama, porque tan propio y tan natural les es a los tales ser enamorados como al cielo tener estrellas, y a buen seguro que no se haya visto historia donde se halle caballero andante sin amores; y por el mismo caso que estuviese sin ellos, no sería tenido por legítimo caballero, sino por bastardo, y que entró en la fortaleza de la caballería dicha, no por la puerta, sino por las bardas, como salteador y ladrón⁴⁸.

El amor, en consecuencia, ennoblece al caballero y lo sustantiva en el mundo y frente al mundo. Y así, señor absoluto de su voluntad, don Quijote inventa a Dulcinea del Toboso, dueña de su corazón, a partir del vago recuerdo de una aldeana, Aldonza

determinante. En este sentido observa José Lara Garrido, respecto a la compleja y discutida unidad del poema de Ariosto, que «resulta categorial la variación constante del mundo de la aventura por su movedor, los amores. En la variedad de acciones propiciadas por el binomio es el amor el que establece las distintas conexiones entre los códigos de valores y los comportamientos» (*Los mejores plectros, op. cit.*, p. 62). Sin embargo, a medida que avanza el siglo XVI, la épica se distancia de los amores (*ibid.*, p. 71-73). En este sentido, la novela cervantina camina, siquiera en el ámbito de la parodia, contra la corriente de su tiempo.

⁴⁷ M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 1, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 176.

Lorenzo, que muchas páginas más adelante, descubriremos que no ha visto nunca, aunque previamente nos haya mentido diciendo lo contrario:

Tú me harás desesperar, Sancho dijo don Quijote . Ven acá, hereje: ¿no te he dicho mil veces que en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea, ni jamás atravesé los umbrales de su palacio, y que sólo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta⁴⁹.

Dulcinea es así una imagen pura sin la sustancia sutil que forma el fantasma pues no ha entrado por los ojos, como en el proceso del amor cortés⁵⁰ sino que se ha creado genuinamente en el pensamiento de su enamorado. Gracias a la fuerza de la imaginación, don Quijote viste a su amada con todas las perfecciones posibles hasta el punto de que la cuestión de su existencia termina siendo algo secundario, como dice el «enamorado andante» en el capítulo XXV de la primera parte:

Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada; y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina. Y diga cada uno lo que quisiere;

⁴⁹ *Ibid.*, p. 845-846.

⁵⁰ Como explica Giorgio AGAMBEN (*Estancias*, trad. Tomás SEGOVIA, Valencia, Pre-textos, 1995), respecto a la concepción medieval del amor, la fantasmología medieval nació de una convergencia de la teoría de la imaginación de origen aristotélico con la doctrina neoplatónica del pneuma como vehículo del alma, la teoría mágica de la fascinación y la teoría médica de los influjos entre espíritu y cuerpo. La fantasía se concibe como una especie de cuerpo sutil del alma que, situado en la punta extrema del alma sensitiva, recibe las imágenes de los objetos, forma los fantasmas de los sueños y, en determinadas circunstancias, puede separarse del cuerpo y establecer contactos y visiones sobrenaturales. Esta teoría permitía explicar la génesis del amor en la lírica trovadoresca y en el *dolce stil novo* concebida como un proceso fantasmático. No un cuerpo externo sino una imagen interior, es decir el fantasma impreso, a través de la mirada, en los espíritus fantásticos es el origen y objeto del enamoramiento, y sólo la atenta elaboración y contemplación de este simulacro fantasmático mental se consideraba que tenían la capacidad de generar una auténtica pasión amorosa. El descubrimiento medieval del amor es el descubrimiento de la irrealidad del amor, o sea de su carácter fantasmático. En el caso de Dulcinea, la formación de la imagen mental en el melancólico hidalgo carece de impresión de la sustancia sutil externa que penetra por la mirada. De este modo, la irrealidad del amor se vuelve absoluta.

que si por esto fuere reprehendido de los ignorantes, no será castigado de los rigurosos⁵¹.

Lo último nos deja intrigados: ¿a qué se refiere don Quijote con eso de que su parlamento dejaría satisfechos a los rigurosos y solo podría suscitar el reproche de los ignorantes? En nuestra opinión este pasaje debe ser leído en clave metapoética: don Quijote presta su voz al autor que, en buena ley aristotélica, sabe que Dulcinea, criatura poética y no histórica, es, por ello, más perfecta que cualquier dama de la realidad pasada o presente. Los ignorantes podrán reprenderlo pero no los rigurosos, esto es, los que conocen el concepto aristotélico de verosimilitud que maneja Cervantes, como «propiedad» o «decoro» y no estrictamente como realismo, cuestión clave en su obra como apunta Close en su revisión de la lectura de Riley⁵². Se trata, a nuestro juicio, de otro caso de «indecoroso inapropiado», porque aquí no se trata de que el personaje, «al natural», se comporte de forma imprevista o en desacuerdo con las convenciones literarias al uso, sino de que preste su voz a consideraciones que solo tienen sentido desde la posición del autor, despreocupado en este caso de formular una coartada decorosa de tales aserciones, como con mayor o menor fortuna ensaya a menudo Mateo Alemán en el *Guzmán*. No será esta la única irrupción de Cervantes en el *Quijote* de la que habremos de dar cuenta en estas páginas.

Sobre la idealidad de Dulcinea volverá en el capítulo XXXII de la segunda parte cuando el caballero responde a las dudas expresadas por la duquesa, componiendo el «decoroso» carácter de la dama:

Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y estas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo, como son hermosa sin tacha, grave sin soberbia, amorosa con honestidad,

⁵¹ M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 1, *op. cit.*, p. 360.

⁵² A. CLOSE, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, *op. cit.*, p. 21, p. 195-200.

agradecida por cortés, cortés por bien criada, y, finalmente, alta por linaje, a causa que sobre la buena sangre resplandece y campea la hermosura con más grados de perfección que en las hermosas humildemente nacidas⁵³.

En todo caso, es necesario recordar que tampoco Sancho ha visto jamás a Dulcinea como reconoce en el capítulo XXX de la primera parte, y como recuerda el narrador en el capítulo siguiente⁵⁴, sin que este desconocimiento sea obstáculo para que el escudero fantasee tanto como su señor, pero en sentido contrario, en pintar a lo largo de la obra una imagen degradada, obscena y burlesca de la dama⁵⁵. En todo caso baste por ahora subrayar que Dulcinea es el motor de las hazañas de don Quijote, como recuerda en el capítulo XXX de la primera parte:

¿Y quién pensáis que ha ganado este reino y cortado la cabeza a este gigante, y héchoos a vos marqués, que todo esto doy ya por hecho y por cosa pasada en cosa juzgada, si no es el valor de Dulcinea, tomando mi brazo por instrumento de sus hazañas? Ella pelea por mí, y vence por mí, y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser⁵⁶.

En tercer lugar, don Quijote sabe que sus hazañas son «históricas», que se escribirán en breve o se están escribiendo ya, simultáneamente a su realización, o incluso antes de que se produzcan, por algún sabio o mago encantador, hecho que constatará en la segunda parte. Es esta una circunstancia que, como se ha visto más arriba, preocupa al caballero, como se lee en los capítulos II y III de la segunda parte: ¿qué se estará diciendo de sus aventuras? ¿Qué silenciará o qué contará el poco fiable historiador moro? ¿Cómo entenderá estas extrañas noticias que puedan llegarle de sus reveses de fortuna o cómo es posible que se narren gestas que aún no ha

⁵³ M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 2, *op. cit.*, p. 1098.

⁵⁴ También reconoce no haberla visto nunca en el capítulo IX de la segunda parte, *ibid.*, p. 846.

⁵⁵ Para la invención burlesca de Dulcinea por parte de Sancho, puede verse A. REY HAZAS, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, *op. cit.*, p. 245-246.

⁵⁶ M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 1, *op. cit.*, p. 44r.

realizado? El bachiller Sansón Carrasco lo tranquiliza al describir no sin grandes dosis de ironía el sentido del libro de sus aventuras del siguiente modo:

Si por buena fama y si por buen nombre va dijo el bachiller, solo vuestra merced lleva la palma a todos los caballeros andantes; porque el moro en su lengua y el cristiano en la suya tuvieron cuidado de pintarnos muy al vivo la gallardía de vuestra merced, el ánimo grande en acometer los peligros, la paciencia en las adversidades y el sufrimiento, así en las desgracias como en las heridas, la honestidad y continencia en los amores tan platónicos de vuestra merced y de mi señora doña Dulcinea del Toboso⁵⁷.

La historia que circula sobre don Quijote (quizá no la primera parte de la obra cervantina que leemos, sino la hipotética traducción de la crónica caballeresca de Cide Hamete, como apunta Close⁵⁸) será, por tanto, un libro de armas y amores, como sancionaba la tradición caballeresca renacentista desde el comienzo del exordio de *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto: «*Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / Le cortesie, l'audaci imprese io canto.*»⁵⁹ En este libro que imagina don Quijote, el amor, como se ha dicho más arriba, es el motivo que unifica y da sentido a las aventuras y

⁵⁷ M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 2, *op. cit.*, cap. III, p. 786.

⁵⁸ Close advierte que el error de Borges (y de otros muchos lectores cabe añadir) «consiste en dar por hecho que don Quijote y los demás personajes leen el *Quijote* de Cervantes, cuando lo cierto es que en ningún momento lo hacen [...]. Ese texto es la crónica de Cide Hamete Benegeli. Es semejante pero no idéntica a la novela cervantina porque hay una importante diferencia entre la una y la otra, que no afecta tanto al contenido como a la perspectiva desde la que esta se mira. Para todos los personajes del Quijote, incluidos los cuerdos y discretos, el libro del moro es una crónica, y cuanto se relata en ella, así como cuanto les pasa en lo sucesivo, ocurrió y ocurre en realidad de verdad. En cambio, para nosotros los lectores designa una obra de ficción, cuya pretendida verdad histórica no es más que verosimilitud. De lo cual se sigue que, al contrario de lo afirmado por Borges, los personajes, convencidos de la realidad de sus vivencias, nunca toman conciencia de su propio estatuto ficticio, y por tanto, no hay confusión metaléptica del mundo que habitan con el del lector» (A. CLOSE, «La metalepsis cervantina. Breve historia de un malentendido», in Christoph STROSETZKI, ed., *Visiones y revisiones cervantinas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, p. 77-105, p. 79).

⁵⁹ Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*, ed. Cesare SEGRE y M.^a de las Nieves MUÑIZ, Madrid, Cátedra, 2002, t. I, canto I, p. 85. Para la presencia del *Furioso* en el *Quijote*, puede verse M.^a de las Nieves MUÑIZ MUÑIZ, «Ariosto, Garcilaso e Cervantes: la trama intertextual», in P. TANGANELLI, ed., *La tela de Ariosto: El «Furioso» en España: traducción y recepción*, Málaga, Analecta Malacitana, p. 131-158.

a los códigos éticos del caballero en una mezcla indisociable de romance, petrarquismo, veracidad histórica y fantasía, épica culta pero también, como sospecha no sin temor, pasajes indecorosos que recogen lo desaliñado, grotesco y poco heroico de sus aventuras, añadiendo complejidad, ironía y distancia a la discusión en torno a las armas y los amores en la poesía épica española de finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII.

Sobre los ejes de las armas, las letras y los amores se configura el espacio moral de don Quijote. Pero este mundo moral cortés y caballeresco se verá interrumpido en algunas ocasiones decisivas por la voz del autor que se impone a su personaje y parece dirigirse al lector en un juego de parábasis irónica que reordena los parámetros de la verosimilitud de la ficción cómica, rompiendo el decoro de los personajes. Ya se ha adelantado algún ejemplo de esta intromisión del autor, pero tal vez el caso más evidente sea el conocido discurso de las armas y las letras que don Quijote pronuncia en los capítulos XXXVII y XXXVIII de la primera parte, la voz del soldado desencantado y pobre Miguel de Cervantes se impone a la del caballero. En efecto, es el soldado viejo, herido, cautivo y olvidado el que describe la milicia como un cúmulo de sufrimientos y privaciones nunca recompensadas. El cuadro verista de hambre, frío, peligros, dolor, valentía y miseria que perfila el discurso no es propio de un relato caballeresco que cantaría más bien el vigor sobrehumano, el tesón heroico, la aventura, los lances de fortuna y el servicio de las damas, en definitiva, lo que sería el parlamento del caballero andante en el libro que cree vivir don Quijote.

Decíamos más arriba que don Quijote sabe quién es porque es lo que quiere ser, es decir, porque suple la razón por la voluntad, desequilibrando así los principios éticos que asocian la virtud a la razón, como sentencia el sabio Cipión en *El coloquio de los perros*: «La virtud y el buen entendimiento siempre es una y siempre es uno, desnudo o vestido, solo o acompañado. Bien es verdad que puede padecer acerca de la estimación de las gentes, mas no en la realidad verdadera de lo que merece y

vale.»⁶⁰ La razón y el compromiso con el lector salvan lo indecoroso del discurso en virtud de un sentido de la propiedad superior de carácter racional y moral.

Don Quijote, que en lo tocante a la materia caballeresca y amorosa ha perdido la razón, conserva, sin embargo, la virtud en algunos casos de amores porque la razón de quizá Alonso Quijano el bueno o, más probablemente, Miguel de Cervantes, acude de nuevo en su auxilio impidiéndole desatinar sin propiedad. Veamos algún caso significativo de lo que estamos exponiendo.

En el capítulo XIV de la primera parte culmina, como se recordará, el caso de Grisóstomo y Marcela. Después de la muerte por amor del primero⁶¹, irrumpe Marcela quien expone en un extraordinario parlamento sus razones respondiendo a los que la acusan de fiera, basilisco, ingrata, desconocida y cruel. Por ser mujer hermosa dice- no está obligada a corresponder al amor de quien no ama, pues es honesta y, sobre todo, libre:

Tengo libre condición y no gusto de sujetarme: ni quiero ni aborrezco a nadie. No engaño a este ni solicito aquel, ni burlo con uno ni me entretengo con el otro [...] Tienen mis deseos por término estas montañas, y si de aquí salen, es a contemplar la hermosura del cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera⁶².

Don Quijote, como se sabe, se erige inmediatamente en defensor de la libertad de Marcela:

Ninguna persona, de cualquier estado y condición que sea, se atreva a seguir a la hermosa Marcela, so pena de caer en la furiosa indignación mía. Ella ha mostrado con claras y suficientes razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo, y

⁶⁰ M. de CERVANTES, *El coloquio de los perros, Novelas ejemplares, op. cit.*, p. 623.

⁶¹ Para el caso de Grisóstomo y Marcela, véanse Javier BLASCO, «...Y lo demás que contiene son episodios» (la fábula y los episodios en el *Quijote*), *Castilla: Estudios de Literatura*, 1993, p. 19-40, José Ignacio DÍEZ FERNÁNDEZ, *Tres discursos de mujeres (Poética y hermenéutica cervantinas)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, y Bienvenido MORROS MESTRES, *op. cit.*, p. 48 sq.

⁶² M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha, 1, op. cit.*, p. 195.

cuán ajena vive de condescender con los deseos de ninguno de sus amantes, a cuya causa es justo que, en lugar de ser seguida y perseguida, sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que en él ella es sola la que con tan honesta intención vive⁶³.

Dos son las razones que expone don Quijote: la defensa de la mujer en peligro, que está en la raíz misma de lo caballeresco; y la elevación de la conducta de Marcela a ejemplo de honestidad, para «ser honrada y estimada de todos los buenos del mundo», que se nos antoja polémica respecto a este código de caballerías. Ciertamente la defensa de la libertad de la mujer obedece a una corriente cierta del humanismo renacentista, pero en el ámbito del amor cortés y caballeresco, que es al que pertenece don Quijote, la mujer ingrata e insensible a los esfuerzos del amante es relacionada con el mito de Anaxárete que es recreado, en cierto modo, en la historia de Grisóstomo y Marcela: en ambos relatos el desdén de la amada causa la muerte del amante⁶⁴. Pero en la narración ovidiana, Anaxárete es convertida en piedra por Venus como castigo a su frialdad amorosa, mostrada incluso en el entierro del enamorado Ifis. El mito se convirtió en tópico como ejemplo y advertencia para las amadas desdeñosas. Recordemos por ejemplo la «Oda a la flor del Gnido» de Garcilaso de la Vega y la «Carta X» de Diego Hurtado de Mendoza⁶⁵ al que recuerda Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso*⁶⁶. Ariosto en el *Furioso* (término que no por casualidad emplea aquí don Quijote) incluso retoma la idea de Boccaccio

⁶³ *Ibid.*, p. 195.

⁶⁴ El episodio de Marcela es uno de los que más interés crítico han suscitado. Véase un resumen de la cuestión en José Ignacio DÍEZ FERNÁNDEZ, *Tres discursos de mujeres: poética y hermenéutica cervantinas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004. Marcela concita defensores y detractores por igual, pero en la bibliografía consultada no hemos encontrado ninguna alusión al mito de Anaxárete.

⁶⁵ [Amor, amor, que consientes], in Diego HURTADO DE MENDOZA, *Poesía completa*, ed. José Ignacio DÍEZ FERNÁNDEZ, Sevilla, Fundación Lara, 2007, p. 289-302.

⁶⁶ Fernando de HERRERA, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria PEPE y José M. ^a REYES, Madrid, Cátedra, 2001, p. 538-540.

de un infierno para las mujeres que han sido ingratas con sus amantes⁶⁷. Sin embargo, don Quijote ignora estos códigos y se pone de parte de la mujer desdeñosa, calificándola de honesta, inocente, reconociendo, en definitiva, su libertad (como tantas mujeres cervantinas: en la primera parte del *Quijote* tal vez este ideal lo encarne Dorotea⁶⁸).

Pero no siempre don Quijote mantiene la misma actitud ante casos semejantes. Así, por ejemplo, en el primer capítulo de la segunda parte, en la discusión sobre los amores de Angélica y Medoro narrados en el *Orlando Furioso*, don Quijote adopta el criterio caballeresco, justificando la locura de Roldán y censurando la ligereza de Angélica al preferir los amores del humilde criado Medoro⁶⁹. La visión peyorativa de Angélica aparece también en la comedia *La casa de los celos* en la que se la tacha de hechicera, falsa, maga y deshonesta.

En los capítulos XXIII a XXXI de la primera parte, en los que se cuenta la retirada de don Quijote a Sierra Morena para hacer penitencia de amor, junto a la embajada de Sancho al Toboso y las historias de Cardenio, Luscinda, Fernando y Dorotea, Cervantes rompe de nuevo las expectativas del lector mostrando un caballero dubitativo entre qué modelo de pena de amor imitar, si la melancólica de Amadís o la furiosa de Roldán. Ya la mera deliberación interior con sus argumentos a favor y en contra de cada una de las opciones contradice el estado de enajenación amorosa del caballero y muestra el artificio de su representación del mal de amores. El encuentro con Cardenio, loco y salvaje por causa de un amor desgraciado a Luscinda, permite a Cervantes introducir los códigos literarios de la ficción sentimental en la peripecia cómica de don Quijote⁷⁰. Este, como decimos y contra lo que cabría

⁶⁷ L. ARIOSTO, *op. cit.*, canto XXXIV, 11-14.

⁶⁸ Para Dorotea, véase Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Personajes y temas del «Quijote»*, Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2011.

⁶⁹ Se recordará que el tema de Angélica, que Ariosto había dejado deliberadamente abierto, había suscitado diversas lecturas en la época desde *Las lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto y *La belleza de Angélica* de Lope hasta el espléndido romance «En un pastoral albergue» de Góngora, gozosa celebración del amor y el erotismo entre Angélica y Medoro en las antípodas del discurso caballeresco.

⁷⁰ Sobre la parodia de la ficción sentimental en este episodio, véase Valentín NÚÑEZ RIVERA, *op.*

esperar, no se abandona a la locura sino que, después de sopesar diversas razones, decide imitar a Amadís y no a Roldán por no «hacer locuras de daños sino de lloros y sentimientos»: el entendimiento de forma inesperada preserva la virtud del personaje, cuando todo hacía prever lo contrario, ofreciendo un nuevo caso de lo indecoroso apropiado, de propiedad y desatino conjuntamente, aun cuando resulte incongruente con la naturaleza de la locura del héroe. De nuevo en el capítulo XXVI, vuelve a dudar entre los modelos de Roldán y Amadís, y otra vez la razón salva la propiedad del desatino, cuando piensa que Roldán se enloqueció por los amores de Angélica con Medoro, pero Dulcinea no había visto un moro nunca y seguía virgen, por lo que don Quijote le haría agravio si fingiera lo contrario. Mientras que, por su parte, Amadís, desdeñado por Oriana (algo más acorde con el fingido desdén de Dulcinea), se retiró a llorar con un ermitaño a la Peña Pobre. En esta ocasión, la duda se resuelve por razón de analogía, no de piedad, como en el momento anterior.

Un poco más adelante, en el capítulo XXXI encontramos un ejemplo distinto porque en él se aúnan el guion caballeresco y la razón. Don Quijote duda si regresar con Dulcinea, como sería su gusto, o ayudar a Dorotea, ahora transformada en la princesa Micomicona. El caballero decide en este caso socorrer a Micomicona en el convencimiento de que la hazaña servirá para aumentar la honra y fama de Dulcinea: una resolución acorde con la de Ruggiero, el héroe del *Furioso* que Ariosto presenta como alternativa a Roldán (Canto XXXVIII, 1-6). Pero lo que verdaderamente nos interesa es la conversación entre don Quijote y Sancho que se deriva de esta decisión:

¿Tú no ves, Sancho, que eso todo redundará en su mayor ensalzamiento? Porque has de saber que en este nuestro estilo de caballería es gran honra tener una dama muchos caballeros andantes que la sirvan, sin que se estiendan más sus pensamientos que a servilla, por solo ser ella quien es, sin esperar otro premio de sus

cít., p. 207 sq.

muchos y buenos deseos, sino que ella se contente de acetarlos por sus caballeros.

Con esa manera de amor — dijo Sancho — he oído yo predicar que se ha de amar a Nuestro Señor, por sí solo, sin que nos mueva esperanza de gloria o temor de pena [...].

¡Válate el diablo por villano — dijo don Quijote —, y qué de discreciones dices a las veces! No parece sino que hayas estudiado⁷¹.

En este pasaje es Sancho el que encarna la voz del entendimiento frente a la voluntad amorosa desenfrenada del caballero. Sancho se acerca en su respuesta a León Hebreo y sus *Diálogos de amor* (ya citados irónicamente por Cervantes en el prólogo del libro como repertorio de amores⁷²). Porque, como recuerda Andrés Soria en su edición de los *Diálogos*, en la mixtura platónico aristotélica de León Hebreo, el amor a Dios, al ser siempre honesto, no debe regirse por el justo medio, como el humano, sino por el desenfreno, de tal modo que solo Él debe ser amado por sí solo⁷³. El diálogo entre el caballero y el escudero confronta dos modos distintos de desatino apropiado a propósito de la pasión amorosa desenfrenada, y, en consecuencia, dos modos distintos de decoro: el caballeresco, a cuyo decoro convienen los amores exacerbados; y el de la realidad guiado por la razón que solo admite este tipo de amor cuando está dirigido a Dios. La respuesta de don Quijote sanciona el desplazamiento de la autoridad del primero al segundo.

Terminaré con un último caso a modo de conclusión. En el capítulo XXIII de la segunda parte, don Quijote, al contar a Sancho los increíbles sucesos de la cueva de Montesinos, dice cómo se sintió ofendido cuando Montesinos afirmó que la hermosura de Belerma rivalizaba con la de Dulcinea. Sancho, que conoce ya cómo debería haber reaccionado don Quijote de acuerdo a los códigos caballerescos,

⁷¹ M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 1, op. cit., p. 454-455.

⁷² Sobre esta cuestión véase Andrés SORIA OLMEDO, «Saber de amores: erotismo y filosofía en el Renacimiento», in *id.*, *Siete estudios sobre la Edad de Oro*, Salobreña (Granada), Alhulia, 2014, p. 55-73.

⁷³ LEÓN HEBREO, *Diálogos de amor*, trad. David ROMANO, intr. Andrés SORIA, Madrid, Tecnos, 2002, p. 20.

replica: «Y aun me maravillo yo [...] de cómo vuestra merced no se subió sobre el vejote, y le molió a coces todos los huesos, y le peló las barbas, sin dejarle pelo en ellas.»⁷⁴ La respuesta de don Quijote muestra un nuevo hiato en la lógica del personaje, que se retira, para dar voz a la razón virtuosa cervantina: «No, Sancho amigo respondió don Quijote, no me estaba a mí bien hacer eso, porque estamos todos obligados a tener respeto a los ancianos, aunque no sean caballeros [...]».

El juicio, el entendimiento claro asociado a la virtud en la ética aristotélica, debe guiar siempre el discurrir de los amores y las armas. La bondad y la razón conforman una norma última que, en constante apelación al lector, conforma lo «indecoroso apropiado», subsanando las posibles contradicciones en el devenir de los personajes, sin dejar de considerar como otra muestra de «indecoroso apropiado» la misma conjunción de armas y amores puesto que, como recuerda el autor en *La Numancia*: «La blanda Venus con el duro Marte / jamás hacen durable ayuntamiento»⁷⁵.

⁷⁴ M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 1, op. cit., p. 1004.

⁷⁵ M. de CERVANTES, *Tragedia de Numancia*, in id., *Obra completa III*, ed. Florencio SEVILLA y Antonio REY, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 121.

Cuerpo, discurso y deseo femenino en el *Quijote*

Maternidades en conflicto en la «casa de placer» de la duquesa

Clea Gerber

Universidad de Buenos Aires CONICET

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso»

Introducción

Entre las muchas diferencias que se han señalado entre el *Quijote* cervantino de 1605 y su continuación de 1615 destaca la presencia, en la Segunda Parte, de una serie de figuras femeninas singularmente activas, que desafían la normativa masculina de modo inquietante. El caso más extremo quizá sea Claudia Jerónima, verdadera asesina lejos del sentido figurado en que la pastora Marcela era acusada de tal en 1605 que se arroga la potestad de tomar a su cargo la venganza por la supuesta ofensa de su enamorado. Pero ya desde los comienzos del texto asoma Teresa Panza confrontando resueltamente a su marido en relación con el destino de los hijos. Y a contramano de tantas aventuras fingidas acaecidas en la corte ducal, adquiere especial relieve la actuación de la dueña Rodríguez, quien se anima a poner en cuestión la indiferencia del duque ante sus problemas y solicita por su cuenta la ayuda de don Quijote. En elocuentes palabras de Juan Diego Vila: «1615 es un laberinto de cuerpos indómitos, de mujeres rebeladas de su deber ser natural, poético y social, extravagante galería de cuerpos disformes y prerrogativas socio-familiares invertidas en que el habla masculina de su tiempo sólo puede leer transgresiones»¹.

¹ Juan Diego VILA, «El cuerpo desenvuelto de Altisidora: programa narrativo, sujeción femenina y transgresión», in Eleonora BASSO y Alicia TORRES, eds., *Actas de las Jornadas Cervantinas a Cuatrocientos años del Quijote*, Montevideo, Universidad de la República, 2006, p. 36-59, p. 39.

En este marco, el objetivo del presente trabajo es enfocar una zona particular de la larga secuencia en que los protagonistas se hallan en los dominios de los duques: la comprendida entre el capítulo 44 y el 57, donde una serie de mujeres despliega todos los artificios a su alcance para intentar imponer su voluntad ante los hombres. Se trata del momento en que amo y escudero, significativamente, se hallan separados, ya que Sancho ha partido al gobierno de la ínsula Barataria. Entonces comienza a desarrollarse la burla hacia don Quijote llevada a cabo por Altisidora, la atrevida doncella del palacio que cobrará un inusitado protagonismo a partir de su disputa amorosa con el viejo hidalgo. Es también la ocasión en que doña Rodríguez se anima a romper las reglas del decoro y hacer una visita nocturna al aposento del manchego con el fin de pedirle ayuda para su hija en apuros. Y paralelamente, los anhelos de ascenso social de Sanchica y Teresa Panza adquieren relieve en la trama a partir del intercambio epistolar de esta última con la duquesa, figura que, según esperamos demostrar, aglutina en última instancia la red de deseos femeninos «disidentes» que se va tejiendo a lo largo de esta zona del texto.

En efecto, la innominada duquesa, cifra del poder femenino por antonomasia en el texto, coloca bajo su influencia a toda la serie de mujeres cuya corporalidad destacará singularmente en estos capítulos. El pasaje elegido, donde se desarrollan la burla de Altisidora, la cuita de la dueña y el intercambio entre la duquesa y Teresa a propósito de Sanchica, pone en juego la posesión masculina del cuerpo de las mujeres por vía del matrimonio, al tiempo que ofrece y escamotea la vista de esos cuerpos en episodios de erotismo burlesco².

² Ver al respecto el seminal trabajo de Augustin REDONDO, *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997, que marca la presencia de dos tipos de erotismo, uno serio y uno burlesco, en la novela de Cervantes, así como su posterior análisis de las fiestas burlescas en el palacio ducal (*id.*, «Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora», *En busca del Quijote desde la otra orilla*, Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios cervantinos, 2011, p. 229-244).

Debemos tener presente que la función primordial del cuerpo de la mujer en esta época era la reproducción. No parece casual, por lo tanto, que las figuras femeninas cuyas historias se entrelazan en estos pasajes del texto se organicen en duplas según el modelo madre/hija³. Cabe traer a colación aquí los señalamientos de Mercedes Alcalá sobre el personaje de la duquesa, que resaltan la ausencia de hijos como parte del retrato de una esposa «que vuelca sus energías en crear un mundo de diversión para su consorte en vez de en el esperable papel de amantísima y triunfante progenitora»⁴. Tal como veremos, la duquesa sin descendencia rasgo central del personaje, que exige ser interpretado no solo se constituirá en una suerte de figura materna para Altisidora, sino que será capaz de engendrar numerosas ficciones,

³ Esto ha sido señalado por Carla FUMAGALLI en un sugerente trabajo sobre madres e hijas en el *Quijote* de 1615 («Madres e hijas en el *Quijote* de 1615: tres ejemplos», in *Don Quijote en Azul. Actas de las IV Jornadas Cervantinas Internacionales*, Azul, Editorial Azul, 2012, p. 161-173). No deja de ser significativa la aparición de vínculos materno-filiales entrecruzados notoriamente en esta zona del texto. Tal como lo señaló María Rosa Lida y recuerda Anne CRUZ («La búsqueda de la madre: psicoanálisis y feminismo en la literatura del Siglo de Oro», in Alain SAINT-SAËNS, coord., *Historia silenciada de la mujer: la mujer española desde la época medieval hasta la contemporánea*, Madrid, Universidad Complutense, 1996, p. 39-64), la convención del Siglo de Oro elimina a la madre del teatro y de la novela, como no sea en el papel ridículo de rival de su hija o en el odioso de su tercera y encubridora. La ausencia de la madre en la comedia ha sido matizada por Christiane Faliu-Lacourt, que no obstante concede que las madres más «interesantes» aparecen en las comedias mitológicas e históricas, donde no constituyen personajes verosímiles, sino representaciones arquetípicas. Ruth El Saffar extiende la ausencia de la madre en los textos literarios a la de la mujer en general: «La más leve ojeada a la literatura del Siglo de Oro nos revela hasta qué grado [la mujer] representa un tabú. Apenas se asoma del todo, y cuando lo hace, es para que la hostiguen o la salven, pero nunca para que sea ella el instrumento de transformación» (Ruth EL SAFFAR, *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, Berkeley, University of California, 1984, p. 14, trad. esp. en A. CRUZ, art. cit., p. 46; ver asimismo Ruth EL SAFFAR e Iris M. ZAVALA, «Elogio de lo que queda por decir: reflexiones sobre las mujeres y su carencia en *Don Quijote*», in Iris ZAVALA, coord., *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona, Anthropos, 1993, 285-326, sobre las mujeres y su carencia en el *Quijote*). La secuencia del texto cervantino que aquí analizamos pone en escena, en efecto, los límites que se imponen desde el entorno social a estos personajes femeninos.

⁴ Mercedes ALCALÁ GALÁN, «Las piernas de la duquesa: Praxis médica y claves hermenéuticas en el *Quijote* de 1615», *Cervantes*, 33.2, 11-47, 2013, p. 23.

acercándose así a la figura de autor del prólogo al *Quijote* de 1605, que afirmaba haber dado a luz la obra a partir de un ingenio «estéril» (I, Pról., 9, destacado nuestro)⁵.

Desde esta óptica, la duquesa se asemeja en varios sentidos al protagonista. Ambos carecen de descendencia biológica y se muestran, en contrapartida, sumamente proclives a la gestación ficcional. Si don Quijote es la figura del lector por excelencia y ha perdido el juicio tras enfrascarse en historias caballerescas, la duquesa se revela como la más apasionada lectora de las aventuras narradas en la Primera Parte. A partir de ello, los dos pasan a la acción con el fin de reproducir lo que han leído: el manchego decide vivir de acuerdo al código caballeresco, ser un eslabón más en la serie de Amadises y Palmerines, mientras que ella, por su parte, se empeña en convertir su palacio o «casa de placer» (II, 30, 876) en escenario de aventuras dignas de los libros, poniendo a toda su corte al servicio de esta empresa. Consecuencia de esto es que la intervención de la duquesa da forma a gran parte de la trama de esta secuela cervantina. Del mismo modo en que el protagonista deseaba gestar continuaciones de los libros de caballerías, ella se afanará en producir según sus designios la continuación de la historia de don Quijote. Y en este proceso, buscará involucrar en su red ficcional los cuerpos de las otras mujeres que estudiaremos en este trabajo⁶.

⁵ El *Quijote* se cita siempre por la edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico (Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco RICO, Barcelona, Crítica, 1999), indicando la parte en números romanos y el capítulo y la página, en arábigos.

⁶ Estas consideraciones se enmarcan en una investigación de más largo alcance sobre el problema de la reproducción — en su doble vertiente, humana y literaria — en el texto cervantino. A partir del citado prólogo de 1605, la imagen del parto se utilizará con frecuencia en el *Quijote* para referirse a la creación artística, revelando un uso muy particular del tópico. Si bien el prefacio se abre afirmando la imposibilidad de «contravenir el orden de naturaleza» que decreta que «cada cosa engendra su semejante» (I, Pról., 9), todo el desarrollo del mismo tiende a desmentir este postulado y afirmar en cambio la radical originalidad de ese hijo «seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno» (I, Pról., 9, destacado nuestro), cuyo ambiguo referente parece alcanzar tanto al libro como a su protagonista. De hecho, como certeramente señaló Juan Bautista AVALLE-ARCE (*Don Quijote como forma de vida*, Madrid, Castalia, 1976, p. 98-143), el «cada cosa engendra su semejante» se ve invalidado en el texto al permitírsele a un hidalgo cincuentón, seco y

Conviene tener presente a su vez que el texto de 1615 intensifica desde diversos ángulos el trabajo con el tópico de las «continuaciones», y con ello el problema de la reproducción. Qué o quiénes pueden reproducirse, en qué condiciones se continúa una estirpe y cómo se expresa la paternidad tanto en el plano biológico como en el literario serán cuestiones puestas notoriamente en primer plano en esta Segunda parte. Proliferan entonces continuaciones de todo tipo, y en este marco adquiere gran relevancia el problema del *ser* de los hijos: la trama de la secuela nos adentra en una gran variedad de relaciones paterno-filiales y disputas por la continuidad de un linaje. Entre ellos destacan las duplas de madres e hijas de las que nos ocuparemos en este trabajo.

Cuerpos femeninos y tutela materna

Comenzaremos por la historia de la dueña Rodríguez, que da la pauta del nuevo tono que van a adquirir las burlas palaciegas hacia el final de la estadía de don Quijote y Sancho con el matrimonio ducal. En efecto, a diferencia de la escenificación montada durante la cacería (cap. 34 y 35) y de la entrada a palacio de la supuesta «dueña dolorida» (cap. 38 y 39), en las que intervienen actores que se limitan a representar un papel asignado previamente, las historias del final dejan ver que las cosas han comenzado a salirse del control de los duques.

loco, «engendrar» nada menos que a un caballero andante. Así pues, a partir de este programa inaugural, el *Quijote* despliega a lo largo de sus dos partes una poética que concibe al artificio humano como aquello que, surgido de una gestación paradójica o desviada del orden natural, es capaz de producir, por lo mismo, un ejemplar verdaderamente original, es decir, *no parecido a otros de su especie*. Cfr. nuestra tesis de doctorado defendida en la Universidad de Buenos Aires en 2014, aún inédita: «La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el *Quijote* de Cervantes». Algunos desarrollos parciales sobre esta cuestión pueden verse en C. GERBER, «Contravenir el orden de naturaleza»: sobre partos antinaturales en el *Quijote*», in Graciela BALESTRINO y Marcela SOSA, eds., *Letras del Siglo de Oro Español*, Salta, Universidad Nacional de Salta, 2012, p. 249-254, y *id.*, «Reproducir, resucitar, reescribir: la generación y sus metáforas en el *Quijote*», in Alain BÈGUE y Emma HERRÁN ALONSO, dir., *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro»*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 427-434.

El caso de doña Rodríguez, que pide ayuda a don Quijote para desagraviar a su hija, deshonrada por un rico labrador, pone en escena por segunda vez en el texto de 1615 el vínculo entre un progenitor y su descendencia: tras la estadía de los protagonistas con don Diego de Miranda, en la que habían asistido al intercambio de opiniones entre este hidalgo y su hijo poeta, la cuestión se presenta ahora en clave femenina. Y a diferencia de aquel interludio, no se trata aquí de una secuencia cerrada de capítulos sucesivos, sino que el episodio conforma una de las varias historias que se entrelazan e intercalan en los capítulos correspondientes a la larga estancia de los protagonistas en los dominios de los duques. Así pues, el pedido de ayuda se da en el capítulo 48, aunque el final de la secuencia se explica en el 50; luego, la historia continúa desarrollándose en los capítulos 52 y 56, y amo y escudero se enteran de su verdadero final en el capítulo 66, en su camino de vuelta a la aldea. Tal como veremos, esto hace que la historia de esta dupla se entreteje con las de otros pares femeninos que se hacen presentes en esta zona del texto, mostrando matices diversos sobre los modos de entender la herencia y la sucesión en clave femenina.

En principio, se nos muestra aquí a una viuda en función de cabeza de familia, configurando un grupo familiar anómalo y en evidente desventaja, debido a la falta de hombres que puedan reparar la deshonra que sobre él se cierne. Esta dupla se presenta por lo tanto como ideal para que el caballero andante pueda cumplir su misión de ejecutar justicia, ya que, como él mismo lo ha expresado varias veces, su principal tarea es «defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos» (I, II, 123). Pues bien, tenemos aquí una doncella, por añadidura huérfana de padre, y a una viuda, y ambas tan desvalidas que se ven obligadas a acudir al maltrecho hidalgo. Son, de hecho, los únicos personajes que solicitan realmente la ayuda de don Quijote, las únicas menesterosas de veras con las

que se topa el manchego⁷. De tal modo, esta historia nos deja ver de forma elocuente la desfavorable situación de las mujeres sin amparo masculino, sobre todo si pertenecen a estamentos no privilegiados, y con el agravante que supone el abandono de su lugar de protector por parte del poderoso duque, a quien hubiera correspondido velar por la dueña y su hija y castigar la ofensa del agresor. Así lo explica doña Rodríguez al exponer su caso ante el protagonista:

En resolución, desta mi muchacha se enamoró un hijo de un labrador riquísimo que está en una aldea del duque mi señor, no muy lejos de aquí. En efecto, no sé cómo ni cómo no, ellos se juntaron, y debajo de la palabra de ser su esposo burló a mi hija y no se la quiere cumplir; y aunque el duque mi señor lo sabe, porque yo me que quejado a él, no una, sino muchas veces y pedídele mande que el tal labrador se case con mi hija, hace orejas de mercader y apenas quiere oírme, y es la causa que como el padre del burlador es tan rico y le presta dineros y le sale por fiador de sus trampas por momentos, no le quiere descontentar ni dar pesadumbre en ningún modo (II, 48, 1021).

La cuita de la dueña, además de ocasionar el primer pedido de ayuda honesto que recibe don Quijote como caballero, configura el único episodio de la larga estancia palaciega que no es controlado por quienes allí residen. En contraste con las diversas

⁷ Esto es solo una de las muchas paradojas que se dan en el texto de 1615, puesto que si bien el protagonista experimenta aquí una progresiva melancolía o desengaño que lo conducirá hasta su muerte final, esta segunda parte da cuenta a su vez de no pocos «logros» obtenidos en relación con su gesta caballeresca. En primer lugar, ha logrado los tan deseados «nombre y fama» a lo largo del orbe gracias a la circulación de su historia impresa; por otra lado, posee aquí realmente aquel adversario con el que fantaseaba en la primera parte, bajo la figura de un antagonista Sansón Carrasco que, cualesquiera sean sus motivos iniciales, termina siguiéndole los pasos silenciosamente en pos de concretar su anhelada venganza; y, en esta misma línea, por primera vez don Quijote se verá requerido en sus servicios como caballero por damas menesterosas de veras, ante el pedido de ayuda de la dueña Rodríguez y su hija.

burlas que los duques o incluso sus criados orquestan para divertirse a costa del manchego, la visita nocturna de doña Rodríguez en busca de amparo y el posterior desafío lanzado por el hidalgo hacia el agresor son acciones que se salen del libreto urdido por los poderosos. Si bien la dueña no parece estar informada del divertimento montado por sus señores, puesto que considera al huésped como un caballero andante o cuanto menos le atribuye algún poder en relación con el problema que la aqueja, el texto subraya elocuentemente el clima de transgresión en el que se desarrolla su pedido de ayuda. Aunque más no fuera por el simple hecho de estar exponiendo el abandono de sus funciones por parte del duque, doña Rodríguez sabe que no deben verla, por lo que se interna de noche en el aposento de don Quijote. Y, ya en clima de confidencias nocturnas, se despacha también con información *non sancta* sobre Altisidora y la propia duquesa, par femenino que se contrapone claramente, en su sistema de valores, al conformado por ella y su hija:

y póngasele a vuesa merced por delante la orfandad de mi hija, su gentileza, su mocedad, con todas las buenas partes que he dicho que tiene, que en Dios y en mi conciencia que de cuantas doncellas tiene mi señora, que no hay ninguna que llegue a la suela de su zapato, y que *una que llaman Altisidora, que es la que tienen por más desenvuelta y gallarda, puesta en comparación de mi hija no la llega con dos leguas*. Porque quiero que sepa vuesa merced, señor mío, que no es todo oro lo que reluce, porque *esta Altisidorilla tiene más de presunción que de hermosura, y más de desenvuelta que de recogida, además que no está muy sana, que tiene un cierto aliento cansado, que no hay sufrir el estar junto a ella un momento. Y aun mi señora la duquesa...* Quiero callar, que se suele decir que las paredes tienen oídos.

¿Qué tiene mi señora la duquesa, por vida mía, señora doña Rodríguez? preguntó don Quijote.

Con ese conjuro respondió la dueña , no puedo dejar de responder a lo que se me pregunta con toda verdad. ¡Vea vuesa merced, señor don Quijote, la hermosura de mi señora la duquesa, aquella tez de rostro, que no parece sino de una espada acicalada y tersa, aquellas dos mejillas de leche y de carmín, que en la una tiene el sol y en la otra la luna, y aquella gallardía con que va pisando y aun despreciando el suelo, que no parece sino que va derramando salud donde pasa? Pues sepa vuesa merced que lo puede agradecer primero a Dios y luego, a *dos fuentes que tiene en las dos piernas, por donde se desagua todo el mal humor de quien dicen los médicos que está llena* (II, 48, 1021-1022, destacado nuestro)

Así pues, vemos cómo el propio discurso de la Rodríguez da cuenta de una ligazón que los lectores percibiremos con claridad a partir de los capítulos que siguen: la historia de la dueña y su hija se entreteje con la de la duquesa y Altisidora. De hecho, estas infidencias sobre el poco recato de una y las «fuentes» de la otra provocan enseguida la airada venganza de ambas mujeres, que se hallan escondidas tras la puerta espionando la conversación. Y a partir de aquí, la historia de la dueña Rodríguez y la de Altisidora (que ya había asomado poco antes, en los capítulos 44 y 46) alternarán en su desarrollo configurando dos nuevas burlas para diversión de los duques, si bien, en el primer caso, las participantes han entrado en el juego desconociendo sus reglas y resultan, de hecho, tan engañadas como don Quijote.

Se trata, en ambas situaciones, de los amores contrariados de una joven doncella (aunque el «enamoramiento» de Altisidora se desenvuelva en un contexto claramente burlesco), tutelados ambos por una figura femenina casada. Claro está que la dueña se halla genuinamente preocupada por el destino de su hija, mientras que la duquesa, desde un ángulo completamente distinto, disfruta del espectáculo montado por su doncella favorita como parte de los divertimentos auspiciados en su «casa de placer».

En cualquier caso, nos importa subrayar cómo esta zona del texto arma una continuidad entre las historias de varios pares femeninos, todos ellos compuestos por una casada y una doncella casadera, y entre los cuales la duquesa que significativamente es la única mujer casada de la que no se dice que tenga hijos oficia de figura aglutinadora. Ella es la figura de poder que rige, en última instancia, los destinos de las otras mujeres aludidas, y en la misma posición de superioridad ha de colocarse en relación con otro par materno-filial (donde el tema, una vez más, es el matrimonio de la hija) cuya presencia se intensifica en estos capítulos: el conformado por Teresa Panza y Sanchica.

En efecto, tras la intervención de la duquesa en la vida de los Panza a partir del intercambio epistolar con la esposa del escudero, la cuestión de la boda de Sanchica, eje de la disputa entre los cónyuges previa a la nueva salida, emerge en el texto con renovado vigor. Más aún: en una torsión inesperada, la mujer de Sancho parece ahora muy bien dispuesta a casar altamente a su hija, y en torno a la posibilidad de este casamiento se tejerá un solapado combate por el control de la descendencia entre la progenitora biológica Teresa y aquella que por su jerarquía social se presenta como apta para decidir el destino de la prole, prescindiendo del vínculo de consanguinidad. Así, la duquesa se permite indicar en su carta: «Encomiéndeme a Sanchica su hija, y dígame de mi parte que se apareje, que la tengo de casar altamente cuando menos lo piense» (II, 50, 1038).

Vila ha sondeado los pormenores de esta lid sostenida entre ambas mujeres a través del intercambio de misivas y presentes, y señala, para el caso concreto de la boda de Sanchica, que la duquesa se estaría reservando el rol de «madrina» de la joven⁸. Cabe recordar que la madrina es la que en los casamientos «va acompañando en lugar de madre a la novia», según indica Covarrubias (*Tesoro de la lengua castellana*

⁸ Juan Diego VILA, «Discurso matrimonial e ironía mítica: Teresa y la Duquesa frente a frente», *e-Humanista/Cervantes*, I, 2012, p. 419-436.

o española, s.v. «madre»). Ahora bien, si tenemos en cuenta que la duquesa sin descendencia es sin dudas la mayor urdidora de ficciones del texto de 1615, este desplazamiento sutil de su rol como posible progenitora nos deja ver cómo el texto cervantino, una vez más, figura la producción ficcional a partir de una gestación desviada del orden natural: no padre, sino *padrastro* según las memorables palabras con que alude a su función el autor prologal de 1605 no madre, sino *madrina*.

En este sentido, y volviendo a la consideración de los tres pares femeninos cuyas historias se entrelazan en esta zona del texto, podemos pensar, de hecho, que Altisidora es en algún punto la descendencia de la duquesa, aunque esta no sea su madre propiamente dicha. No la ha parido como hija, pero sí en tanto personaje central de una de las burlas más prolongadas que se dan en su palacio. Y cabe incluso sostener que si Altisidora encarna el papel de «infanta enamorada» de los libros de caballerías como señala Márquez Villanueva⁹ la duquesa ocuparía el rol de su madre, según lo ha propuesto sagazmente Carla Fumagalli:

En la creación en tanto camino alternativo a la procreación, la Duquesa se vuelve a construir a sí misma como madre. No sólo inventa ficciones y es por lo tanto parturienta de productos de su propio entendimiento, sino también es el personaje de la madre, quizás biológica, de una Infanta enamorada de un caballero¹⁰.

En este sentido, el hecho de que Altisidora llegue a adquirir cierta autonomía para gestar incluso burlas de su propia cosecha marca el estatuto preferencial de esta joven en el seno de la corte ducal y subraya, a nuestro juicio, su condición de máxima

⁹ Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, «Doncella soy de esa casa y Altisidora me llaman», in *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 299-340, aquí p. 305-308: «Como habitante de un mundo de apariencias, Altisidora se aúpa por tanto unos cuantos peldaños para su interpretación de la infanta enamorada de los libros de caballerías. De ahí su extraño nombre, de semiología unida a una noción de empinamiento [...] El patrón heredado era bastante claro en lo relativo a la atrevida conducta de la infanta en los libros de caballerías».

¹⁰ C. FUMAGALLI, «Madres e hijas...», art. cit., p. 171.

creación y «heredera» de la duquesa. El texto se demora especialmente en subrayar la admiración de esta simbólica «madrina» ante tan aventajada discípula en el arte de parir ficciones:

Quedó la duquesa admirada de la desenvoltura de Altisidora, que aunque la tenía por atrevida, graciosa y desenvuelta, no en grado que se atreviera a semejantes desenvolturas; y como no estaba advertida desta burla, creció más su admiración (II, 57, 1092).

La independencia que adquiere Altisidora como impulsora de las burlas y el nivel de compromiso que llega a adoptar con su papel llevan incluso a que se pueda dudar de su indiferencia respecto del loco de quien se finge enamorada. En efecto, tras entonar el burlesco canto de despedida que provoca la citada admiración de la duquesa, la desenvuelta doncella pronunciará luego, en su encuentro ulterior con el protagonista, airadas palabras que la muestran ciertamente ofendida por el persistente rechazo del casto don Quijote:

¡Vive el señor don bacallao, alma de almirez, cuesco de dátil, más terco y duro que villano rogado cuando tiene la suya sobre el hito, que si arremeto a vos, que os tengo de sacar los ojos! ¿Pensáis por ventura, don vencido y don molido a palos, que yo me he muerto por vos? Todo lo que habéis visto esta noche ha sido fingido, que no soy yo mujer que por semejantes camellos había de dejar que me doliese un negro de la uña, cuanto más morirme (II, 70, 1195-1196).

De este modo, Altisidora parece tan absorbida por la ficción armada en torno a la gesta del ingenioso hidalgo como los propios duques, sobre los que momentos antes, en el mismo capítulo, ha emitido su opinión Cide Hamete: el historiador «tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados», y agrega que «no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos

tontos» (II, 70, 1193). Pues bien, la sugestión ficcional se ha apoderado del mismo modo de Altisidora, que resulta así una digna heredera de su mentora literaria¹¹.

En tal sentido, si tenemos en cuenta las recomendaciones de los moralistas de la época relativas a la educación de las doncellas, donde se advertía frecuentemente sobre la conveniencia de mantenerlas ocupadas en tareas manuales, la «desenvoltura» de Altisidora se presenta como una consecuencia lógica de la instrucción recibida en casa de la ociosa y aburrida duquesa. El propio don Quijote sugiere, en el burlesco romance con el que responde a los lamentos de la doncella, que el instrumento por el cual el amor saca de quicio a las almas es «la ociosidad descuidada», al tiempo que recomienda actividades como la costura y la labranza, que serían provechosas para la jovencita¹². Y repite este diagnóstico en su conversación ulterior con la duquesa tras la «resurrección» de Altisidora, donde le dice, en abierto tono de reproche, «que todo el mal desta doncella nace de ociosidad, cuyo remedio es la ocupación honesta y

¹¹ Altisidora se integra, de este modo, en una trama más vasta de personajes que combaten el heroísmo caballeresco del manchego en el texto de 1615. F. MÁRQUEZ VILLANUEVA señala la onomástica de pretencioso gigantismo que hermana a Altisidora con Sansón y postula a partir de ello que la pugna antagonista es proyectada sobre el esquema de una macroaventura final de gigantes. Advierte entonces que, mientras estos personajes se elevan burlescamente, los duques son gigantes por derecho propio. Desde esta óptica, el crítico interpreta el episodio final de la Altisidora resurrecta a partir de esa geminación funcional con Sansón: al igual que él, ella se ha visto atrapada en su propio juego, y queda presa del deseo de venganza («Doncella soy...», art. cit., p. 334). A propósito de Sansón como personaje vengativo, pueden verse nuestros trabajos: «La venganza de Sansón: motivo bíblico y recreación cervantina», in José BENDERSKY, Margarita FERRER y Carlos FILIPPETTI, ed., *Don Quijote en Azul. Actas de las II Jornadas Cervantinas Internacionales*, Azul, Ediciones del Instituto Educativo del Teatro Español, 2011, p. 193-204, y «Promesas encontradas y deseos de venganza en el Quijote de 1615. Acerca del bachiller Sansón Carrasco», in Juan Diego VILA, coord., *El Quijote desde su contexto cultural*, Buenos Aires, Eudeba, 2013, p. 295-310.

¹²«Suele el coser y el labrar
y el estar siempre ocupada
ser antídoto al veneno
de las amorosas ansias.
Las doncellas recogidas
que aspiran a ser casadas,
la honestidad es la dote
y voz de sus alabanzas» (II, 46, 1001).

continua [...] que ocupada en menear los palillos no se menearán en su imaginación la imagen o imágenes de lo que bien quiere» (II, 70, 1197).

En efecto, tal como lo señala Márquez Villanueva, hablar de «desenvoltura» femenina equivalía en la época a un eufemismo, y el doble calificativo de «discreta y desenvuelta» que recibe Altisidora resulta prácticamente un oxímoron: ni la conducta ni el lenguaje de la joven, «profundamente desvergonzados bajo el barniz de cortesanía literaria», son propios de la condición de doncella¹³. Precisamente, los manuales de educación femenina insistían en la vergüenza como máximo atributo de las mujeres, particularmente en el estado de doncellas. Por otra parte, Covarrubias indica en su *Tesoro* que *desenvolver* equivale a «descubrir lo que está envuelto», mientras que *desenvolverse* es «desmandarse el que antes estaba encogido y atado»; y anota asimismo: «Desenvuelto, el liberal, atrevido y libre. Desenvoltura, el atrevimiento y demasía» (*Tesoro*, sv. *Desenvolver*). El lexicógrafo precisa también que *desmandarse* es «alargarse a más de lo que es razón; y es propio de los criados, que salen fuera de la orden y mandado de los señores: y extiéndese a los demás que hacen alguna cosa que no esté en su lugar» (*Tesoro*, sv. *Desmandarse*, destacado nuestro). Es claro, pues, que en el cuerpo de Altisidora se ha hecho carne todo lo que no está en su sitio en la corte ducal y su demasía es un síntoma de lo que ocurre al más alto nivel de sus señores, particularmente en lo que respecta a la duquesa sin hijos, entregada sin freno a la pasión ficcional¹⁴.

¹³ F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, «Doncella soy...», art. cit., p. 303-306. Isabelle ROUANE-SOUPAULT («Hacia una poética del encubrimiento en algunas aventuras de aposento en el *Quijote* de 1615», *Criticón*, 124, 2015, p. 101-112) analiza la reacción del casto don Quijote ante el desenfado de la doncella y puntualiza cómo la antítesis envuelto/desenvuelta combinada con otra, igualmente sugestiva, entre los verbos cubrir/descubrir, dan cuenta de una «poética del encubrimiento» en estas escenas.

¹⁴ El gusto por las historias caballerescas es, desde luego, otro mal ejemplo que Altisidora recibiría de la duquesa. Los moralistas del período son por demás enfáticos en su condena a la lectura de ficción como pasatiempo femenino, tal como lo atestigua Juan Luis Vives en su *Institutio foeminae christianae* (1523): «Además ¿qué haces leyendo amores ajenos? Poquito a poco, insensiblemente, vas bebiendo ponzoñas sutiles y venenosos alicientes, y aún a veces, a sabiendas y deliberadamente. Y no faltan

Cabe puntualizar, con respecto a la construcción textual de la duquesa como gestora de personajes y tramas caballerescas, que ella misma introduce la metáfora de la producción ficcional como un parto al interpelar a don Quijote a propósito de aquello que sostiene todo su ser como caballero andante: la dama. En efecto, en la conversación que mantienen durante la primera comida en el palacio, la duquesa inquiere incisivamente acerca de la condición real o fantástica de Dulcinea, pues según entiende de su lectura de la Primera parte, don Quijote nunca la ha visto, de lo cual deduce «que esta tal señora no es en el mundo, sino que es dama fantástica, *que vuesa merced la engendró y parió en su entendimiento*» (II, 32, 897, destacado nuestro). Don Quijote responde entonces:

Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y estas no son cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. *Ni yo engendré ni parí a mi señora*, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo... (II, 32, 897, destacado nuestro).

Más allá de las diversas interpretaciones que se puedan esgrimir ante la clausura que hace aquí don Quijote de la cuestión en disputa, cuya averiguación «hasta el cabo» no sería competencia del género humano¹⁵, vale la pena remarcar que, desde la perspectiva del protagonista, basta a sus propósitos el contemplar a su señora *como*

algunas, a quienes ya no les queda seso por perder, que se entregan a esa suerte de lecturas para cebarse a sí mismas placenteramente con aquellos pensamientos y razonamientos amorosos.» (véase Barry IFE, *Lectura y ficción en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1991, para más testimonios de esta condena). Para un estudio del personaje de la duquesa en relación con la crisis de la aristocracia, véase Anne J. CRUZ, «Don Quijote, la duquesa y la crisis de la aristocracia», in Georgina DOPICO BLACK y Francisco LAYNA RANZ, ed., *USA Cervantes. 39 cervantistas en Estados Unidos*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2009, p. 369-386.

¹⁵ Muy interesante resulta la apreciación de Márquez Villanueva de que el parlamento de don Quijote «se perfila como su propia donosa versión del argumento ontológico de San Anselmo: él la ‘contempla’ adornada de todas las perfecciones y si ello resulta posible no será ya, por lo mismo, un ente irreal» (F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, «Doncella soy...», art. cit., p. 313).

conviene que sea para lograr esa fama o memoria eterna que constituye la meta deseada del caballero, y que garantiza la victoria contra ese «mortal abismo del olvido» que poco antes él mismo presentó a los duques como escenario de suprema derrota¹⁶.

En este contexto, la metáfora del parto para aludir a la producción ya no de libros, como en el prólogo de 1605, sino de ficciones en general (y refiriéndose aquí nada menos que a Dulcinea, aquella que sostiene todo lo demás), subraya nuevamente la coordenada de la gestación *desviada* que da lugar al artificio, garante de la memoria. El diálogo se estructura entonces como una confrontación entre el hidalgo y su anfitriona —ambos sin hijos, recordemos— por la capacidad de reproducción simbólica, oponiendo la figura del loco que puede engendrar una historia «productiva» que logre perpetuarlo, a la de la ociosa y aburrida duquesa, que intentará retener a amo y escudero para poder, a partir de ellos, convertir su castillo en un vientre pletórico de ficciones¹⁷.

Es importante entonces volver sobre el detalle de las fuentes de la duquesa, pues, como lo ha puesto en evidencia Mercedes Alcalá, la razón más frecuente en la época para realizar y mantener abiertas estas heridas era la infertilidad femenina. La autora explica que la lógica de las fuentes se basaba en la creencia de que el cuerpo enfermaba porque criaba malos humores, sustancias pútridas que era necesario evacuar, y que su uso concreto en el caso de las mujeres —según los libros de cirugía de los siglos XVI y XVII— servía casi exclusivamente para combatir la infertilidad, o cualquier otro desorden fisiológico creado por la matriz o el útero¹⁸. La idea de que

¹⁶ Recordemos que momentos antes, el protagonista refiere a los duques la transformación de Dulcinea en estos términos: «Perseguido me han encantadores, encantadores me persiguen, y encantadores me perseguirán hasta dar conmigo y con mis altas caballerías en el profundo abismo del olvido» (II, 32, 896).

¹⁷ Para un análisis pormenorizado de la lid discursiva entre don Quijote y la duquesa y el combate por la imaginación erótica que ello supone, remitimos al artículo de Juan Diego VILA, «Dulcinea, ‘dama fantástica’ / Dulcinea, ‘mulier nova’: don Quijote, los duques y el combate por la imaginación erótica», *Voz y letra: Revista de literatura*, vol. 16, 1-2, 2005, p. 35-54.

¹⁸ M. ALCALÁ GALÁN, «Las piernas...», art. cit., p. 24.

el útero era el centro que gobernaba el organismo de la mujer, débil e imperfecto por definición, incapaz para llevar adelante otra actividad que no fuera la de ser receptáculo del elemento masculino con vistas a la reproducción, hacía de la fertilidad la única razón de la existencia femenina. A partir de ello, la autora propone que por medio de la duquesa, Cervantes «pone de manifiesto el drama íntimo de las mujeres de su clase y la visión perversa que la cultura tiene de la mujer, su cuerpo y su sexualidad», y propone entenderla entonces como un personaje «que lucha por sobrevivir y por reinventar una existencia que los hijos no legitiman»¹⁹. Desde esta óptica, la gestación ficcional a la que la duquesa se aboca con tanto ahínco vendría a suplir las falencias de su cuerpo, de modo semejante a como el viejo y maltrecho hidalgo de aldea crea para sí una descendencia a partir de la historia impresa de sus hazañas de caballero.

Así pues, la duquesa sin hijos resulta la «madrina» o figura tutelar de varias hijas ajenas, y ello en tanto las vuelve parte de la gran trama ficcional montada en su «casa de placer». Amén del caso ya analizado de Altisidora, su más perfecta creación, la duquesa logra comprometer a Sanchica y a Teresa en la causa del ascenso social vía matrimonio de la joven (algo que no había logrado el propio Sancho en su primigenia conversación con su mujer) y, paralelamente, obstaculiza la posibilidad que se le presenta a la hija de la dueña Rodríguez de desposar al lacayo Tosilos, debido a que contraría los planes trazados por ella y su marido para el desenlace de aquella historia. Así pues, la cuita de doña Rodríguez, que se había gestado al margen de las burlas palaciegas, tendrá que ser reencauzada dentro del libreto de los duques, que no están dispuestos a que las cosas se salgan de su control²⁰. El propio Tosilos

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Con respecto al hecho de que esta historia sea el único interludio que se desarrolla al margen del libreto ducal, para sorpresa del poderoso matrimonio, resulta sugestivo observar que el epígrafe del capítulo 52 presenta a la Rodríguez como una «segunda dueña Dolorida», subrayando la duplicación

informará a don Quijote y Sancho, durante su camino de vuelta, sobre el destino de ambas mujeres:

Yo pensé casarme sin pelear, por haberme parecido bien la moza; pero sucedióme al revés mi pensamiento, pues así como vuestra merced se partió de nuestro castillo, el duque mi señor me hizo dar cien palos por haber contravenido a las ordenanzas que me tenía dadas antes de entrar en la batalla, y todo ha parado en que la muchacha es ya monja, y doña Rodríguez se ha vuelto a Castilla, y yo voy ahora a Barcelona a llevar un pliego de cartas al virrey que le envía mi amo (II, 67, 1172).

Así pues, ninguna de las tres doncellas casaderas en cuyos destinos interviene la ociosa duquesa terminará finalmente desposada. La hija de la dueña ha de acabar en un convento, pues merced a la intromisión de sus poderosos amos, no habrá ficción que la salve de tal destino. Altisidora seguirá confinada en la «casa de placer» de su señora, genuinamente frustrada por no haber podido atrapar en sus redes ficcionales al enamorado caballero. Finalmente, Sanchica seguirá a la espera de su boda, y en vistas del aprendizaje que su padre ha recibido de la experiencia del gobierno, cabe pensar que el sueño de unirla a un superior dejará lugar al sensato consejo de Teresa de «casarla con su igual» y tenerla siempre «ante sus ojos» (II, 5, 666). Así pues, los casamientos desiguales quedan fuera del texto, de igual modo que en 1605, aunque aquí se enfatiza fuertemente el carácter quimérico y ficcional de todos ellos.

El corolario último del fracaso de estos proyectos matrimoniales es que no se avizora para estas hijas el armado de nuevas familias, y ello deja traslucir, quizá, la imposibilidad de gestarlas a partir de la tutela materna. La gestión masculina de la herencia y el patrimonio relega a las mujeres a los márgenes, es decir, a la órbita de

inesperada de la anterior burla de sus señores (la de la «condesa Trifaldi») que representa la cuita de la viuda.

la producción ficcional (tarea a la que contribuye notablemente la actividad de la lectura, como nos muestra el caso de la duquesa). Pero a diferencia de la ficción montada por don Quijote, que logra efectivamente modificar la vida del manchego y de muchos otros, el caso es que ninguno de los pares femeninos aquí analizados escapa al destino que le tocaba de acuerdo a su condición, y esto dice mucho sobre los límites de circulación de esos cuerpos en un sistema regido por la norma masculina. Se ha tratado ni más ni menos que de un interludio en el que a partir de la palabra se permitieron imaginar, para ellas y sus hijas, una historia distinta.

Del culo al cielo: escatología y teología en el *Quijote* de Avellaneda

Luis Gómez Canseco
Universidad de Huelva

El licenciado Alonso Fernández de Avellaneda cogió el rábano por las hojas para convertir el *Quijote* cervantino en algo muy distinto a lo inicialmente pensado por su primer autor. Entre las muchas cosas que alteró, como parte de un proyecto literario e ideológico independiente y antagónico al de Cervantes, estaba la multiplicación de elementos escatológicos y sexuales, junto con la inserción repetida de motivos religiosos y referentes teológico. En el *Quijote* de 1605, las alusiones excrementicias no van mucho más allá del episodio de los batanes (I, 20) o las aguas mayores de don Quijote enjaulado (I, 48)¹. Lo carnal se apunta en el encuentro nocturno entre Maritornes y el arriero (I, 16), en la penitencia de Sierra Morena, donde el caballero exhibe momentáneamente sus vergüenzas (I, 26) o acaso en la historia de Dorotea y la castísima coma en que cifra su virginidad: «con volverse a salir del aposento mi doncella, yo dejé de serlo» (I, 28)². Otro tanto ocurre con la religiosidad del caballero, que no asoma por iglesia alguna, o con la teología, que brilla por su ausencia, conforme a la censura vertida en el prólogo del libro, apuntando más que a las claras contra el *Guzmán de Alfarache*:

¹ Cf. Nadine LY, «*Don Quichotte: livre d'aventures et aventures de l'écriture*», *Les langues néo-latines*, 267, 1988, p. 18 y Hernán SÁNCHEZ, «El episodio de los batanes: Perspectivismo, humor y juego textual», in Manuel GARCÍA MARTÍN, ed., *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro celebrado en Salamanca-Valladolid. Agosto 1990*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, p. 923-930.

² Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco RICO, Madrid, Real Academia Española, 2015, I, p. 19.

Pues ¿qué, cuando citan la Divina Escritura? No dirán sino que son unos santos Tomases y otros doctores de la Iglesia, guardando en esto un decoro tan ingenioso que en un renglón han pintado un enamorado distraído y en otro hacen un sermoncico cristiano, que es un contento y un regalo oílle o leelle³.

Avellaneda, sin embargo, no tuvo inconveniente en mezclar berzas con capachos, dando un papel relevante a lo bajo y lo carnal en su libro, que sorprendentemente complementa con notables intereses teológicos. El hambre grotesca y desmesurada de Sancho —pareja a la de los pícaros— termina inexorablemente en un protagonismo reiterativo de lo escatológico, que se ha vinculado tradicionalmente con los modelos rabelesianos⁴. A diferencia de Cervantes, el licenciado encontró en la materia fecal una fuente recurrente de comicidad inmediata, que no se arredra ni ante los ritos católicos. Valga ejemplo del capítulo 33, en el que un noble pregunta a Sancho sobre si solía ayudar en misa en su aldea, a lo que el escudero responde aludiendo a su capacidad flatulenta: «A fe que solía yo tañer invisiblemente los órganos por detrás en mi pueblo divinamente, y, en no estando yo en ellos, todo el pueblo me echaba menos»⁵. Lo mismo ocurre con el sexo, cuya complementariedad y proximidad espacial con lo excrementicio se convierte en mecanismo para la caracterización de los personajes. Así se comprueba cuando don Quijote, ya en Zaragoza y en casa de don Carlos, su escudero y un paje lo encuentran «las bragas caídas... Y como la camisa era un poco corta por delante, no dejaba de descubrir alguna fealdad». Al

³ *Id.*, p. 12. Cf. Cesáreo BANDERA, «Del antihéroe risible a la novela moderna», en Ignacio ARELLANO y Victoriano RONCERO, eds., *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, 2006, p. 66.

⁴ Cf. James IFFLAND, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid, Iberoamericana, 1999, p. 305-327. Para la relación entre los dos *Quijotes* todavía sigue siendo útil el libro de Stephen GILMAN, *Cervantes y Avellaneda: estudio de una imitación*, México, El Colegio de México, 1951.

⁵ Alonso FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Luis GÓMEZ CANSECO, ed., Madrid, Real Academia Española, 2014, p. 354.

tratar de taparse, el caballero «alzando las bragas de espaldas para ponérselas, bajose un poco y descubrió de la trasera lo que de la delantera había descubierto, y algo más asqueroso», ante lo que Sancho le espeta: «Señor, ¿qué hace? Que peor está que estaba. Eso es querer saludarnos con todas las inmundicias que Dios le ha dado». Solo tres capítulos después, el hidalgo vuelve a aparecer en camisa y con solo la celada, «olvidándose de las partes que, por mil razones, piden mayor cuidado de guardarse. Sancho también salió en camisa, y no tan entera como lo era su madre el día que nació»⁶.

Comida, excremento y sexo también se entrecruzan en el personaje de Bárbara, que sustituye a Dulcinea en la trama avellanedesca. Además de hechicera y prostituta, Bárbara se presenta como mondonguera, es decir, cocinera de tripas, cuya unión con lo genital se hace expresa en la olla que trae a colación el soldado Antonio de Bracamonte:

[...] me acuerdo que vuesa merced subió a ellas con una olla no muy pequeña llena de mondongo; y un estudiante que se llamaba López la cogió en sus brazos sin derramarla y la metió en su aposento, donde él, con todos los amigos, comimos de la olla que vuesa merced se traía bajo sus mugrientas sayas, sin tocar a la del mondongo⁷.

Don Quijote exhibe públicamente a Bárbara como reina de las Amazonas para regocijo y escándalo de la gente integrada en el orden social⁸. Al tiempo, la buscona descubre una y otra vez a Sancho sus deseos carnales, sin que este llegue nunca a

⁶ A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *op. cit.*, p. 103 y 136. Entiéndase que, en último término, la imagen que tanto gustó al apócrifo está inspirada por un pasaje mucho más elusivo correspondiente a la penitencia de don Quijote en Sierra Morena, cuando, al hacer una cabriola en demostración de su locura, descubrió «cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante». M. de CERVANTES, *op. cit.* [I, 25], p. 317.

⁷ A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *op. cit.*, p. 239.

⁸ Sobre la visibilidad de la prostitución en la época, *vid.* Norbert ELIAS, *El proceso de la civilización*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 215-217.

darse por aludido, en un cómico contraste entre lascivia y asexualidad, que se traslada al propio matrimonio del escudero⁹. Y es que, aunque no tenga hijos con Mari Gutiérrez, cuando el autor amenaza con retajarle «un poco del pluscuamperfecto», suplica que lo dejen entero, pues asegura que su mujer lo tiene «bien contado y medido» y confiesa que «es menester todo en casa, y algunas veces aún falta»¹⁰. No queda ahí la cosa, pues, si por un lado aspira a ejercer de rufián con Bárbara, asegurando a los criados de don Carlos que «por el tanto, la podrán tomar vuestras mercedes siempre que quisieren», por otro afirma de su propia mujer que podría «con su persona, dar satisfacción a toda una comunidad»¹¹. No es mucho que Bénédicte Torres concluya que, frente al Cervantes de 1605, el lenguaje de Avellaneda es «mucho más chabacano»¹².

Resulta, no obstante, paradójico que simultáneamente el apócrifo reservara un muy considerable espacio a la religión y a la teología. Pudiera pensarse que, en principio, ese interés se circunscribe a las novelas de *El rico desesperado* y *Los felices amantes*, intercaladas entre los capítulos XV y XX, pues con ellas se ilustran diversos aspectos de la polémica sobre los auxilios de la gracia divina¹³. Siempre desde posturas afines a la orden dominica, el primer cuento atiende a las consecuencias que conlleva el rechazo de esa gracia, pues su protagonista, el joven Japelín, muere trágicamente y en pecado mortal, mientras que, en el segundo, los personajes

⁹ Incluso se apuntan en el personaje de Sancho algunos elementos de homosexualidad, como en su comentario sobre un bailarín, del que dice: «[...] si está hueco por de dentro, no hay más que meterle una candela encendida por el órgano trasero y servirá de linterna», A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *op. cit.*, p. 128-129.

¹⁰ *Id.*, p. 288-289.

¹¹ *Id.*, p. 341 y 89.

¹² Bénédicte TORRES, *Cuerpo y gesto en el Quijote de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 224.

¹³ Sobre los contenidos generales de la polémica, *vid.* Ricardo GARCÍA-VILLOSLADA, dir., *Historia de la Iglesia en España*, Madrid, B.A.C., 1979, IV, p. 437-443. En torno a la presencia de dicha polémica en Avellaneda, *vid.* Luis GÓMEZ CANSECO, «Introducción», en Alonso FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, 2014, p. 40-42.

principales, don Gregorio y doña Luisa, tras haber caído gravemente en el pecado, se salvan atendiendo a la llamada divina, demostrando así el eficaz auxilio de la gracia.

Pero en el libro apócrifo la cuestión teológica excede los límites de esos dos cuentos, pues la obra toda gira en torno al pecado mortal en que vive don Quijote entregándose a la vida de caballero andante. No en vano la historia comienza con el caballero repuesto de su inicial locura gracias a la lectura «del *Flos sanctorum* de Villegas y los *Evangelios y epístolas de todo el año* en vulgar, y la *Guía de pecadores* de fray Luis de Granada» y se cierra encareciendo el «servicio a Dios» que los nobles madrileños hacen encerrándolo en la Casa del Nuncio¹⁴. Y es que clérigos y nobles se presentan como redentores de la condena eterna que amenaza al hidalgo.

Risa y doctrina

Se ha afirmado que, frente al humor de raigambre popular y medieval, «rudo y aristofánico, que se regodea con inversiones desacralizadoras, burlas hirientes, alusiones a las funciones corporales más bajas», a finales del XVI y principios del XVII se impone en la literatura española un nuevo modo de risa¹⁵. Se trata de una risa contenida y aceptable para el modo de vida cortesano y para las clases más elevadas, cuyo modelo se apunta en Aristóteles y Cicerón. El primero había afirmado en su *Ética a Nicómaco* que «los que se exceden en lo risible parecen ser bufones y gente grosera [...]. La diversión del hombre libre difiere de la del esclavo, y la del hombre culto de la del inculto»¹⁶. La idea fue retomada por Cicerón, que, desde un punto de vista moral y urbano, distingue entre una risa admisible y otra desatinada:

¹⁴ *Id.*, p. 14 y 393.

¹⁵ Anthony J. CLOSE, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, p. 234.

¹⁶ ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, trad. Antonio GÓMEZ ROBLEDÓ, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, fr. 1128a, p. 100.

Hay dos tipos de chanzas: el uno, chabacano, insolente, deshonesto, torpe; el otro, elegante, urbano, ingenioso, gracioso [...]. El primero, dicho oportunamente, por ejemplo en un momento de distensión del alma, es digno del hombre más austero; el otro no lo es ni de un libertino, cuando a la indecencia del argumento se une la obscenidad de las palabras¹⁷.

Ese modelo de risa que parece imponerse corresponde al decoro social, que exige una diversión digna y establece, al tiempo, unas pautas morales que ponen límite a la burla en el daño a terceros. Así lo declaraba López Pinciano en 1596 desde su *Filosofía antigua*:

De las obras ridículas trae por ejemplo Aristóteles la cara torcida de alguna persona; y es ansí la verdad, que, como un rostro hermoso mueve a admiración, uno muy feo mueve a risa. Y este basta, por ejemplo, de las obras ridículas, las cuales son muchas, y que se pueden mal poner en orden y concierto, porque todas las que son disparatadas y necias, como no vengan en daño notable de alguno, son ridículas; que, cuando traen consigo daño notable, vence la compasión a lo ridículo y piérdese del todo la risa¹⁸.

¹⁷ Marco Tulio CICERÓN, *De officiis*, I, 104: «*Duplex omnino est iocandi genus, unum illiberale, petulans, flagitiosum, obscenum, alterum elegans, urbanum, ingeniosum, facetum [...]. Alter est, si tempore fit, ut si remisso animo, [severissimo] homine dignus, alter ne libero quidem, si rerum turpitudine adhibetur et verborum obscenitas. Ludendi etiam est quidam modus retinendus, ut ne nimis omnia profundamus elatique voluptate in aliquam turpitudinem delabamur*» (<http://www.thelatinlibrary.com>). *Sobre los deberes*, trad. José GUILLÉN, Madrid, Tecnos, 1989, p. 54. Ángel M^a GARCÍA GÓMEZ apunta que, «en la práctica, aunque la risa descompuesta se consideraba propia del pueblo bajo, las clases social o intelectualmente elevadas no eran ajenas a su ejercicio», «Actitudes ante la risa en tiempo de Felipe II: de la risa a la sonrisa», in José MARTÍNEZ MILLÁN, dir., *Felipe II (1598-1998): Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II*, Madrid, Parteluz, 1998, IV, p. 194.

¹⁸ Alonso LÓPEZ PINCIANO, *Obras completas I. Filosofía antigua poética*, Madrid, Biblioteca Castro, 1998, p. 390. *Vid.* José CHECA BELTRÁN, «Poética de la risa», *Scriptura*, 15, 1999, p. 15 y Victoriano RONCERO, «El humor y la risa en las preceptivas de los Siglos de Oro», en Ignacio ARELLANO y

En suma, se trata de la tan traída y llevada *eutrapelia*, que Sebastián de Covarrubias definía en 1611, tres años antes de la impresión del apócrifo, como «un entretenimiento de burlas graciosas y sin perjuicio»¹⁹. A esas propuestas que someten las burlas a un cierto control se ajusta la práctica literaria de escritores como Lucas Gracián Dantisco, Juan Rufo, Salas Barbadillo, Vicente Espinel, Lope de Vega y, claro está, Cervantes²⁰. Hasta Mateo Alemán participó de la nueva mentalidad cómica, aun cuando no pocos episodios del *Guzmán* apuntan a lo obsceno y lo escatológico y redundan en la humillación de algún personaje²¹.

La postura de Alonso Fernández de Avellaneda en el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* es, sin embargo, otra. Conforme al propio discurso del libro, la risa parece estar sujeta a unos límites cortesanos. Nobles y clérigos son presentados como personajes festivos e ingeniosos, pero atentos a la elegancia y la compostura, precisamente frente a don Quijote y los suyos, que desconocen por completo esas normas. La fórmula que acuña Avellaneda para caracterizar a esos personajes risueños, pero contenidos, es la de *buen gusto* y, así, mosén Valentín, al conocer la aventuras de Zargoza, comenta: «Que me maten si algunos caballeros de buen gusto no han hecho alguna invención de gigante para reír con don Quijote»²². Lo cierto, no obstante, es que esos nobles, de la mano del narrador, acuden sin empacho a una risa grotesca y aristofánica, de la que no salen indemnes los

Victoriano RONCERO eds., *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, 2006, p. 293-294.

¹⁹ Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Martín de RIQUER, ed., Barcelona, Alta Fulla, 1998, p. 574. Vid. L. GÓMEZ CANSECO, *op. cit.*, p. 72-74.

²⁰ Cf. A. CLOSE, *op. cit.*, p. 234. Vid. Bruce W. WARDROPPER, «La eutrapelia en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», in *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, p. 153-69; y Javier DURÁN BÁRCELO, «El arte de lo risible en Cervantes», in *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Francisco DOMÍNGUEZ MATITO y M^a Luisa LOBATO eds., Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, I, p. 689-697.

²¹ Cf. Victoriano RONCERO LÓPEZ, «El arte de la bufonería en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán», in Odette GORSSE y Frédéric SERRALTA eds., *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 916.

²² A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *op. cit.*, p. 152.

escarnecidos. Valga como ejemplo el encuentro de Bárbara con unos nobles encabezados por el corregidor de Sigüenza. Primero es el narrador quien subraya la fealdad de la vieja prostituta en términos buscadamente agresivos y degradantes:

[...] salió ella a la puerta del mesón con la figura siguiente: descabellada, con la madeja medio castaña y medio cana, llena de liendres y algo corta por detrás; la capa del huésped que dijimos traía atada por la cintura en lugar de faldellín, era viejísima y llena de agujeros y, sobre todo, tan corta que descubría media pierna y vara y media de pies llenos de polvo, metidos en unas rotas alpargatas, por cuyas puntas sacaban razonable pedazo de uñas sus dedos; las tetas, que descubría entre la sucia camisa y faldellín dicho, eran negras y arrugadas, pero tan largas y flacas que le colgaban dos palmos; la cara, trasudada y no poco sucia del polvo del camino y tizne de la cocina, de do salía; y heroseaba tan bello rostro el apacible lunar de la cuchillada que se le atravesaba. En fin, estaba tal que solo podía aguardar un galeote de cuarenta años de buena boya²³.

Luego es el corregidor en persona quien se dirige a la mujer para mortificarla, mofándose en público de «esa cara de réquiem y talle luciferino, con ese rasguño que le amplifica, y esa boca tan poco ocupada de dientes cuanto bastante para servir de postigo de muladar a cualquier honrada ciudad, y esas tetas carilargas, adornadas de las pocas y pobres galas que os cubren y descubren». Ante las pullas repetidas, el narrador relata de la vieja: «Y comenzó a llorar tras esto, al compás que los demás a reír»²⁴. Nada hay aquí de la compasión que, según López Pinciano, vence a lo ridículo y acaba con la risa.

²³ *Id.*, p. 261.

²⁴ *Id.*, p. 262-263.

Incluso los clérigos de Avellaneda participan de la fiesta, aunque con mayor medida, pues mosén Valentín, por más que amoneste caritativamente al caballero, también disfruta de las chanzas, como lo hacen los canónigos de Calatayud y hasta el clérigo anónimo que interviene en las burlas orquestadas por el autor de una compañía teatral en una venta próxima a Alcalá de Henares, jugando con la conversión de Sancho al Islam para salvar su órgano sexual de la circuncisión: «Esto respondió un clérigo, que acaso se halló en la venta: “Si vuesa merced, señor Sancho, ha prometido a este sabio mago volverse moro, no se le dé nada de la promesa, pues yo, en virtud de la bula de composición, le absuelvo así de ella como de lo hecho”»²⁵.

Respecto a otros escritores contemporáneos, esto significaba una anomalía, aunque Avellaneda tenía sus razones para hacerlo así. Más que la voluntad de hacer reír sin más, lo que le movía era una intención pedagógica y doctrinal: la de trasladar a sus lectores una instrucción moral y un ejemplo de vida. La caricatura de los vicios encarnados por don Quijote, Sancho y Bárbara encierra una lección moral y religiosa para el lector, que debe evitarlos. La agresividad y el deleite en las burlas que exhibe el libro de Avellaneda se ajustan a un modelo de literatura arcaica para esas alturas, en el que, como destacaba Close, «la comunidad se alía contra el chivo expiatorio, cargando sobre él humillación física y psicológica»²⁶. No obstante, la risa termina trascendiendo a la mera chanza y deviene en cauce de adoctrinamiento contra el pecado; y todo en nombre de unos cánones definidos por la colectividad dominante que, en este caso, corresponde a la Iglesia. No se trata tan solo de las zumbas de un grupo de cuerdos ante las desmesuras de un demente, las simplicidades de un tonto o la fealdad de una vieja prostituta, ni siquiera de las vejaciones infringidas a un hatajo bufonesco, sino de una voluntad doctrinal en la que, tras las burlas, se

²⁵ *Id.*, p. 294-295.

²⁶ A. CLOSE, *op. cit.*, p. 234. *Vid.* asimismo Anthony J. CLOSE, «Cervantes frente los géneros cómicos del siglo XVI», in José M. CASASAYAS ed., *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 89-104.

descubren las veras de un orden social y teológico del mundo que el autor defiende y pretende imponer a sus lectores.

Una comedia teológica

Hay tres asertos esparcidos en el prólogo del apócrifo que han de ponerse en contacto para su recta interpretación. Con el primero, Avellaneda establece el género de su historia, clasificándola como «la presente comedia», frente al «casi comedia» con que define el *Quijote* de 1605²⁷. El segundo subraya su «opuesto humor» respecto al de Cervantes, para sentenciar, en el tercero, que su libro «no enseña a ser deshonesto, sino a no ser loco»²⁸. El autor insiste, pues, en el carácter cómico de su propuesta, marca distancias frente al modelo quijotesco de 1605, se sostiene en su voluntad didáctica y concluye que la locura, tal como se presentaba en ese primer *Quijote*, era un mal que había de ser perseguido y desterrado.

Pudiera entenderse que ese mal tenía tan solo una dimensión social o política, pero, al adentrarnos en el discurso del texto, se descubre de inmediato un envés religioso, en el que la locura aparece como manifestación y causa de pecado mortal. Así lo explica por dos veces mosén Valentín, primero en el capítulo VII:

[...] hace al caso y advertirle a solas, de las puertas adentro de mi casa, cómo anda en pecado mortal [...], andando por esos caminos como loco. [...] Y advierta que alguna vez [...] le cogerá tal vez la Hermandad, que no consiente burlas, y le ahorcará, perdiendo la vida del cuerpo y, lo que peor es, la del alma

y luego en el XIV:

²⁷ A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *op. cit.*, p. 7. Para tal definición del género, *vid.* Luis GÓMEZ CANSECO, «La *comedia* de Avellaneda. Algo más sobre las raíces dramáticas del *Quijote* apócrifo», in Odette GORSSE y Frédéric SERRALTA eds., *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vîse*, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 2006, p. 383-394.

²⁸ A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *op. cit.*, p. 9-10.

Quedaron de común acuerdo de procurar probar con todas sus fuerzas, por la mañana, si le podrían reducir a que dejase aquella vanidad y locura en que andaba, persuadiéndole con razones eficaces y cristianas lo que le convenía, y dejarse de caminos y aventuras y volverse a su tierra y casa, sin querer morir, como bestia, en algún barranco, valle o campo, descalabrado o aporreado.

En los mismos términos se manifiesta el paje del archipámpano que conduce al caballero hasta la Casa del Nuncio para dejarlo allí recluido:

[...] vuelva sobre sí y olvide las leturas y quimeras de los vanos libros de caballerías que a tal extremo le han reducido. Mire por su alma y reconozca la merced que Dios le ha hecho en no permitir muriese por esos caminos a manos de las desastradas ocasiones en que sus locuras le han puesto tantas veces²⁹.

Entiéndase que las expresiones morir *como bestia* o hacerlo *por esos caminos* inciden en la muerte sin confesión, pues este sacramento sería el instrumento último con que librarse del pecado mortal y de la condena que conlleva.

Para comprender en sus justos términos la importancia teológica del pecado mortal para un católico de principios del siglo XVII, basta pasar los ojos por algún prontuario contemporáneo de doctrina cristiana. Servirá el *Catecismo* que el padre Ledesma publicó en 1611, donde, a la pregunta «¿Qué cosa es el pecado?», se responde: «Desear, decir o hacer algo contra los mandamientos de Dios o de la Iglesia», para añadir que el pecado moral «quita la vida sobrenatural del alma, quitándole la gracia y amistad con Dios, y dejándola condenada juntamente con el cuerpo a las penas eternas del infierno, mientras no alcanza el perdón en esta vida». La definición que hace el propio Ledesma del infierno como «un lugar diputado por

²⁹ *Id.*, p. 81, 155 y 393.

la divina justicia para que todos los demonios y condenados padezcan tormentos eternos, mayores que los que nosotros podemos imaginar» da una dimensión exacta del horror que conllevaba esa condena para el creyente³⁰.

Avellaneda, que se muestra devoto del rosario, afecto a los dominicos e interesado en la teología, sabía bien lo que se decía al avisar de la muerte en pecado mortal que amenazaba la locura de don Quijote. Por eso, mosén Valentín le recomienda, en alternativa a esa vida en pecado, una suma de ejercicios piadosos, tales como gastar su hacienda «en servicio de Dios y en hacer bien a pobres, confesando y comulgando a menudo, oyendo cada día su misa, visitando enfermos, leyendo libros devotos y conversando con gente honrada y, sobre todo, con los clérigos de su lugar»³¹. Y es que el propósito catequético del *Quijote* avellanedesco tenía una dimensión política. Don Quijote y los suyos, al tiempo que alteran el orden religioso por medio del pecado, agitan el orden establecido con sus aspiraciones expresas de movilidad social y se atribuyen títulos y feudos que en absoluto les corresponden. Frente a ellos se levanta el orden mental, social y religioso de la monarquía hispánica, con una superestructura teológica cultivada por los clérigos y sustentada en una estructura de poder que sostiene la nobleza. En la perspectiva del apócrifo, clerecía y nobleza representan la ideología dominante, en cuyos márgenes exteriores se sitúan don Quijote, Sancho y Bárbara³². La intención de Avellaneda como narrador era integrar al lector en esa misma perspectiva de pensamiento que representaban nobles y

³⁰ Diego de LEDESMA, *Catecismo y declaración breve de la doctrina cristiana*, Sevilla, Antonio Martínez, 1611, p. 77-78 y 28.

³¹ A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *op. cit.*, p. 14 y 81-82.

³² Antonio REY HAZAS apuntó ese juego dialéctico entre personajes marginados y lectores integrados para la ficción picaresca, en «Poética comprometida de la novela picaresca», in *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, p. 33. Vid. asimismo Anthony J. CLOSE, «La dicotomía burlas / veras como principio estructurante de las novelas cómicas del Siglo de Oro», in Ignacio ARELLANO y Victoriano RONCERO eds., *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, 2006, p. 138.

clérigos por medio de una suerte de catequesis literaria, paralela a la voluntad de extender la educación religiosa que mantuvo la corona española desde Felipe II³³.

Esa catequización se hace patente en las novelitas de *El rico desesperado* y *Los felices amantes*, cuyos narradores son un soldado y un ermitaño, que apenas tienen otra función en la historia. Al amo y al escudero se suman, como auditorio, un jurado y dos canónigos de Calatayud para escuchar unas tramas en las que los clérigos, la Iglesia y la teología tienen un protagonismo relevante. Cada uno de los cuentos muestra las diversas consecuencias que se siguen de la aceptación o el rechazo de la gracia divina. Así, mientras Japelín se suicida y muere en pecado mortal en el primer cuento, tras haber rechazado la vocación sacerdotal que se le ofreció al oír un sermón, don Gregorio y doña Luisa, a pesar de sus muchos pecados, reciben el auxilio de esa gracia por medio de otro sermón y terminan salvándose. No es mucho que uno de los canónigos, como portavoz de la ideología dominante, repita, al hilo de la historia, la misma doctrina que mosén Valentín señalaba a don Quijote como pauta de vida: «Por el cual [milagro] y por los infinitos que andan escritos, recogidos de diversos, graves y piadosos autores, en confirmación del santo uso y devoción del rosario, protesto ser toda mi vida, de aquí adelante, muy devoto de su santa cofradía». Poco después serán el ermitaño y el soldado los que se metan «en puntos de teología» para hacer hincapié en «el siniestro fin que tuvo Japelín y el feliz don Gregorio y la priora»³⁴.

Estas *novelle* intercaladas tienen una función didáctica que refuerza el mensaje del apócrifo contra la locura del pecado y contra el pecado de la locura. En una esfera cómica, don Quijote rechaza las amonestaciones de la Iglesia y elige un camino que termina llevándole a la reclusión en una casa de locos, mientras que Japelín, en el cuento de *El rico desesperado*, rehúsa la llamada de la Iglesia para condenar su alma

³³ Cf. José MARTÍNEZ MILLÁN dir., *La corte de Felipe II*, Madrid Alianza Editorial, 1994, p. 22.

³⁴ A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *op. cit.*, p. 221-222 y 228.

al infierno³⁵. La catarsis trágica converge con la comedia en que se inserta, pues, como quería López Pinciano, también cabe la muerte en la comedia, «porque en ellas mueren personas que sobran en el mundo»³⁶. Incluso hay lugar para la mueca grotesca y degradante de la risa, pues, cuando Sancho escucha que doña Luisa y don Gregorio, protagonistas de *Los felices amantes*, huyen de Lisboa hacia Badajoz y Mérida, encaja un chiste escatológico: «Par Dios dijo Sancho que eso de badajos y esotro que por su mal olor no lo oso nombrar declaran bien cuán gran puerco y badajo era ese don Gregorio, que dejó la monja entre tantos cuervos o demonios»³⁷. Estamos, claro está, ante una de esas cuñas sanchescas con las que Avellaneda pretendía entremesar la historia de don Quijote, según había anunciado desde el prólogo. Pero aquí lo cómico tiene una dimensión buscadamente grotesca y degradante, que sirve como reafirmación del orden establecido. Del mismo modo que se arrojaban verduras y excrementos como vejamen, la degradación del chivo expiatorio don Quijote y los suyos, en este caso ejerce como mecanismo de conformidad social e ideológica³⁸. Ya lo había sentenciado Quintiliano: «*Ambitiosissimum gloriandi genus est etiam deridere*»³⁹. La risa se convierte, pues, en un

³⁵ David ALVAREZ ROBLIN ha señalado un paralelo entre la doña Luisa de *Los felices amantes* y la Bárbara que acompaña a don Quijote, insistiendo en esa correspondencia entre el texto inserto y el principal. Cf. *De l'imposture à la création. Le Guzmán et le Quichotte apocryphes*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, p. 103-104.

³⁶ A. LÓPEZ PINCIANO, *op. cit.*, p. 385. Cf. Ignacio ARELLANO, «Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro», in Ignacio ARELLANO y Victoriano RONCERO eds., *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, 2006, p. 316-317.

³⁷ A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *op. cit.*, p. 202.

³⁸ Cf. Marc VITSE, «Risa y sociedad en el teatro del Siglo de Oro», in *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, Éditions du CNRS, 1980, p. 215-216; Victoriano RONCERO LÓPEZ, «El humor, la risa y la humillación social: el caso del *Buscón*», *La Perinola*, 10, 2006, p. 273; o Julio VÉLEZ SÁINZ, «¿Amputación o ungimiento?: Soluciones a la contaminación religiosa en el *Buscón* y el *Quijote* (1615)», *Modern Languages Notes*, 122, 2007, p. 233-250.

³⁹ *Institutio oratoria*, XI, 1, 22: «El modo más soberbio de glorificarse a sí mismo es mofarse de los demás». En el mismo siglo XVII, Thomas HOBBS insistiría en la misma idea: «*I may therefore conclude that the passion of laughter is nothing else but a sudden glory arising from sudden conception of some eminency in our selves by comparison with the infirmity of others, or with our own formerly*». *The Elements of Law Natural and Politic*, J. C. A. GASKIN, ed., Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 54-55.

arma arrojadiza que Avellaneda utiliza contra sus protagonistas para confirmar los propios valores y darles una dimensión colectiva.

En el apócrifo, lo obsceno y lo escatológico contribuyen al adoctrinamiento del mismo modo que lo hacían los rostros deformados de los judíos y los sayones que acompañaban la pasión de Cristo en las pinturas medievales: la deformidad física se entendía como reflejo de otra deformidad espiritual, la del pecado. Su función doctrinal sirve aquí para subrayar lo ridículo y despreciable de ese pecado, haciendo de lo abyecto y lo grotesco un camino inverso hacia lo elevado. Hasta el punto de que, cuando, al final de la historia, don Quijote es conducido al manicomio de Toledo, don Álvaro Tarfe afirma que con ello se hace un «grandísimo servicio a Dios»⁴⁰. En ese sentido, resulta ilustrativo el carácter de castigo que otro contemporáneo como Quevedo otorgaba a la burla en su *Virtud militante*:

Temerán los justos, considerando el castigo; reírse han de la locura. Y de verdad la alegría de los justos, nace del temor que los justos tienen a Dios, así es principio el temor de Dios de la alegría como del saber. Temer a Dios, y reírse del que no le temió todo es temer a Dios. Y enseñar a que le teman. Y no es pequeña parte del castigo de los soberbios la risa de los justos⁴¹.

Habría que entender que, en efecto, el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* es una «comedia», tal como señalaba su autor, aunque con un reverso teológico, no solo por el interés expreso que manifiesta el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda en cuestiones como la gracia y la controversia *de auxiliis*,

⁴⁰ A. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *op. cit.*, p. 393.

⁴¹ Francisco de QUEVEDO, *Virtud militante. Contra la quatro pestes del mundo, invidia, ingratitude, soberbia, avaricia*, Alfonso REY, ed., Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1985, p. 138-139. Recuérdese que hasta el propio Dios se ríe de los malvados en *Proverbios* 1, 26, «*Ego quoque in interitu vestro ridebo, et subsannabo cum vobis id quod timebatis advenerit*» («Yo también me reiré en vuestra muerte y os escarneceré, cuando os viniere aquello que temáis»).

sino por el uso que se hace de la risa como instrumento con que denostar ante los lectores el modelo de vida que se pretende reprobar. Don Quijote y sus acompañantes se convierten así en ejemplo *ex contrario*, tal como sucedía con el pícaro en el *Guzmán de Alfarache*, del que afirmaba el contador Hernando de Soto en versos laudatorios que «En él se ha de discernir / que, con un vivir tan vario, / enseña por su contrario / la forma de bien vivir»⁴². Ello ahondaría en esa conexión ideológica y literaria que David Álvarez ha establecido entre el *Quijote* apócrifo y el *Guzmán de Mateo Alemán* bajo la denominación de una *escritura axial*⁴³. La importancia de lo religioso y el vínculo entre risa y doctrina reforzarían esa relación, convirtiendo el libro de 1614 en una suerte de novela-sermón. Aunque, a diferencia del *Guzmán*, aquí se prescindía de los elementos oratorios y la doctrina venga embutida en la propia acción.

Como vimos al comienzo, Cervantes rechazó la inserción de materias sagradas en la ficción profana, en respuesta a una inercia que, como ha señalado Anthony Close, se fue progresivamente asentando en la España contemporánea: «Es corriente en el clima postridentino esta prevención contra la entremezcladura de temas devotos y profanos, prejuicio reforzado en el caso de lo risible por su estigma de frivolidad»⁴⁴. Aun así, Alemán mezcló lo sacro y lo profano para urdir la historia de su pícaro y, años después, Avellaneda volvería a hacerlo, no encontrando inconveniente en utilizar la risa como aparejo doctrinal y en dar a su *Quijote* una dimensión teológica. Se trataba de un paso atrás en el estatuto de libertad que Cervantes se había otorgado a sí mismo como escritor y en la construcción de un nuevo modelo narrativo, pero

⁴² Mateo ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache*, Luis GÓMEZ CANSECO, ed., Madrid, Real Academia Española, 2012, p. 25.

⁴³ Cf. D. ALVAREZ ROBLIN, *op. cit.*, p. 281-322. Vid. Asimismo C. BANDERA, *op. cit.*, p. 64-65.

⁴⁴ Cf. Anthony J. CLOSE, «La dicotomía burlas / veras como principio estructurante de las novelas cómicas del Siglo de Oro», in Ignacio ARELLANO AYUSO y Victoriano RONCERO LÓPEZ, coord., *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, 2006, p. 118.

formaba parte esencial del debate ideológico y literario que el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda quiso establecer con su antagonista.

COMPTES RENDUS

Marina GAGLIANO, Philippe GUERIN et Raffaella ZANNI (éd.), *Les deux Guidi. Guinizzelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, 268 p.

Compte rendu par Luciano Pellegrini

Paru en 2016 à la suite d'un colloque à l'Université de Paris III, *Les deux Guidi. Guinizzelli et Cavalcanti: mourir d'aimer et autres ruptures* a constitué un outil très important pour les concours de l'agrégation et du CAPES d'italien en 2016 et en 2017. Les programmes des concours ont changé mais ce livre aura sa place dans la bibliothèque des spécialistes. C'est que visées pédagogiques et scientifiques s'y mêlent adroitement. Les contributeurs ont en effet su tirer parti de l'étude comparée des deux poètes imposée par les programmes, même si celle-ci n'avait rien d'évident. À côté des essais pointus et savants de Luciano Rossi ou de Sonia Gentili, on trouve ainsi des contributions conçues à l'intention des concurrents. La volonté de présenter aux étudiants des textes célèbres a même ouvert le chemin à de nouvelles interprétations : Raffaella Zanni relit ainsi la ballade *Perch'ì no spero di tornar giammai* comme le testament poétique et culturel de Cavalcanti.

Le livre se compose de cinq parties dont les trois premières visent à étudier en parallèle les deux Guidi et à s'interroger sur les rapports de continuité ou de rupture que l'on peut envisager entre deux *corpora* si différents. C'est ainsi que le livre discute l'ancienne catégorie historiographique de « *dolce stil novo* ». L'opposition entre ceux qui, d'un côté, reconnaissent au « *dolce stil novo* » un statut d'école poétique et ceux qui, de l'autre, mettent en cause la cohérence même de ce mouvement, remonte à l'origine même de l'historiographie de la littérature italienne. Dans son *Il dolce stil novo* (Rome, Salerno Editrice, 2014), Donato Pirovano a parcouru la longue histoire du concept. Dans les *Deux Guidi*, il s'agit moins de discuter sa validité que d'y apporter une lumière nouvelle, de deux façons : en essayant de mieux définir les raisons pour lesquelles Guido Guinizzelli serait le père d'une nouvelle poésie, et surtout en revendiquant la valeur de la poésie de Cavalcanti et le rôle qu'elle a joué dans l'histoire littéraire italienne. La tradition critique n'a jamais vraiment réussi à dissocier le poète florentin des tensions (ou de l'ancienne amitié) avec Dante, avec

l'œuvre duquel, comme par l'effet d'une « *calamità* » (p. 10), on continue de comparer toute expérience poétique du Duecento. Or, les travaux récents affirment avec force que la poésie de Guido Cavalcanti constitue un aboutissement en soi, décisif pour la poésie italienne à venir. (Pour cette raison, une bibliographie critique aurait rendu service au lecteur).

Le nombre d'articles portant sur Cavalcanti — les deux parties qui lui sont entièrement consacrées occupent plus de la moitié du livre — ne laisse pas de doute : ce livre fait état d'un fort renouveau de l'engouement pour ce poète, qu'il poursuit. La présence de Roberto Rea, qui a contribué à ce renouveau, en témoigne. Si la place accordée à Guido Guinizzelli est plus restreinte, celui-ci n'est pas pour autant marginal. Sa poésie est analysée à l'aune des perspectives récemment ouvertes par la critique, notamment par Paolo Borsa. Dans ce volume, celui-ci trace un parcours topique allant des origines de la poésie du Notaro jusqu'à Dante. Il souhaite notamment montrer le passage d'une lyrique courtoise à une poésie d'amour « post-courtoise ». En étudiant le topos de l'image mentale de la dame aimée, Borsa insiste sur l'approfondissement « spéculatif » que subissent le thème de l'amour et la poésie elle-même, et ce dès ses origines siciliennes. Il nous aide ainsi à mieux comprendre les rapports délicats et ambigus s'instaurant entre la religion et la poésie d'amour en quête d'une nouvelle légitimité « post-courtoise ». Si d'un côté le danger de l'idolâtrie menace le poète amoureux, de l'autre celui-ci ne cesse, de tisser des liens profonds avec la religion en exploitant ses connaissances philosophiques et médicales. Pour comprendre la poésie d'amour du Duecento, il faut en effet définir sa « situation ». Sur les plans idéologiques et littéraires, il est souvent malaisé de saisir les limites entre sacré et profane, entre métaphore, osmose véritable et parodie. Cette relecture de Guinizzelli nous invite à repenser la présence de la Bible et du sacré même chez Cavalcanti dont on oppose l'amour malade et « *sbigottito* » à celui, désintéressé, sacralisé et salvateur qu'exalte Dante Alighieri.

Les contributions portant sur Cavalcanti philosophe (Marcello Ciccuto, Sonia Gentili, Paolo Falzone, Frank La Brasca) nous apportent des précisions précieuses

sur un aspect de la poésie de Guido qui est d'un abord difficile. Plus en général, le livre recontextualise très utilement la poésie des deux poètes. Cela est vrai d'un point de vue philosophique, mais cela l'est également d'un point de vue historique. Le volume s'ouvre sur un article de Giuliano Milani. Nous plongeant dans la Bologne du XIII^e siècle, il précise en historien des catégories fondamentales parfois utilisées sans rigueur dans les études critiques. L'amour doit, bien sûr, naître dans un cœur noble, mais que signifiait être notable, sinon noble, et que signifiait être gibelin à Bologne au milieu du *Duecento* ? Milani reconstruit l'horizon d'action de la famille Guinizzelli : d'un côté, l'affirmation d'une aristocratie professorale et gibeline liée au *Studium* et, de l'autre, le passage du gouvernement de la *militia* à celui du *Popolo*. L'historien rejoint ainsi les thèses de Paolo Borsa. Cela permet de mieux saisir les sous-entendus sociaux et politiques du choix littéraire de Guido Guinizzelli qui se positionnait dans la cité par un retour à l'ordre de la poésie frédéricienne, en rupture donc avec la poésie « guittonienne », municipale et anti-courtoise de l'Italie centrale. Un essai de Silvia Diacciati s'attache à nous montrer les coutumes de l'homme Cavalcanti, magnat énergique et puissant de la Florence des factions. En fin de volume, de façon spéculaire à G. Milani, Enrico Fenzi établit pour Cavalcanti un lien entre poésie et histoire : il parle d'une « *intera operazione morale e politica* » de laquelle la poésie d'amour du florentin ferait partie, et nous invite ainsi à projeter une poésie 'pure' comme celle du fier Guido — une poésie centrée sur les affres et la peur d'un moi menacé par l'amour — sur la toile de fond des « *tensioni e convulsioni della società fiorentina del tempo* » étroitement liées à la naissance d'une nouvelle « *aristocrazia borghese* » (p. 249-250).

Si ce livre a atteint le but exposé avec trop de modestie dans l'avant-propos, à savoir constituer une « petite étape dans l'histoire de la réception des deux Guidi » (p. 11), c'est aussi grâce à son ouverture méthodologique. Je signalerai seulement les essais d'Isabelle Batesi et d'Estelle Zunino. Les deux chercheuses affrontent les textes en suivant une méthode de commentaire de texte de tradition française, que l'on ne rencontre que rarement dans les études italiennes sur le Moyen Âge. Si elles

s'appuient sur l'histoire de la langue et les concordances intertextuelles, leur rigueur philologique sert l'interprétation de textes compris comme porteurs d'un sens autonome. C'est ainsi que chez I. Batesti, l'étude du topos de la mort vivante de l'amant ouvre des perspectives sur la question de la narrativité *romanesque* de l'amour lyrique. De la même façon, chez E. Zunino, l'étude de la présence du corps de la dame jette une lumière nouvelle sur l'idée que, chez les poètes du *dolce stil novo*, le corps de l'aimée s'estompe au profit de l'observation des effets de l'amour. L'importance croissante des effets de l'amour sur le corps du moi nous amène ainsi à interroger la présence des amants malgré l'abolition de tout échange courtois.

Ce volume constitue un outil important pour tous ceux qui commencent à étudier la poésie italienne des origines, ainsi que pour tous ceux qui s'intéressent à la place qu'occupe la poésie d'amour dans un « *nodo decisivo della nostra cultura occidentale* » (Fenzi, p. 239). Peut-être ira-t-on encore plus loin dans la relecture de Guido Cavalcanti, en accordant moins de centralité à sa philosophie. Dans ce volume, le « *primo amico* » est encore très philosophe. Ne s'agirait-il pas encore de réhabiliter le poète qui « avec le corps fait mourir l'âme », face à Dante et à la forme de privilège spirituel et d'universalité qu'on accorde à sa conception de l'amour ?



Giulio Bonasone (Bologne, ?-1576), *Jugement dernier* (ca. 1545-1550),
gravure d'après le *Jugement dernier* (1536-1541) de Michel-Ange
(© Londres, Victoria and Albert Museum, DYCE.1256
Prints & Drawings Study Room, level H, case DG, shelf 58)

Ambra MORONCINI, *Michelangelo's Poetry and Iconography in the Heart of the Reformation*, Londres, Routledge, 2017, 171 p.

Compte rendu par Roland Béhar

L'œuvre de Michel-Ange, aussi bien poétique que picturale et plastique, occupe une place centrale dans les débats du XVI^e siècle sur la convenance. La couverture d'une partie des nus du *Jugement dernier*, sur l'ordre de Paul IV, valut à Daniele da Volterra le surnom d'« Il braghettonne » (le porteur de culotte), et les siècles suivants poursuivirent encore l'œuvre d'occultation de ce qui semblait inconvenant : au XVII^e siècle, sous le pontificat Clément XII, et même au XX^e siècle, sous celui de Pie XI. Il n'est pas jusqu'à la restauration de la fin du XX^e siècle, entre 1981 et 1992, qui n'ait pas soulevé des contestations : selon certains, la restauration, trop radicale, n'aurait pas seulement rétabli les nudités originelles, mais aurait privé celles-ci de certaines ombres que le peintre aurait apposées sur son œuvre celle-ci une fois séchée.

L'histoire de la réception confirme ainsi que l'œuvre de Michel-Ange recèle en elle une capacité à dérouter, à troubler, voire à déranger, qui la fait paraître, aux yeux de certains, comme hautement inconvenante. Mais c'est son rapport avec les milieux réformistes italiens de son temps, en particulier avec le cercle de Vittoria Colonna, qu'il faut comprendre si l'on souhaite comprendre en profondeur l'inspiration à la troublante puissante de Michel-Ange. C'est à cette entreprise que s'est attachée Ambra Moroncini dans son récent *Michelangelo's Poetry and Iconography in the Heart of the Reformation*.

Une rapide introduction par Matteo Residori présente efficacement les enjeux du livre, qui se compose ensuite de quatre grandes parties. Le premier chapitre retrace, avec une riche bibliographie, les enjeux essentiels de l'époque dans laquelle Michel-Ange conçut sa grande œuvre, c'est-à-dire les années où le souci de la réforme spirituelle inquiéta les milieux italiens. A. Moroncini rappelle au cours de cette efficace entrée en matière la virulente tradition de critique religieuse à laquelle les grands noms de Dante et de Pétrarque avaient conféré son prestige littéraire, en

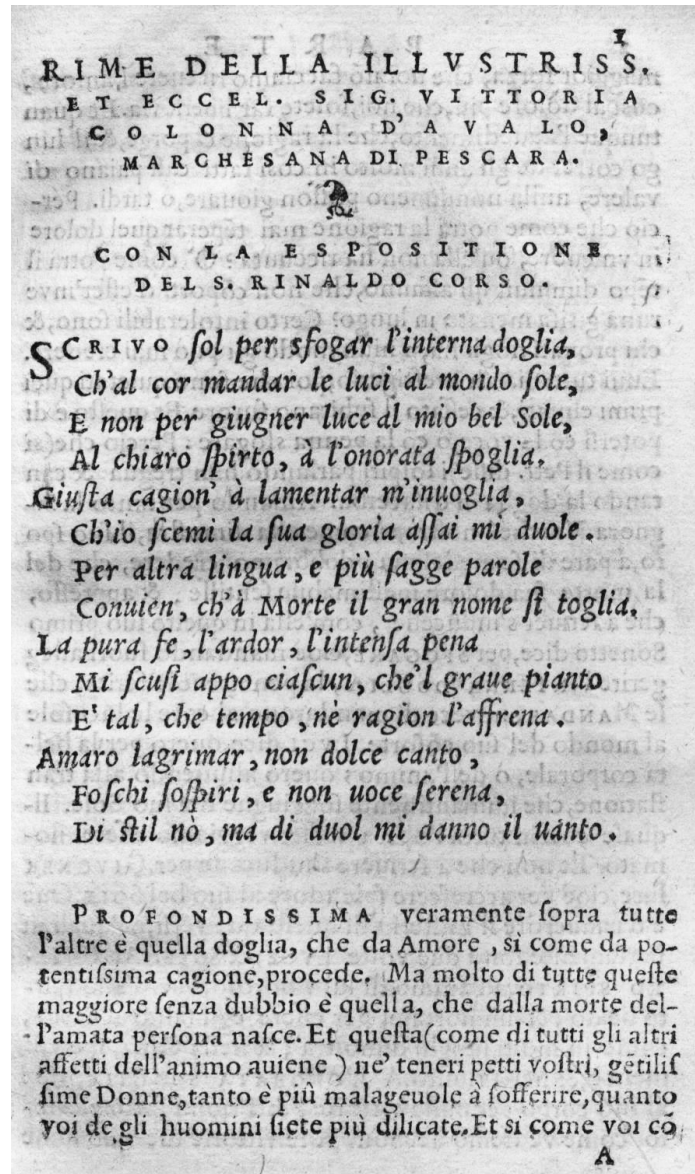
particulier avec ses sonnets dits « d'Avignon », *RVF* 136-138 souvent censurés à la Renaissance, au demeurant. L'influence des pensées de Marsile Ficin et de Savonarole favorisa l'aspiration au renouveau, voire à la réforme de l'Église, qui s'exprima tout particulièrement au cours du cinquième Concile du Latran (1512-1517), dont le discours d'ouverture fut prononcé par le général de l'ordre des Augustins, Gilles de Viterbe. Les vues plus critiques d'Érasme et de Luther se compénétrèrent au fil des décennies avec ces influences et menèrent à la formulation d'une rupture plus radicale par Tommaso Giustiniani et Vincenzo Querini, ou encore à l'établissement d'un cercle réformé à Naples, autour de Juan de Valdés, à partir du milieu des années 1530.

C'est dans ce cercle que s'épanouit la pensée de la marquise de Pescara Vittoria Colonna, à la fois « matriarche du pétrarquisme italien » selon l'expression d'Abigail Brundin et *Christi ancilla* selon celle de son contemporain Giambattista Folengo. La poétesse suscita unanimement l'admiration, comme le montre le second chapitre. *Vittoria è'l nome, e ben conviensi a nata fra le vittorie* : jamais on n'a vu de femme si bien porter le nom de Victoire, qui lui est si convenant, comme l'écrit l'Arioste (*Roland furieux*, XXXVII, 18, 1-2). Rapidement, elle devint la femme la plus éditée de la Renaissance, au point de connaître en 1543 le privilège inouï de voir ses *Rime* publiées en 1543 en édition commentée¹ honneur réservé aux Anciens. Tout en s'inscrivant dans le moule rigoureux du pétrarquisme défini par Pietro Bembo, V. Colonna sut trouver le moyen d'y exprimer une vie spiritualité très personnelle, avec des compositions comme *Scrivo sol per sfogar l'interna doglia...* ou *Poi che 'l mio casto amor gran tempo tenne...* Même s'il est difficile d'établir avec netteté les contours de la culture de la marquise, Carlo Ossola a pu la qualifier, comme le rappelle A. Moroncini, « l'interprète la plus fidèle et sensible du cercle de Viterbe »². C'est avec

¹ *Dichiaratione fatta sopra la seconda parte delle rime della divina Vittoria Colonna marchesana di Pescara da Rinaldo Corso*, Bologne, Giambattista Faelli, 1543.

² Carlo OSSOLA, « Introduzione storica », dans Juan de VALDÉS, *Lo Evangelio de San Matteo*, éd. C. Ossola, Rome, Bulzoni, 1985, p. 82.

Valdés, et surtout avec le capucin Bernardino Ochino, qu'elle développa une spiritualité évangélique destinée à marquer profondément Michel-Ange.



Rinaldo Corso, *Dichiaratione fatta sopra la seconda parte delle rime della divina Vittoria Colonna* [...],
Bologne, Giambattista Faelli, 1543, fol. Ai r,
exemplaire du Fondo Molli de la Biblioteca Marazza de Borgomanero (AC 0254), (© Elisa Simonotti,
<http://lecarteritrovate.blogspot.com/2015/02/il-commento-di-rinaldo-corso-alle.html>)

Le troisième chapitre rappelle ensuite le parcours poétique de Michel Ange, depuis le néo-platonisme et le savonarolisme de sa jeunesse florentine, jusqu'au *sola*

fide évangélique de son âge mûr. A. Moroncini s’y intéresse à des personnages connus, tel Gilles de Viterbe, avec son réseau augustin – canal possible, aussi, des nouveautés d’Allemagne –, et d’autres moins connus, tel Antonio Brucioli, le traducteur en langue toscane de la Bible, dont Michel Ange était devenu l’ami – selon Giorgio Spini – dès avant 1522, date de la fuite de Brucioli de Florence.

Si les liens avérés de Michel Ange avec Brucioli sont difficiles à établir dans leurs contours précis, ceux avec la marquise de Pescara, examinés au quatrième chapitre, le sont bien moins. Michel Ange composa une quarantaine de sonnets pour Vittoria Colonna, elle en adressa deux « *al mio più che magnifico et più che carissimo M. Michel Agnolo Buonaruoti* ». Ils se connurent sans doute en 1536, lorsque le Florentin s’installa à Rome pour engager le chantier du *Jugement dernier*. En 1538, Francisco da Holando parle déjà de leur solide amitié. A. Moroncini parcourt les compositions poétiques et les dessins que l’artiste adressa à la marquise, qui donnent lieu à des vers aussi surprenants et intenses – marqués par le néoplatonisme ficinien – que la chute du sonnet 166 :

*Deh, se tu puo’ nel ciel quante tra noi,
Fa’ del mie corpo tutto un occhio solo ;
Né fie poi parte in me che non ti goda* (166 : 12-14).

Ah, si tu peux au ciel autant que parmi nous,
fais que mon corps ne soit plus qu’un seul œil ;
pour qu’en moi nulle fibre de toi ne jouisse³. »

L’expérience du regard spirituel est toute nourrie de la vision paulinienne, que la pensée évangélique mit constamment en avant au cours du XVI^e siècle. Vittoria Colonna devient progressivement le symbole du remède spirituel aux angoisses sensuelles dont il était possédé. Elle apparaît comme la sculptrice de son âme, ainsi

³ Traduction d’après MICHEL-ANGE, *Poésies / Rime*, éd. bilingue, présentation, traduction et notes Adelin Charles FIORATO, Paris, Les Belles Lettres, 2004.

dans le madrigal 152 (*Si come per levar, donna, si pone...*). Et c'est là aussi l'inspiration de la plus fameuse des compositions michélangélesques (151) : *Non ha l'ottimo artista alcun concetto...*, que commentera Benedetto Varchi en 1547 dans la leçon qu'il tiendra devant l'Académie florentine⁴. Or, comme A. Moroncini le souligne, ce dernier sonnet ne peut en réalité comprendre que comme la parfaite illustration du principe de la justification par la foi (p. 90-91). Ce qui explique que V. Colonna apparaisse comme « *una donna, anzi uno dio* » (poème 235) : la dame devient le lieu de la grâce. Grâce qui, comme le montre la correspondance de l'artiste et de la poétesse, ne saurait être achetée, « *non si può comp[r]are* », et à laquelle l'artiste ne peut donc répondre par aucun mérite. A. Moroncini démontre ainsi que l'attitude de Michel-Ange est celle de la *iustitia Dei* évangélique. Matteo Residori a d'ailleurs démontré, comme le rappelle Moroncini, que l'une des copies d'une composition centrale de l'artiste (159 : *Per esser manco, alta signora...*), aujourd'hui conservée à la Fondation Martin Bodmer, à Coligny (Genève), appartient au secrétaire du cardinal Reginald Pole, Bartolomeo Stella, ce qui renforce l'hypothèse de la lecture évangélique de ces poèmes à Vittoria Colonna⁵. Celle-ci n'est plus une *belle dame sans mercy*, mais source d'une *mercé infinita*. De ce fait, les trois dessins que Michel-Ange, selon Vasari, aurait offerts à la marquise — une *Pietà*, un *Christ en croix* et un *Jésus et la Samaritaine* —, dont de récentes études ont montré qu'il y en eut des adaptations gravées, pourraient ne pas avoir été de simples présents pour Vittoria, mais des projets d'illustrations, comme le suggère A. Moroncini, pour trois ouvrages majeurs de l'évangélisme italien de ces années-là : le *Beneficio di Cristo* des spirituels de Viterbe, le *Pianto sopra la Passione di Cristo* de Vittoria Colonna, et enfin la traduction, qui circula sous le nom

⁴ Sur cette série de poèmes, A. Moroncini renvoie aussi à Matteo RESIDORI, « Autoportrait de l'artiste en "feuille blanche". Les métaphores de l'art dans les poèmes de Michel-Ange », *Chroniques italiennes*, 6:4 (2004), consultable en ligne :

<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web6/Residoriweb6.pdf>.

⁵ Matteo RESIDORI, « Michel-Ange », dans *La Renaissance italienne. Peintre et poètes dans les collections genevoises*, catalogue de l'exposition organisée au Musée Bodmer de Coligny (Genève) du 26 novembre 2006 au 31 mars 2007, dir. M. JEANNERET et M. NATALE, Milan / Genève, Skira, 2006, p. 134-137.

du cardinal Federigo Fregoso, de la *Vorrede auf die Epistel S. Pauli an die Römer* de Martin Luther⁶.

Grâce à cette enquête, qui réaffirme avec force, et après d'autres — en particulier C. Ossola⁷ — le lien de Michel-Ange avec la pensée évangélique de l'Italie de son temps, A. Moroncini peut enfin revenir, dans le cinquième et dernier chapitre, à la question de l'interprétation des grandes œuvres à la réalisation desquelles l'artiste était alors attaché. En premier lieu, au sens du *Jugement dernier*, réalisé entre 1536 et 1541. L'œuvre déplut rapidement, comme en témoignent en particulier les attaques acerbes de l'Arétin et du *Dialogo della Pittura intitolato l'aretino* (1557) de Lodovico Dolce⁸, puis le *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie. Con molte annotazioni fatte sopra il Giudizio di Michelagnolo et altre figure, tanto de la nova, quanto della vecchia capella del papa. con la dechiarazione come vogliono essere dipinte le sacre imagini* (1564) de Giovanni Andrea Gilio.

Comment comprendre la liberté que le peintre a de représenter l'être humain ? Michel-Ange cite sur ce point Horace, *Art poétique*, 9-10 : « *Pictoribus atque poetis / Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.* » Or, A. Moroncini le montre, la nudité humaine que Michel-Ange représente sur les murs de la Chapelle Sixtine est à comprendre comme l'aveu de sa foi évangélique. Antonio Brucioli écrivait, dans son *Commento in tutti i sacrosanti libri del Vecchio et Nuovo Testamento* (1542), que « *l'humana hypocresia, la quale vuole ricoprire i suoi peccati con le sue ceremonie esteriori non confessando la sua nudità, cioè il suo peccato.* » Et saint Bartholomé écorché, dans lequel on s'accorde à reconnaître un autoportrait de l'artiste, ne serait alors que le dépouillement ultime, volonté de devenir pur regard soumis à la merci de Dieu. L'*homo interior* doit se dépouiller de son ancienne existence pour faire advenir l'*homo*

⁶ Cette dernière œuvre a été identifiée par Silvana SEIDEL MENCHI, « Le traduzioni italiane di Lutero nella prima metà del Cinquecento », *Rinascimento*, 17, 1997, p. 31-108.

⁷ Voir la riche étude de Carlo OSSOLA, « Michel-Ange : L'idée et la grâce », dans Paolo GROSSI et Matteo RESIDORI (éd.), *Michelangelo poeta e artista. Atti della Giornata di studi (21 Gennaio 2005)*, Paris, Quaderni dell'Hotel de Galliffet, 2005, p. 125-154.

⁸ Aux références que cite MORONCINI, p. 136-137, on peut maintenant ajouter Santiago ARROYO ESTEBAN, « Pietro Aretino, Lodovico Dolce y el Juicio Final de Miguel Ángel », *Studia aurea*, 9, 2015, p. 339-360, consultable en ligne : <http://studiaaurea.com/article/view/v9-arroyo/153-pdf-es>.

novus, comme Michel-Ange le dit et le redit, en particulier dans les vers célèbres de son poème 274 (*Signor mie caro, i' te sol chiamo e n'voco...*), qui font écho aux vers de la marquise (93, *Di vero lume abisso immenso e puro...*) :

*Tal che rendendo al Pastor santo onore,
Vestiti sol di te con fede viva,
Abbian la legge tua scritta nel cuore.*



Giulio Bonasone (Bologne, ?-1576), détail du *Jugement dernier* (ca. 1545-1550),
(voir plus haut).

Cristóbal José ÁLVAREZ LOPEZ et María del Rosario MARTINEZ NAVARRO (coord.), *Diálogos entre la lengua y la literatura*, Séville, Vitela, 2016, 311 p.

Compte rendu par Roland Béhar

La Renaissance a sans doute été l'époque qui a cultivé avec le plus de ferveur le genre du dialogue, compris comme mis en œuvre d'une pluralité de voix réunies autour d'un même objet, sans que pour autant cette pluralité ne soit réduite à une quelconque uniformité. C'est à cette culture que les *Diálogos entre la lengua y la literatura* publiés en 2016 par Cristóbal José Álvarez López et María del Rosario Martínez Navarro, enseignants de l'université de Séville de linguistique et de littérature, rendent hommage depuis leur titre même, qui suscite de nombreuses réminiscences renaissantes. Les voix que ces *Diálogos* font entendre sont celles, jeunes encore, qui s'élevèrent au cours des *Jornadas Internacionales sobre nuevas líneas de Investigación en Filología Hispánica* (2014 et 2015) de la Faculté de Philologie de l'Université de Séville. Et ce projet est d'autant plus précieux que les deux disciplines de ces rencontres, linguistique et littéraire, n'entrent plus que trop rarement en dialogue : ici, elles se font écho, réparties dans les deux parties qui composent l'ouvrage.

La matière des *Diálogos* est à l'image de la vitalité des études universitaires sévillanes, portées par une multiplicité d'axes de recherche. Le diptyque compte de chaque côté sept études, auxquelles le présent compte rendu ne pourra pas rendre également hommage. Un bel accueil ayant déjà été réservé à l'ouvrage¹, on se contentera ici d'évoquer les études qui intéressent plus particulièrement l'époque ancienne.

Le volet linguistique s'ouvre par plusieurs études diachroniques, dont la première est d'un intérêt tout particulier d'un point de vue français, car elle envisage la

¹ Pour ne citer que deux comptes rendus : María Coronilla BLANCO, *Atalanta : revista de las letras barrocas*, 4/2, 2016, p. 168-171 (<https://search.proquest.com/openview/808c9ao31038654431d8ae8df5cfa6c2/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2035924>), et Rosa María CACERES ESTRADA et María ZAMBRANA PEREZ, *Philologia Hispalensis*, 30/2, 2016, p. 127-132 (<https://revistascientificas.us.es/index.php/PH/article/view/3564/3971>);

présence d'un Chartrain à Séville au XVII^e siècle : François Huillery, auteur du *Vocabulario para facilmente y brieuement e deprender a leer, escrebir, y hablar la lengua castellana* (Paris, Pierre Variquet, 1661), adressé à l'épouse de Louis XIV, Marie-Thérèse d'Autriche, et qui a déjà attiré l'attention de nombreux chercheurs. Le moment des noces royales, 1660, fut au demeurant l'occasion de plusieurs publications de manuels de langue, tels ceux de Depuis, de Lancelot, de Deça de Sottomayor o de Julliani. L'objet de la consistante étude de Daniel M. Sáez Rivera (« Un francés de Chartres en la Sevilla del siglo XVII: la interlengua asevillanada de François Huillery en su *Vocabulario...* », p. 15-49) est de s'intéresser à l'interlangue, c'est-à-dire, à la langue... D'Huillery, il est dit dans le privilège d'impression « qu'ayant séjourné un long temps en Espagne, s'est tellement naturalisé la langue, qu'il la parle mieux que le François ». En vingt-deux ans, il eut le temps de se familiariser avec la langue sévillane, qui lui sert d'« interlangue » (selon la définition de Selinker) et qu'il n'a cependant jamais complètement maîtrisée, maintenant une « variabilité libre » en même temps qu'il ne se libère pas d'un ensemble d'erreurs « fossilisées ». Sáez Rivera relève ainsi un ensemble de variantes phonico-graphiques, morphologiques, syntaxiques, lexicales, pour conclure qu'Huillery, en définitive, écrit comme il parle : non en castillan, mais en sévillan.

Elisabeth Fernández Martín, qui travaille actuellement à l'édition d'un *sainete* (saynète) demeuré manuscrit et conservé à la Bibliothèque Nationale de Madrid (ms. 14602/3), *Los madrileños adoptivos* (1790) d'Antonio González de León (1742-1809), propose en marge de son édition une étude linguistique du texte (« El interés de *Los madrileños adoptivos* para la historia de la lengua española del siglo XVIII », p. 51-70). La petite pièce, qui se propose de renouveler le genre du *sainete*, comme instrument d'une critique et non plus seulement pièce *costumbrista*, apporte de précieux éléments pour l'étude contrastée des différences de parler l'espagnol entre Madrid siège de la modernité, satirisé à travers la figure du *petimetre* et Séville havre conservateur, autrefois *corte*, mais devenue simple *cortijo* : le langage, source de comique, révèle les tensions à l'œuvre dans la société, mais peut également être

étudié en lui-même. L'analyse de la transcription burlesque des variétés linguistiques contrastées du *sainete* permet à Fernández Martín d'enrichir l'étude de l'évolution de l'espagnol de la fin du XVIII^e siècle. De surcroît, le *sainete* manifeste une évolution intéressante dans les formules de courtoisie, qui oppose l'usage conservateur de Séville à celui, plus moderne, de Madrid.

L'Archivo General de Indias, enfin, constitue l'objet de la troisième étude de linguistique diachronique. Marta Rodríguez-Manzano (« La documentación del Archivo de Indias: una fuente inagotable para la filología », p. 71-82) souligne combien l'Archivo offre matière à de très nombreuses et riches recherches linguistiques, et non seulement historiques, comme c'est encore trop souvent le cas. En effet, l'abondance et à la diversité chronologique et géographique des documents appartenant à l'aire hispanophone américaine qui sont réunis dans ces archives fondées en 1785 sont sans doute uniques. Deux brefs exemples sont donnés (une lettre écrite à Puebla de Los Angeles en 1575 et une licence concédée à Mexico en 1626), mais l'article est plus l'invitation faite à étudier plus en profondeur un gisement dont aucune étude ponctuelle ne saurait pas même donner une idée approximative².

Le second volet, composé d'une série de sept petites -études littéraires, est plus centrée sur la littérature d'Ancien Régime et s'ouvre avec l'évocation de la figure tutélaire de la Renaissance, Pétrarque. Wen-Chin Li (« Angustias de Petrarca. Constitución del espiritualismo amoroso del poeta », p. 163-185) propose de reconsidérer, à partir de la tripartition de la vie de Pétrarque proposée par lui-même (adolescence, jeunesse, vieillesse), l'ordre de ses œuvres : poétiques et littéraires d'abord, morales et historiques ensuite, avec la quête de la gloire, philosophiques

² Les quatre contributions linguistiques suivantes portent sur des questions de linguistique synchronique, appliquée à l'étude des dictionnaires (Soledad Chávez Fajardo), aux *tertulias* à thématique politique (González Sanz), à l'orthophonie (José Luis Pérez Mantero) et enfin à l'emploi du lexique dans les manuels scolaires (Felipe Jiménez Berrio).

enfin. L'étude met en avant l'importance du « spiritualisme amoureux » de Pétrarque, commun à ces trois périodes.

Vicente Chacón Carmona (« Confluencias temáticas entre el teatro pastoril medieval inglés y las obras de pastores castellanas anteriores a Lope », p. 187-203) envisage en un bref essai un ensemble de traits par lesquels le théâtre anglais médiéval se rapproche de l'espagnol bien moins abondamment conservé, dans le traitement que tous deux offrent de l'Annonciation et de l'Adoration des Bergers (Luc, 2:8-20). Ces convergences sont essentiellement liées aux structures liturgiques et au thème. En reprenant la segmentation métrique proposée par Marc Vitse pour la division des pièces de théâtre du Siècle d'Or, Juan Manuel Carmona (« Amor, venganza y versificación de *Dejar por amor venganzas* de Cristóbal de Morales », p. 205-231) analyse *Dejar por amor venganzas*, de Cristóbal de Morales y Guerrero, comédie urbaine, ou de cape et d'épée peu étudiée jusqu'à présent (on n'en conserve que deux exemplaires). La segmentation, convaincante, met en évidence une structure qui oppose deux conflits centraux, la « *tragedia de Marte* » et la « *batalla de Venus* », c'est-à-dire, en résumé, l'honneur et l'amour.

L'apport de Pedro Iván García Jiménez (« Los comentarios a la poesía de Góngora de Salcedo Coronel (1629-1648) : una aproximación », p. 233-252) offre un très utile aperçu du parcours de José García de Salcedo Coronel par l'œuvre de Góngora : en 1629, il publie le commentaire de la *Fabula de Polifemo* ; en 1636, celui des *Solitudes* ; en 1644, celui des sonnets ; en 1648, enfin, celui des *canciones*, des madrigaux, des silves, des églogues, des *octavas*, des tercets et, enfin, du panégyrique du duc de Lerma. Les *romances*, les *décimas*, les *comedias* et d'autres poèmes de Góngora ne connurent pas l'heur de la publication d'un commentaire par Salcedo Coronel, bien qu'il l'eût annoncé. L'étude de García Jiménez analyse ensuite les formes que prennent ces commentaires, en les rapprochant des modèles existants, autour de l'œuvre de Garcilaso de la Vega – El Brocense et Fernando de Herrera, ainsi que Tamayo de Vargas – et autour de celle de Góngora. Une rivalité acharnée opposa Salcedo à José de Pellicer – qui publia en 1630 les *Lecciones solemnes* –, mais il put

s'appuyer sur les travaux de Cristóbal de Salazar Mardones, de Manuel Ponce, de Pedro Díaz de Rivas – dont il utilise les commentaires, en reconnaissant toujours sa dette –, d'Andrés Cuesta ou de Manuel Serrano de Paz. Érudition, critique littéraire et polémiques critiques sont les trois axes qui déterminent l'écriture des commentaires par Salcedo Coronel³.

L'Amérique coloniale trouve également place dans ce second volet, avec une série de considérations développées par Carlos Moreno Amador à propos du rapport entre littérature et histoire dans l'écriture de la conquête de Mexico (« La literatura en la conquista de México: apuntes sobre las crónicas de Cortés, López de Gómara y Díaz del Castillo », p. 253-273). Les *Cartas de Relación* de Cortés, l'*Historia de la conquista de México* de López de Gómara et l'*Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo sont ainsi replacées dans un cadre – peut-être trop vaste pour ressaisir toutes les circonstances qui en déterminèrent la genèse – qui invite néanmoins à une utile réflexion sur l'écriture de l'histoire.

Enfin, Ismael Jiménez Jiménez (« Vidas, negocios y violencia: los escritores peruanos del XVII. El poeta del Valle y Caviedes y el cronista Mugaburu », p. 275-293) élargit encore l'aire parcourue par les études du volume, en envisageant le Pérou de la seconde moitié du XVII^e siècle, et plus particulièrement Lima, avec l'importante université de San Marcos comme centre de la vie intellectuelle. Jiménez Jiménez met en regard le poète, Juan del Valle y Caviedes, et le chroniqueur, José de Mugaburu y Hontón, retraçant pour chacun le profil biographique, avant de passer à une synthèse de leurs œuvres, qui témoignent toutes deux de la vitalité d'une pensée péruvienne qui n'a alors rien à envier aux esprits de la métropole⁴.

³ D'utiles compléments, sur Salcedo et sur les autres commentateurs de la poésie de Góngora, sont maintenant à trouver sur le site, en développement, du groupe Pólemos que dirige Mercedes Blanco, <http://obvil.sorbonne-universite.site/projets/edition-digitale-et-etude-de-la-polemique-autour-de-gongora>.

⁴ Un septième article vient encore compléter cet ensemble d'études littéraires, de Javier Manzano Franco « La precaria construcción de un sujeto femenino romántico: “A la Poesía” de Gertrudis Gómez de Avellaneda », que le compte rendu n'évoque pas en particulier pour la même raison que les quatre dernières contributions linguistiques.

Patricia MARÍN CEPEDA (éd.), « *En la concha de Venus amarrado* » : *erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2017, 270 p.

Compte rendu par Roland Béhar

Les temps sont loin où Apollinaire publiait pour un public restreint une traduction française de *La Gentille Andalouse* de Francisco Delicado¹, ou même ceux où Camilo José Cela parlait de la *Carajicomedia* (1519) dans son *Diccionario secreto* (1968). La condamnation de cette *Comedia* par Marcelino Menéndez Pelayo pesa lourd, en Espagne², et il fallut en réalité attendre les lendemains du franquisme pour assister au développement des études sur les littératures inconvenantes de l'âge classique espagnol³. Entretiens, José Goytisolo composa la *Carajicomedia de fray Bugeo Montesino y otros pájaros de vario plumaje y pluma* (Barcelona, Seix Barral, 2000), où il se faisait s'entrecroiser le scandale du texte anonyme de la Renaissance avec les provocations contemporaines d'un Manuel Puig⁴.

Les études sur la littérature érotique du Siècle d'Or ont connu un essor remarquable au cours des quarante dernières années, en particulier depuis la publication en 1975, par Pierre Alzieu, Robert Jammes et Yvan Lissorgues, de la *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro, con su vocabulario al cabo por el orden del*

¹ *L'œuvre de Francisco Delicado. La Lozana Andaluza. La Gentille Andalouse. XVI^e siècle*. Introduction, essai bibliographique par Guillaume APOLLINAIRE, Paris, Bibliothèque des Curieux, « Les Maîtres de l'Amour », 1912.

² Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Obras completas. Historia de los heterodoxos*, vol. VI (*Heterodoxia en el siglo XIX*), Madrid, CSIC, 1968, p. 322 : « aquella afrentosa Comedia, cuyo título entero veda estampar el decoro. »

³ Il en va de même pour le champ italien, où il faut attendre, pour une réévaluation de la poésie érotique italienne de la Renaissance, la thèse de Jean TOSCAN, *Le Carnaval du langage : le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino, XV^e-XVII^e siècles*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981. Pour le champ français, voir le suggestif dossier « Le Nu dans la littérature », éd. Tom CONLEY et Michael NERLICH, *Lendemain*, 51, 1988, p. 6-99.

⁴ Sur ce point, voir Isabelle TOUTON, « Le modèle de l'anonyme *Carajicomedia* (1519) dans *Carajicomedia de fray Bugeo Montesino y otros pájaros de vario plumaje y pluma* de Juan Goytisolo », dans Jean-Michel DEVOIS et Ghislaine FOURNÉS (dir.), *Constitution, circulation et dépassement de modèles politiques et culturels dans la péninsule ibérique*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, pp. 153-181.

*a.b.c.*⁵. Les travaux se sont depuis multipliés, avec des études transversales, comme celle d'Antonio Alatorre⁶, ou monographiques, telle celle de José Ignacio Díez Fernández⁷. Plusieurs études collectives ont également vu le jour, tel le numéro IX (1990) de la revue *Edad de Oro (El erotismo y la literatura clásica española)*, ou les ensembles coordonnés en particulier par le même J. I. Díez Fernández⁸, par Luis Gómez Canseco⁹, ainsi que par Javier Blasco¹⁰. Une récente bibliographie consultable en ligne est venue utilement donner un panorama de cette riche littérature¹¹. C'est dans le prolongement de ce dernier volume que se situe l'ouvrage qui retient ici notre attention, coordonné par Patricia Marín Cepeda, et qui offre un très riche complément à ce champ d'étude en expansion constante qu'est la poésie érotique du Siècle d'Or¹².

Le titre de l'ouvrage reprend le vers célèbre de l'*Ode ad florem Gnidi* de Garcilaso de la Vega, « *en la concha de Venus amarrado* », qui figure le serf d'amour attaché à la « conque de Vénus ». L'image, évidemment, se prête à une double interprétation, allégorique et érotique, comme le relève Lope de Vega dans ses *Rimas de Tomé de Burguillos* (« *Por no tener dineros...* »). L'ambiguïté est reine, en matière de littérature

⁵ Pierre ALZIEU, Robert JAMMES et Yvan LISSORGUES (éd.), *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro, con su vocabulario al cabo por el orden del a.b.c.*, Toulouse, France-Ibérie recherche, 1975, rééd. Barcelone, Crítica, 1984 et 2000.

⁶ Antonio ALATORRE, *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2003.

⁷ José Ignacio DÍEZ FERNÁNDEZ, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003, qui dérive en réalité de son travail d'édition de la poésie érotique de Diego HURTADO DE MENDOZA, *Poesía erótica*, Archidona, Ediciones Aljibe, 1995, et donne d'ailleurs encore lieu à des études récentes, telle *id.*, « De la raíz a las puntas (con un insecto en medio): la poesía erótica de Diego Hurtado de Mendoza *reloaded* », *Studia aurea*, 9, 2015, 595-629.

⁸ José Ignacio DÍEZ FERNÁNDEZ et Adrienne L. MARTÍN (éd.), *Venus Venerada : tradiciones eróticas de la literatura española*, Madrid, Universidad Complutense, 2006, avec une intéressante introduction par le même auteur, « Asedios al concepto de literatura erótica », p. 1-18.

⁹ Luis GÓMEZ CANSECO, Pablo L. ZAMBRANO et Laura P. ALONSO (éd.), *El sexo en la literatura*, Huelva, Universidad de Huelva, 1997.

¹⁰ Javier BLASCO (éd.), *Lasciva est nobis pagina... Erotismo y literatura española en los Siglos de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2015.

¹¹ Gaspar GARROTE BERNAL et Alicia GALLEGO ZARZOSA, « Español en red 8.o: e-bibliografía y esquema para una historia de la literatura erótica (o sexual) española », *AnMal Electrónica*, 29, 2010, p. 253-290, http://www.anmal.uma.es/numero29/EspRED_8.o.htm.

¹² Un utile compte rendu en a été déjà publié par José Ignacio DÍEZ FERNÁNDEZ, *Criticón*, 131, 2017, p. 189-192.

érotique, comme le rappelle la coordinatrice dans sa brève introduction, *a modo de preámbulo* (p. 7-12), citant Italo Calvino selon qui, en littérature, la sexualité est un langage où importe davantage ce qui n'est pas dit que ce qui est dit¹³. L'ouvrage compte onze études, qui se répartissent en deux ensembles. Un premier regroupe six interprétations de textes déjà connus, tandis que le second récupère, au fil de cinq articles de caractère nettement philologique, des poèmes conservés dans quatre manuscrits poétiques romains.

Le premier ensemble s'ouvre avec un essai de Javier Blasco (« “¿No es esto animal?” Ovidio *versus* Petrarca », p. 13-26), qui rappelle que la poésie érotique du Siècle d'Or est souvent le fait d'hommes d'Église et que la matière érotique d'ascendance ovidienne emprunte de multiples canaux – la littérature médicale, en particulier, ou encore que l'amour est présenté comme puissance aveuglante, au point qu'Aristote, l'idéal de la raison humaine, se laissa soumettre par une courtisane¹⁴. L'idéal de la supériorité de la femme est soumis à dure critique, dans cette littérature aux traits souvent à la fois misogynes et ironiques. Le rapport de l'amour à l'argent – *eros y oros* – constitue le sujet de la seconde contribution, d'Alejandro García Reidy (« Eros y oros, o el intercambio sexual en la poesía erótica de los Siglos de Oro », p. 27-60). Le mythe de Danaé et de la pluie d'or servait depuis l'Antiquité d'exemple à la méditation de cette question, au point de poser la question de savoir si l'argent ne devient pas un moyen de renforcer l'érotisme. *Auro conciliatur amor*, écrivait Ovide, et García Reidy explore un ensemble de textes – dont bon nombre édités par Alzieu, Jammes et Lissorgues – évoquant la vénalité de l'amour, le prix du désir, la prostitution masculine, le cocuage intéressé et, *in fine*, la possibilité d'un rapport désintéressé.

¹³ Italo CALVINO, « Définitions de territoires : le comique, l'érotique, le fantastique », *La machine littérature*, Paris, Seuil, 1993, p. 49-61.

¹⁴ Le motif, célèbre au Moyen Âge et à la Renaissance, vient de Diogène Laërce, chez qui l'on peut lire qu'« Aristippe [...] au livre I du *Sur la sensualité des Anciens*, dit qu'Aristote fut l'amant d'une concubine d'Hermias. Ce dernier ayant donné son accord il l'épousa, et, transporté de joie, il offrait des sacrifices à cette femme comme les Athéniens à la Déméter d'Eleusis. » (V 3) Le *Lai d'Aristote* (vers 1230) en diffusa le thème, que de nombreuses adaptations visuelles rendirent populaire avec l'invention de l'impression – voir ci-après.

Pedro Ruiz Pérez, ensuite, s'intéresse plus particulièrement aux poèmes érotiques de Luis de Góngora («¿Góngora erótico? El retrete del poeta », p. 61-90). Non pas aux grands poèmes du cordouan – dont l'ambiguïté sensuelle a fait par ailleurs l'objet de nombreux travaux, en particulier de Jesús Ponce Cardenas¹⁵ –, mais à un petit *corpus* de vingt-six poèmes « mineurs » d'inspiration explicitement sexuelle : cinq sonnets, un *romance*, un poème en *redondillas* et, enfin, dix-neuf *letrillas*. L'analyse se concentre sur les conditions de transmission de ces textes, imprimées et manuscrites – restreintes, dans le cas de sept, à un seul manuscrit (ms. « de Valdeterrazo ») –, sur leur attribution à Góngora – souvent les textes sont transmis de manière anonyme –, avant d'en venir à leur interprétation thématique, qui met en valeur les moyens rhétoriques et stylistiques de la satire sexuelle, et enfin aux ressorts du rire – souvent liés à l'*agudeza*, telle que définie par Gracián. L'accent, ce faisant, est particulièrement mis sur l'opposition entre la volonté du poète même de faire circuler ses compositions de manière anonyme, et celle de ses héritiers, qui au contraire tendent à les lui attribuer, l'attribution à Góngora conférant un prestige à des poèmes dont la matière et le style devraient les priver.

Le *Quichotte* apocryphe – seconde partie du roman de Cervantès, publiée par un certain Alonso Fernández de Avellaneda en 1614 – a toujours été considéré comme plus cru et plus cruel, comme plus indécent et plus moralisateur que son modèle cervantin. Luis Gómez Canseco (« Del catre al fogón: acuchilladas y mondongueras entre *La Celestina* y el *Quijote* apócrifo », p. 91-105¹⁶) explore l'ascendance célestinesque du personnage de la prostituée Barbara, qui apparaît au chapitre XXII de la continuation illicite des aventures du gentilhomme de la Manche, en remplacement de l'idéale Dulcinée qu'Avellaneda avait décidé d'exclure du récit. L'article s'arrête plus particulièrement sur les deux caractéristiques principales de

¹⁵ Voir en particulier *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, Barcelone, Universitat Pompeu Fabra, 2010, consultable en ligne :

https://www.upf.edu/todogongora/pdf/El_tapiz_narrativo_del_Polifemo_Eros_y_elipsis_PDF.pdf

¹⁶ L'article est un complément utile à la contribution du même auteur au présent numéro d'*Atlante*, « Del culo al cielo: escatología y teología en el *Quijote* de Avellaneda ».

cette figure haute en couleur : la cicatrice qu'elle porte au visage et sa profession de tripière (*mondonguera*). En effet, elle est « *acuchillada* », c'est-à-dire marquée au visage, mais aussi « experte », selon un sens second du mot, déductible d'utilisations fréquentes à l'époque qui remontent au moins à *La Célestine*. Par ailleurs, son maniement des tripes la dégrade encore plus et la rapproche à nouveau du registre prostibulaire. Avellaneda crée ainsi un personnage aux antipodes de l'inspiration cervantine, essentiellement placé sous le signe de la dégradation, et dont il fera la compagne de son Don Quichotte et de son Sancho Panza.

Les deux dernières contributions du premier ensemble rapprochent la poésie de la peinture du Siècle d'Or, en écho à la perspective déjà ouverte par l'essai de García Reidy. Un point de référence théorique qu'il aurait été intéressant d'évoquer, dans ces deux cas, est celui de l'article de Carlo Ginzburg, « Titien, Ovide et les codes de la représentation érotique au XVI^e siècle » (1978)¹⁷. Adrián J. Saez (« El perdón de la Magdalena: erotismo y pintura en un soneto de Quevedo », p. 107-120) envisage le sonnet *Llegó a los pies de Cristo Madalena* de Francisco de Quevedo comme poème auquel son inspiration burlesco-religieuse valut rapidement la condamnation et la censure. Exemple de l'ascendant séducteur que la peinture religieuse – et néanmoins sensuelle – exerce sur les esprits, tentés par le défi conceptuel de la représentation d'un corps qui ne doit inviter qu'au repentir. Alicia Gallego Zarzosa (« Cleopatra y la perla: una nueva simbología erótica en Lope de Vega, p. 121-138 »)¹⁸, envisage comme le poète crée dans le troisième poème des *Rimas* (1609) une nouvelle association entre les perles et la sensualité. Si l'association entre la perle et Cléopâtre vient de Pliny l'Ancien (*Histoire naturelle*, IX, XXV, 58), Lope de Vega en fait un usage fréquent, et particulièrement dans ce sonnet, de sorte qu'il devient lui-même, aux yeux de son

¹⁷ Article republié dans Carlo GINZBURG, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire. Édition revue et augmentée*, Lagrasse, Verdier, 2010.

¹⁸ Co-auteur du panorama bibliographique mentionné plus haut, elle est par ailleurs auteur d'une thèse soutenue sous la direction de José Ignacio DÍEZ FERNÁNDEZ, *El erotismo en la poesía de Lope de Vega*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2014, consultable en ligne : <http://eprints.ucm.es/29936/>.

ami Baltasar de Vitoria – auteur de l’influent *Teatro de los dioses de la gentilidad*, dont la seconde partie est publiée en 1623 –, une autorité poétique en la matière.

Le second ensemble d’articles, qui vise l’augmentation et la consolidation critique du *corpus* critique de la poésie érotique du Siècle d’Or, est inauguré par Elisabetta Sarmati (« Erotismo y poesía de cancionero en el ms. Corsini 625 de la Accademia Nazionale dei Lincei »), qui recueille les compositions de caractère érotique du ms. 625 de la Bibliothèque de l’Accademia dei Lincei, chansonnier composé de poèmes destinés à un accompagnement à la guitare¹⁹. Outre le *villancico* *Y tal conejuelo y tal conegido*, amplement étudié par Caravaggi en 1980²⁰, E. Sarmati recueille cinq poèmes de registre érotique : les *villancicos* *Si queréis que os enrame la puerta...*, *Arrojome las naranjicas...*, *¿Hay quien me quiera comprar...?*, le poème à *redondilla*, *Una batalla de Amor...*, et enfin *Atina, que dais en la manta...* Patricia Marín Cepeda, l’éditrice du volume, effectue ensuite le recensement de poèmes érotiques d’un autre manuscrit de la même bibliothèque, le Corsini 970 (« Erotismo y poesía en el manuscrito Corsini 970 de la Accademia Nazionale dei Lincei », p. 161-173)²¹. Sur un ensemble de 137 compositions²², pas moins de 47 sont de nature nettement érotico-burlesque, ce qui fait de ce manuscrit un relai majeur de la poésie érotique du Siècle d’Or²³. L’article propose la transcription et un bref commentaire des quatre compositions de cet ensemble inconnues par d’autres témoins textuels : *Llena de mucho gozo...*, glose du sonnet *A la orilla del agua estando un día...* ; *Hermana*

¹⁹ Le manuscrit a fait l’objet d’une étude préalable par Patrizia BOTTA, « Canzonieri spagnoli popolareggianti conservati a Roma (I): il Ms. Corsini 625 », *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 4, 2015, p. 1-12, consultable en ligne : <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/46967>.

²⁰ Giovanni CARAVAGGI, « “Y tal conejito... y como es bonito”. Un sistema bisemico della melica tradizionale », *I codici della trasgressività in area ispanica*, Vérone, Fiorini, 1980, p. 167-75.

²¹ Patricia MARÍN CEPEDA a par ailleurs richement exploité ce manuscrit dans son important *Cervantes y la corte de Felipe II: Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560–1608)*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2015.

²² Dont une constitue la *Traduction de los libros de Ovidio de arte amandi* (fol. 195v-270v du ms.), récemment éditée par Javier BLASCO (éd.), *Fray Melchor de la Serna. Arte de Amor. (Primera traducción al castellano del Ars Amandi de Ovidio)*, Valladolid, Agilice Digital, 2016.

²³ Manuscrit déjà décrit par Massimo MARINI, « Canzonieri spagnoli popolareggianti conservati a Roma (III): il Ms. Corsini 970 », *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 4, 2015, p. 60-77, consultable en ligne : <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/46970>.

zarabanda emputecida..., sonnet ; *Pardios, Belilla, no hay miollo en esto...*, sonnet ; et *Mitido entre los brazos de su dama...*, sonnet. L'étude de cet ensemble permet de renforcer une observation déjà établie par la critique : l'exceptionnelle fécondité de l'université de Salamanque des années 1570 en matière de poésie érotique. La contribution suivante, de Massimo Marini (« Formas y temas eroticos en dos poemas del ms. Corsini 970 : el *Romance de la viuda triste* y el soneto "Elvira Nicolás estaba un día" », p. 175-199) édite et étudie deux autres compositions du même manuscrit. Le *romance* attribué par Millé y Giménez à Góngora, ici considéré comme anonyme joue sur l'image du jardin délaissé de la triste veuve, avec un déploiement botanique qui donne lieu à une riche série de variations obscènes. Dans la forme transmise par le manuscrit Corsini 970, le sonnet, attribué à Liñán, offre d'intéressantes variantes par rapport à la version généralement connue (n° 118 de l'anthologie d'Alzieu, Jammes et Lissorgues). Les deux poèmes sont d'excellents exemples de l'ingénieuse inventivité de la veine érotico-burlesque au Siècle d'Or.

Debora Vaccari (« El onírico vuelo erótico de una mariposa en la canción anónima "Durmiendo una mañana con contento" », p. 201-) étudie une *canción* conservée dans le ms. Barberini Latini 3602, recueil factice de la Bibliothèque Vaticane. Le poème, anonyme, offre le cas intéressant d'un songe ou, plutôt, d'un cauchemar érotique où le poète se rêve en papillon s'approchant encore et encore de la bien-aimée. Variation intéressante sur le thème auquel Antonio Alatorre avait consacré son livre *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*. Enfin, Aviva Garribba (« "Caracoles habéis comido". Una letrilla erótica del ms. Ottoboniano 2882 », p. 217-231) édite une *letrilla* érotique et en offre une étude poussée²⁴. Sous des airs innocents, le poème s'adonne à un jeu d'allusions transparentes, détaillant les remèdes que la belle doit prendre contre le « mal français » qu'un abus de

²⁴ Pour une description du ms., voir Aviva GARRIBBA, « Canzonieri spagnoli popolareggianti conservati a Roma (II): il Ms. Ottoboniano 2882 », *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 4, 2015, p. 47-59, consultable en ligne : <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/46969>.

consommation d'« escargots » lui a causé, tout en lui suggérant de ne pas cesser de goûter aux joies de l'union des sexes.



Aristote et Phyllis, gravure par Wenzel von Olmütz, 1485-1500.



Aristote et Phyllis, gravure par Johannes Sadeler I (Bruxelles, 1550-1600),
d'après Bartholomeus Spranger (Anvers, 1546-Prague, 1611), 27,2 cm × 21,6 cm.



Copie moderne (porcelaine de Limoges) de la *Testa de cazì*, atelier de Maestro Giorgio Andreoli (?), Gubbio, 1536 (original à Oxford, Ashmolean Museum). Diamètre, 23,2 cm.

Sur le phylactère, l'inscription burlesque est à lire de droite à gauche, comme s'il s'agissait d'un texte hébraïque (selon l'avvers de l'assiette : « *El breve dentro voi legerite come i giudei se intender el vorite* ») : « *Ogni homo me guarda come fosse una testa de cazì* ».

Sur l'assiette, voir : <https://www.ashmolean.org/dish-composite-head-penises>, ainsi que *Art and Love in Renaissance Italy*, New Haven / Londres, The Metropolitan Museum of Art / Yale University Press, 2008, p. 217-219.

RESUMES

Antonietta IACONO, “Descrivere il corpo dell’amata”: Giovanni Gioviano Pontano, *Parthenopeus* I 2 tra disinibizione giovanile e senile compostezza.

Sintesi: Il saggio focalizza l’attenzione sulla genesi redazionale del *Parthenopeus sive Amorum libri*, una raccolta di versi che rappresentò per Giovanni Gioviano Pontano nella *forma antiquior* il suo vero e proprio debutto come poeta alla corte aragonese di Napoli. L’analisi dell’erotismo trasgressivo della *forma antiquior* (che emerge, ad esempio, in *Parth.* I 2 secondo la versione del codice London, British Library, Burney 343) mette in luce modelli e programmi poetici del giovane autore, sviluppati su un preciso canone comprendente i *Priapeia*, Catullo, Marziale, ed anche i maestri d’amore elegiaci riletto, però, in chiave strettamente erotica. La revisione cui il poeta negli anni estremi della sua vita sottopose questa sua opera giovanile la trasformò in forma radicale sia in senso strutturale che in senso contenutistico, rileggendo soprattutto quei componimenti che provenivano da una più antica raccolta intitolata *Pruritus* avevano un’intonazione sboccata. Il saggio intende dimostrare che la revisione pontaniana non va letta nel senso di una censura moralizzante, ma nel senso di una più marcata militanza classicista.

Parole chiave: Giovanni Gioviano Pontano, *Parthenopeus*, Napoli aragonese, poesia erotica.

Antonietta IACONO, “Descrivere il corpo dell’amata”: Giovanni Gioviano Pontano, *Parthenopeus* I 2, entre la désinhibition juvenile et le calme de la vieillesse.

Résumé : Le *Parthenopeus sive Amorum libri* est un recueil poétique que Giovanni Pontano écrivit au début de sa carrière de poète à la cour aragonaise de Naples. L’analyse de l’erotisme transgressif de la forme « *antiquior* » du *Parthenopeus* (Londres, British Library, ms. Burney 343) révèle les modèles et les programmes poétiques du jeune Pontano, y compris les *Priapeia*, Catulle, Martial et les *praeceptores amorum* (Ovide, Propertius, Tibulle) relus, cependant, dans un registre strictement érotique. Pontano a plus tard révisé ces premiers travaux, en revoyant particulièrement ces compositions qui émanant d’un plus vieux recueil, le *Pruritus* avaient des intonations inconvenantes. L’article montre que la révision de Pontano n’est pas une censure moralisatrice, mais exprime un militantisme classique plus fort.

Mots-clés : Giovanni Gioviano Pontano, *Parthenopeus*, Naples aragonaise, poésie érotique.

Antonietta IACONO, “Descrivere il corpo dell’amata”: Giovanni Gioviano Pontano, *Parthenopeus* I 2, between juvenile disinhibition and senile composure.

Abstract: The paper focuses on *Parthenopeus sive Amorum libri* by Giovanni Pontano, a collection of poems that was his real debut as poet at the Aragonese court of Naples. The analysis of transgressive eroticism in *Parthenopeus*’ ‘*antiquior*’ form (London, British Library, ms. Burney 343) reveals the models and poetic programs of the young Pontano, including *Priapeia*, Catullus, Martial, and even *praeceptores amorum* (Ovid, Propertius, Tibull) re-read, though, in a strictly erotic key. Pontano’s reviewed this

early work, re-reading especially those compositions that – coming from an older collection entitled *Pruritus* – had foul-mouthed intonations. The paper intends to show that Pontano's revision is not moralistic censorship, but expresses a stronger classical militancy.

Keywords: Giovanni Gioviano Pontano, *Parthenopeus*, Aragonese Napoli, erotic poetry.

*

François-Xavier GUERRY, La *Carajicomedia*. Modalidades de la parodia obscena de un gran modelo.

Resumen : El artículo trata de desvelar las modalidades de la reescritura obscena vigentes en la *Carajicomedia* (1519), parangonándola de forma constante con su hipotexto, el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena (1444). En este intento de caracterización y de análisis de las técnicas propiamente textuales de una de las obras más crudas de la literatura del Siglo de Oro, procuramos mostrar cómo el autor anónimo consigue transformar un texto serio, y que no se presta *a priori* en absoluto a este tipo de juego burlesco, en una obra que se le parece en parte, pero salpicada, hasta la saturación, de dobles sentidos eróticos y de obscenidades de todo tipo susceptibles de dejar constancia de las correrías sexuales del antihéroe, un vejete impotente. A lo largo de la presentación de los diversos procedimientos paródicos, desde los más obvios hasta los más sutiles, aparece palmariamente que la *Carajicomedia*, debido a su contenido ostensiblemente obsceno, que contamina todo lo que toca, echa un manto de sospecha sobre cada palabra que retoma más o menos directamente de la obra de Mena: lo que era inequívoco y anodino en su obra se enriquece en nuestro autor anónimo de nuevas acepciones escabrosas, se vuelve flexible, altamente polisémico y salaz.

Palabras clave: *Carajicomedia*, *Laberinto de Fortuna*, parodia, poesía burlesca.

François-Xavier GUERRY, La *Carajicomedia*. Modalités de la parodie obscène d'un grand modèle.

Résumé : L'article se propose de mettre à jour les modalités de la réécriture obscène en vigueur dans la *Carajicomedia* (1519), dans un souci constant de comparer cette dernière avec son hypotexte, le *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena (1444). Dans cet essai de caractérisation et d'analyse des techniques proprement textuelles de l'une des œuvres les plus crues de la littérature du Siècle d'Or, nous entendons montrer comment l'auteur anonyme parvient à transformer un texte sérieux, et qui ne se prête *a priori* pas du tout à ce type de jeu burlesque, en une œuvre qui lui ressemble en partie, mais émaillée, jusqu'à la saturation, de doubles sens érotiques et d'obscénités en tout genre susceptibles de dépeindre les pérégrinations sexuelles de l'anti-héros, un vieillard impotent. Au fil de l'égrenage des divers procédés parodiques, des plus évidents aux plus subtils, il apparaît clairement que la *Carajicomedia*, en raison de son contenu notoirement obscène, qui contamine tout ce qu'il touche, jette le

soupçon sur chacun des mots qu'elle reprend plus ou moins directement de l'œuvre de Mena : ce qui était sans équivoque et anodin chez ce dernier s'enrichit chez notre auteur anonyme de nouvelles acceptions scabreuses, devient flexible, hautement polysémique et salace.

Mots-clés : *Carajicomedia*, *Laberinto de Fortuna*, parodie, poésie burlesque.

François-Xavier GUERRY, The *Carajicomedia* and the modalities of an obscene parody of a great model.

Abstract: The purpose of this essay is to show the various patterns of obscene rewritings in play in the *Carajicomedia* (1519), while constantly checking this parodic poem against its hypotext, the *Laberinto de Fortuna* by Juan de Mena (1444). By such an attempt to characterize and investigate the very textual techniques of one of the most coarse works of the Spanish Golden Age, we intend to point out how the anonymous author manages to transform a serious text, which is not *a priori* suitable for this kind of burlesque joke, into a work just partially similar to the original, indeed imbued with erotic innuendos and all kinds of obscenities able to portray the sexual wanderings of its anti-hero, an impotent old man. As the different parodic processes are revealed, little by little, from the most obvious ones to the most subtle, it becomes clear that the *Carajicomedia*, because of its notorious obscene content, which taints everything it touches, casts suspicion upon every word pulled, more or less directly, from Mena's work. What was candid and harmless there, is here enriched by our anonymous author with new, obscene meanings, thus becoming flexible, highly polysemic and salacious.

Keywords. *Carajicomedia*, *Laberinto de Fortuna*, parody, burlesque poetry.

*

María del Rosario MARTÍNEZ NAVARRO, La transgresión del cuerpo en la sátira antiáulica española renacentista.

Resumen. Partiendo de la denuncia que en el subgénero de la sátira antiáulica se hace de las innumerables miserias del ingrato mundo de la corte (hambre, sed, cansancio, insomnio, competencias, enemistades, amistades de conveniencia, pobreza, falta de libertad...) y de su representación simbólica y paródica como lugar de vicios (avaricia, codicia, envidia, soberbia o lujuria, entre otros), a través de motivos, metáforas y *paroles inconvenantes* insertados en su mayoría dentro de la corriente de la corte como *mare malorum*, en el presente artículo pretendemos dejar constancia de cómo en una serie de textos del siglo XVI pertenecientes a este campo se pueden encontrar repetidas referencias al cuerpo e indumentaria del cortesano como manifestación visible de los pesares sufridos en silencio en palacio. El espacio vital de la corte aparece en ellos descrito como un lugar nocivo de pronto envejecimiento y enfermedad de sus habitantes y la mayoría de las veces incluso de muerte, consecuencia de haber sufrido durante su dilatada y desdichada

experiencia una serie de males inherentes a este ámbito letal. Incluso ambos elementos (cuerpo y vestido) son perfectos instrumentos para camuflar la verdadera identidad malévol de sus habitantes, reflejo, en resumidas cuentas, de la cara negativa y la más indecorosa, esto es, la real de la corte.

Palabras clave: corte, cuerpo, indumentaria, *mare malorum*, sátira antiáulica.

María del Rosario MARTÍNEZ NAVARRO, La transgression du corps dans la satire anti-aulique espagnole de la Renaissance.

Résumé. Le sous-genre de la satire anti-aulique dénonce les innombrables misères du monde ingrat de la cour (faim, soif, fatigue, insomnie, concurrence, inimitié, amitiés de convenance, pauvreté, manque de liberté...) et sa représentation symbolique et parodique comme lieu de vices (avarice, cupidité, envie, orgueil ou convoitise, entre autres), à travers des motifs, des métaphores et des incohérences exprimées principalement par le courant de la cour vue comme *mare malorum*. L'article analyse comment, dans une série de textes du XVI^e siècle appartenant à ce domaine, on peut trouver des références répétées au corps et à l'habillement du courtisan en tant que manifestation visible des souffrances subies en silence dans le palais. L'espace vital de la cour y apparaît comme un lieu dangereux de vieillissement subit et de maladie de ses habitants – et la plupart du temps même de mort –, du fait d'avoir souffert pendant sa longue et malheureuse existence les maux inhérents à ce milieu mortel. Le corps et la robe sont des instruments parfaits pour camoufler l'identité en réalité malveillante de ses habitants, reflétant, en somme, l'aspect négatif et le plus inconvenant, ou réel, de la cour.

Mots-clé : cour, corps, vêtements, *mare malorum*, satire anti-aulique.

María del Rosario MARTÍNEZ NAVARRO, The transgression of the body in the Spanish anti-aulic satire of the Renaissance

Abstract. Starting from the denunciation that the subgenre of anti-aulic satire directs at the innumerable miseries of the ungrateful world of the court (hunger, thirst, fatigue, insomnia, competition, enmity, friendships of convenience, poverty, lack of freedom...) and its symbolic and parodic representation as a place of vices (avarice, greed, envy, pride or lust, among others), through motives, metaphors and *inconvenient paroles* inserted mostly within the current of the court as *mare malorum*, this article intends to record how in a series of sixteenth century texts belonging to this field one can find repeated references to the body and clothing of the courtier as a visible manifestation of the sorrows suffered in silence in the palace. The vital space of the court appears in them described as a harmful place of sudden aging and illness of its inhabitants – and most of the time even of death – a consequence of having suffered during its long and unhappy existence a series of inherent evils in this lethal area. Both elements (body and dress) are perfect instruments to camouflage the true malevolent identity of its inhabitants, reflecting, in short, the negative aspect and the most unseemly, or real, of the court.

Keywords: court, body, clothing, *mare malorum*, antiaulic satire.

*

Ginés TORRES SALINAS, El soneto XXII de Garcilaso en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera: *Decorum, honestidad* y neoplatonismo

Resumen: El conocido soneto XXII de Garcilaso de la Vega (*Con ansia extrema de mirar qué tiene...*) ha dado lugar a una intensa discusión crítica, con motivo de la multiplicidad de interpretaciones que, merced a su cierta ambigüedad, el poema ofrece dentro de las coordenadas de la poética amorosa de Garcilaso. En el presente trabajo hacemos un repaso a las aportaciones principales de la crítica a la interpretación del poema, así como, una vez aclarados los posibles sentidos del mismo, un estudio de cómo Fernando de Herrera lo entiende en sus *Anotaciones*. La lectura de Herrera se orienta, como tratamos de mostrar, hacia los presupuestos de la filosofía neoplatónica del amor, a partir de una noción como la de *honestidad*, cercana a la del *decoro*.

Palabras clave: Garcilaso, Herrera, *honestidad*, soneto XXII, neoplatonismo.

Ginés TORRES SALINAS, Le sonnet XXII de Garcilaso dans les *Anotaciones* de Fernando de Herrera: *Decorum, honnêteté* et néoplatonisme.

Résumé : Le célèbre sonnet XXII (*Con ansia extrema de mirar qué tiene...*) de Garcilaso de la Vega a donné lieu à une discussion critique intense, due à la multiplicité des interprétations que, grâce à sa certaine ambiguïté, le poème offre au sein des coordonnées de l'amour poétique de Garcilaso. L'article passe en revue les principales contributions de la critique à l'interprétation du poème, ainsi que, une fois clarifiées ses possibles significations, une étude de la façon dont Fernando de Herrera le comprend dans ses *Anotaciones*. Comme nous essayons de le montrer, la lecture d'Herrera est orientée par les hypothèses de la philosophie néo-platonicienne de l'amour, à partir d'une notion telle que l'honnêteté, proche de celle du *decorum*.

Mots-clés : Garcilaso, Herrera, honnêteté, sonnet XXII, néoplatonisme.

Ginés TORRES SALINAS, Garcilaso's sonnet XXII in Fernando de Herrera's *Anotaciones: Decorum, Honesty* and Neoplatonism.

Abstract: Garcilaso de la Vega's well-known sonnet XXII (*Con ansia extrema de mirar qué tiene...*) has given rise to an intense critical discussion, due to the multiplicity of interpretations that, thanks to its certain ambiguity, the poem offers within the coordinates of Garcilaso's poetic love. This article will review the main contributions of the critique to the interpretation of the poem, as well as, once its possible meanings have been clarified, a study of how Fernando de Herrera understands it in his *Anotaciones*. As we try to show, the reading of Herrera is oriented towards the assumptions of the Neo-Platonic philosophy of love, starting from a notion such as *honesty*, close in some way to that of *decorum*.

Keywords: Garcilaso, Herrera, Honesty, sonnet XXII, neoplatonism.

Aude PLAGNARD, Venus y el desnudo heroico. Una disputa entre Luís de Camões y Jerónimo Corte-Real.

Resumen: La diosa Venus apareció desnuda en dos poemas épicos de finales del siglo XVI, uno en portugués y otro en castellano, bajo la pluma de dos poetas vinculados por una relación de intensa emulación: Luís de Camões y Jerónimo Corte-Real. El objeto de su contienda al respecto no atañe al desnudo de la diosa, sino a la manera cómo este desnudo está puesto al servicio de una seducción manipuladora. La reflexión de Corte-Real en cuanto a la propiedad del desnudo femenino culmina en su último poema, el *Naufração de Sepúlveda e Lianor*, donde emerge una propuesta radicalmente distinta a la de Camões: un desnudo heroico que saca su grandeza de una situación trágica.

Palabras claves: desnudo femenino, desnudo heroico, emulación, decoro, epopeya y mitología.

Aude PLAGNARD, Venus e o heróico nu. Uma disputa entre Luís de Camões e Jerónimo Corte-Real.

Resumo: A deusa Vénus apareceu desnuda em duas epopeias no final do século XVI, uma delas redigida em português, a outra em castelhano, por dois poetas envolvidos numa relação de intensa emulação: Luís de Camões e Jerónimo Corte-Real. A sua contenda não tem a ver com o denudo da diosa, senão com a maneira como este desnudo entra al serviço duma sedução manipuladora. A reflexão de Corte-Real sobre a propriedade do desnudo feminino culmina no seu último poema, o *Naufração de Sepúlveda e Liano*, onde formula uma proposta radicalmente diferente da de Camões: um desnudo heroico, cuja grandeza vem de uma situação trágica.

Palavras chaves: desnudo feminino, desnudo heroico, emulação, decoro, epopeia e mitologia.

Aude PLAGNARD, Vénus et le nu héroïque. Une dispute entre Luís de Camões et Jerónimo Corte-Real.

Résumé : La déesse Vénus fut décrite nue à deux reprises dans deux épopées de la fin du XVI^e siècle, l'une en portugais, l'autre en espagnol, sous la plume de deux poètes liés par une intense relation d'émulation : Jerónimo Corte-Real et Luís de Camões. L'objet de leur querelle n'est pas le nu de la déesse en tant que tel, mais la façon dont ce dernier est mis au service d'une séduction manipulatrice. La réflexion de Corte-Real sur la propriété du nu féminin culmine dans son dernier poème, le *Naudrage de Sepúlveda e Lianor*, où se fait jour une proposition radicalement différente de celle de Camões : un nu héroïque, qui tire sa grandeur d'une situation tragique.

Mots-clés : nu féminin, nu héroïque, émulation, *decorum*, épopée et mythologie.

Aude PLAGNARD, Venus and the heroic nude. A dispute between Luís de Camões and Jerónimo Corte-Real.

Abstract: Venus, the goddess of love, was twice described as a nude in two epic poems from the end of the 16th century, one in Spanish and the other in Portuguese, by two poets engaged in a strongly emulative relationship: Jerónimo Corte-Real and Luís de Camões. They did not confront each other regarding Venus' nudity in itself but regarding the way her nudity was an instrument of seduction and manipulation. Corte-Real's reflexion about the decorum of the feminine nude reaches a climax in his last epic, the *Shipwreck of Sepúlveda and Lianor*, where he composes a new response to his rival Camões: an heroic nude, whose greatness comes from a tragic situation.

Key words: feminine nude, heroic nude, emulation, *decorum*, epic and mythology.

*

Diane ROBIN, Représenter la laideur obscène. De l'équivoque burlesque aux transgressions libertines.

Résumé : La représentation de la laideur obscène pose avec acuité la question des limites du *decorum* dans la première modernité, qui s'attache tant à édicter les normes du corps et du comportement. La figure poétique de la vieille lubrique est investie d'une fonction polémique contre les canons pétrarquistes et remet en cause la conception idéalisante de la *mimésis*. L'article se penche sur la poésie burlesque italienne du seizième siècle ainsi que sur ses héritiers français, les poètes libertins du début du dix-septième siècle. Ces écrivains se jouent des frontières du *decorum* et du dicible selon diverses modalités. Les burlesques italiens opèrent un travestissement burlesque des éloges pétrarquistes de la beauté : ils parodient ces derniers dans des éloges ironiques de la laideur, qu'ils érotisent par des métaphores et des équivoques. Les poètes libertins amplifient l'obscénité dans des dispositifs qui préfigurent les pratiques sadiennes. Ils cultivent l'ambivalence sur des registres contrastés. Alors que les burlesques italiens expriment leur fascination du laid sur un mode hyperbolique ironique, les satires libertines dissimulent leur attrait sous une horreur extrême. Ainsi s'amorce ce renversement des valeurs esthétiques qui s'accomplira pleinement à l'époque contemporaine.

Mots-clés : laideur, obscénité, libertinage, transgression, poésie burlesque.

Diane ROBIN, The Representation of obscene ugliness. From the burlesque equivocation to libertine transgressions.

Abstract: The representation of obscene ugliness leads one to ask insightful questions as to the limits of decorum in the dawn of modernity, which placed such importance on prescribing bodily and behavioural norms. The poetic figure of the lecherous old woman was imbued with a controversial role that stood against the Petrarchan canon and cast doubt on the idealising concept of mimesis. The article focuses on sixteenth century burlesque Italian poetry, as well as its French

descendants, the libertine poets of the early seventeenth century. In different ways, these writers pushed the boundaries of what was acceptable and utterable. The Italian poets offered a burlesque contortion of Petrarchan eulogies to beauty, parodying them in their own ironic eulogies to ugliness, eroticised through metaphor and ambiguity. The Libertine poets highlighted the obscenity of ugliness that foreshadowed Sadean works. They cultivated ambivalence through contrasting registers. While the former expressed their fascination through a manner of hyperbolic irony, the latter concealed their attraction beneath extreme disgust. And so began the reversal of aesthetic values that would reach its full potential in the contemporary period.

Mots-clés: ugliness, obscenity, libertinism, transgression, poetry, burlesque.

*

Anne BOUSCHARAIN (trad.), Baptista Mantuanus, *Contra poetas impudice loquentes carmen* (1487)

Résumé : Traduction d'une âpre diatribe adressée aux poètes érotiques, dans laquelle le Mantouan condamne une poésie frivole et dépravée d'inspiration catulienne, à travers l'image d'une Vénus corrompue et de sources funestes. Il propose en antithèse un renouveau de l'art poétique, puisant désormais à la source pure et christianisée de l'Hippocrène, et dont le dessein se doit d'être chaste et sacré.

Mots-clés : Baptista Mantuanus, condamnation de la poésie, poésie chrétienne, poésie païenne.

Anne BOUSCHARAIN (translation), Baptist Mantuanus, *Contra poetas impudice loquentes carmen* (1487)

Abstract: Translation of a harsh diatribe addressed to erotic poets, in which Mantuanus condemns a frivolous and depraved poetry of Catulian inspiration, through the image of a corrupted Venus and deadly sources. The poet proposes in antithesis a revival of the poetic art, now drawing on the pure and christianized source of Hippocrene, and whose design must be chaste and sacred.

Keywords: Baptista Mantuanus, condemnation of poetry, Christian poetry, pagan poetry.

*

Giancarlo ALFANO, *Le insidie del riso. Convenienza e consuetudine nella scena cortigiana del Cinquecento italiano.*

Sintesi. Scopo del saggio è ricostruire la teoria del riso presente nell'Europa moderna, quando, sulla base della retorica antica, i teorici italiani proposero un sistema tripartito: 1. Il riso è l'effetto di una sorpresa (aspetto comunicativo); 2. Tale sorpresa va messa in relazione con le convenzioni condivise (aspetto cognitivo); 3. Le convenzioni vanno riferite a un gruppo definito (aspetto sociale).

Dopo la ricostruzione del sistema, l'ultima parte del saggio è dedicata all'analisi della sezione del *Libro del Cortegiano* dedicata alla comicità verbale. Pubblicato nel 1528 da Baldassar Castiglione, questo libro, di ampio e lungo successo, è rimasto di costante riferimento nella cultura europea. Pertanto, va considerato centrale anche nello sviluppo di una moderna teoria del riso.

Parole chiavi: Castiglione, *Cortegiano*, teoria del riso.

Giancarlo ALFANO, Les pièges du rire. Commodité et la coutume dans la scène de la cour du Cinquecento italien.

Résumé : Cet essai tente de reconstruire la théorie du rire dans l'Europe moderne. Sur la base de l'ancienne rhétorique (Aristote, Quintilien), les théoriciens de la Renaissance italienne ont défini un système conceptuel rapidement partagé dans tout le monde occidental, au moins jusqu'à l'âge romantique. La théorie reposait sur trois thèses : 1. Le rire est l'effet d'une surprise (aspect communicatif) ; 2. Une telle surprise doit être liée à une série de conventions partagées (aspect cognitif) ; 3. Ces conventions sont toujours liées à un groupe spécifique (aspect social).

Après avoir reconstitué l'ensemble du système, la dernière partie de cet essai analyse la section du *Libro del Cortegiano* consacrée au langage comique. Publié par Baldassar Castiglione en 1528, ce *best-seller* européen fut un livre de référence constant pour la culture occidentale. En tant que tel, il doit être considéré comme essentiel dans le développement d'une théorie moderne du rire.

Mots-clés : Castiglione, *Cortegiano*, théorie du rire.

Giancarlo ALFANO, The pitfalls of laughter. Convenience and costum on the court scene of the Italian Cinquecento.

Abstract. The aim of this essay is to reconstruct the theory of laughter in *Ancien Régime* Europe. On the basis of ancient rhetoric (Aristotle, Quintilian), Italian Renaissance theorists defined a conceptual system that was rapidly shared in all the Western world at least until the Romantic Age. The theory was three-fold: 1. Laughter is the effect of a surprise (communicative side); 2. Such surprise is to be connected to a series of shared conventions (cognitive side); 3. Such conventions are always related to a specific group (social side).

After having reconstructed the whole system, the last part of this essay analyses the section of the *Libro del Cortegiano* dedicated to comic language. Published by Baldassar Castiglione in 1528, this European best- and long-seller was a constant reference-book for Western Civilization. As such, it is to be considered pivotal in developing a modern theory of laughter.

Keywords: Castiglione, *Cortegiano*, theory of laughter.

*

Anne BOUTET, « Mon cousin, cestuy cy est-il bon ? ». Le *decorum* « trop gaillard » des *Nouvelles récréations et joyeux devis* de Des Périers, lecteur du Pogge

Résumé : Bonaventure Des Périers, conteur des *Nouvelles récréations et joyeux devis* (1558), emprunte non seulement plusieurs récits aux *Confabulationes* du Pogge, mais joue également d'un *decorum* « trop gaillard » dont il interroge et exploite les implications rhétoriques, morales et esthétiques. En effet, si l'influence du modèle italien sert la verve joyeusement provocatrice d'un matériau narratif et rhétorique jouant avec les limites de la bienséance et du bon goût, les nouvelles de Des Périers soulignent néanmoins les implications morales de la notion de *decorum*, certains personnages des récits offrant une représentation singulière de la magnanimité. Ces nouvelles révèlent également que le *decorum* peut devenir le support d'un questionnement générique. En reprenant les facéties du Pogge, le conteur pratique une écriture du dépassement : aller au-delà du divertissement licencieux ou provocateur hérité de l'humaniste florentin pour mieux revendiquer une dynamique d'écriture et réveiller des lecteurs prisonniers de leurs habitudes de lecture.

Mots-clés : *decorum*, Bonaventure Des Périers, Le Pogge, facétie, nouvelle, genre narratif, personnage, dialogue, rire.

Anne BOUTET, « Mon cousin, cestuy cy est-il bon ? ». The too merry *decorum* of the work of a Poggio's reader, Des Périers's *Nouvelles récréations et joyeux devis*

Abstract: Bonaventure Des Périers, author of *Les Nouvelles récréations et joyeux devis* (1558), not only borrows several stories from Poggio's *Facetiae*, he also plays with a too merry ("trop gaillard") *decorum*, whose rhetorical, ethical, and moral implications he examines and exploits. Indeed, while the influences of the Italian original emerge in the cheerfully provocative enthusiasm of Des Périers's rhetorical and narrative material, where he plays on the limits of propriety and good taste, his tales nonetheless highlight the moral implications of *decorum*, with some characters providing a unique illustration of magnanimity. In addition, these tales reveal that *decorum* can be a medium for questioning literary genres. While taking from Poggio's *Facetiae*, Des Périers practices a forward writing or *écriture du dépassement*: he goes beyond the licentious and provocative amusements inherited from the Italian humanist, in order to lay claim to a style of writing and to wake up readers who are prisoners of their reading habits.

Keywords: *decorum*, Bonaventure Des Périers, Le Pogge, *Facetiae*, tales, narrative genre, character, dialogue, laughter.

*

Raquel MADRIGAL MARTÍNEZ, El decoro, según se mire, en los *Coloquios* de Garcia da Orta

Resumen: En los *Coloquios* de Garcia da Orta entran en escena dos maneras de ver el mundo que el autor presenta haciendo uso de un juego de luces a través del cual enfoca cada asunto desde dos normas de comportamiento. Con esto, a la postre, no pretende otra cosa que mostrar como igualmente *decorosas* formas aparentemente

irreconciliables de encarar la religión, la sexualidad y el relacionamiento social en general, obligándonos a ponernos en el lugar del *otro*.

Palabras-clave: Garcia da Orta, Erasmo, Cicerón, *Coloquios*, *decoro*, encuentro de culturas, religión, sexualidad, normas de comportamiento.

Raquel MADRIGAL MARTÍNEZ, Le *decorum*, selon le point de vue, dans les *Coloquios* de Garcia da Orta

Résumé : Dans les *Coloquios* de Garcia da Orta, l'auteur présente deux manières de voir le monde en jouant sur les éclairages sur chaque sujet, à partir de deux normes de comportement différentes. Il prétend montrer comme également convenables des manières apparemment inconciliables d'aborder la religion, la sexualité et les relations sociales en général, forçant son lecteur à se mettre à la place de l'autre.

Mots-clés : Garcia da Orta, Erasmo, Cicero, *Coloquios*, *decorum*, rencontre des cultures, religion, sexualité, normes de comportement.

Raquel MADRIGAL MARTÍNEZ, The *decorum*, depending on the perspective, in Garcia da Orta's *Coloquios*

Abstract: In Garcia da Orta's *Coloquios*, the author presents two different ways of seeing the world using different perspectives through which he approaches each subject from two norms of behaviour. In doing so, he strives to show that apparently irreconcilable ways of addressing religion, sexuality and social relations are in fact equally decorous, forcing his reader to put himself in the place of the other.

Keywords: Garcia da Orta, Erasmus, Cicero, *Coloquios*, *decorum*, encounter of cultures, religion, sexuality, norms of behaviour.

*

Juan VARO ZAFRA, Propiedad y desatino. Notas sobre lo indecoroso apropiado en el *Quijote*

Resumen: El artículo examina el concepto de “desatino apropiado” en el *Quijote* de Miguel de Cervantes a partir de las controversias en torno a la verosimilitud, la imaginación y el decoro en las poéticas de la segunda mitad del siglo XVI y los comienzos del siglo XVII. Cervantes propone la posibilidad de un “desatino apropiado”, esto es, una violación aparente del decoro poético que resulta, sin embargo, aceptable desde el punto de vista de esta nueva verosimilitud. Finalmente se estudian algunos casos del *Quijote* en los que se muestra cómo opera esta categoría en la práctica narrativa cervantina, así como otros ejemplos de desatino que, a nuestro juicio, exceden los límites autoimpuestos de la propiedad.

Palabras clave: Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, decoro, poética.

Juan VARO ZAFRA, Propriété et non-sens. Notes sur le « non-sens approprié » dans *Don Quichotte*

Résumé : L'article examine le concept de « non-sens approprié » dans le *Quichotte* de Miguel de Cervantès, à partir des controverses autour de la vraisemblance, de l'imagination et du *decorum* dans la poétique de la seconde moitié du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle. Cervantès propose la possibilité d'un « non-sens approprié », c'est-à-dire d'une violation apparente du *decorum* poétique, pourtant acceptable du point de vue de cette nouvelle vraisemblance. Enfin, quelques cas du *Quichotte* sont étudiés, où il est montré comment cette catégorie opère dans la pratique narrative de Cervantès, ainsi que d'autres exemples de non-sens qui, à notre avis, dépassent les limites auto-imposées de la propriété.

Mot-clés : Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, *decorum*, poétique.

Juan VARO ZAFRA, Propriety and nonsense. Notes on the appropriate nonsense in *Don Quixote*

Abstract: The article examines the concept of “appropriate nonsense” in Miguel de Cervantes’s *Quixote* from the controversies surrounding verisimilitude, imagination and *decorum* in the poetics of the second half of the sixteenth century and the beginning of the seventeenth century. Cervantes proposes the possibility of an “appropriate nonsense”, that is, an apparent violation of poetic *decorum* that is, however, acceptable from the point of view of this new likelihood. Finally, some cases of the *Quixote* are studied in which it is shown how this category operates in Cervantes’s narrative practice, as well as other examples of nonsense that, in our opinion, exceed the self-imposed limits of propriety.

Keywords: Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, *Decorum*, Poetics.

*

Clea GERBER, Cuerpo, discurso y deseo femenino en el *Quijote*. Maternidades en conflicto en la «casa de placer» de la duquesa.

Resumen: El trabajo enfoca una zona particular de la larga secuencia en que los protagonistas del *Quijote* cervantino se hallan en los dominios de los duques: la comprendida entre el capítulo 44 y el 57 de la segunda parte, donde diversas mujeres despliegan todos los artificios a su alcance para intentar imponer su voluntad ante los hombres. Según esperamos demostrar, el personaje de la duquesa coloca bajo su influencia a una serie de mujeres cuya corporalidad destaca singularmente en estos capítulos (Altisidora, la dueña Rodríguez, Teresa Panza y Sanchica) y aglutina en última instancia la red de deseos femeninos "disidentes" que se va tejiendo a lo largo de esta zona del texto.

Palabras clave: *Quijote*, cuerpo, discurso, maternidad.

Clea GERBER, Corps, discours et désir féminin dans *Don Quichotte*. Maternités en conflit dans la « maison de plaisance » de la Duchesse.

Résumé : L'article se concentre sur une zone particulière de la longue séquence dans laquelle les protagonistes du *Quichotte* de Cervantès se trouvent sur les terres des

ducs, du chapitre 44 au chapitre 57 de la seconde partie, où diverses femmes déploient tous les artifices à leur portée pour essayer d'imposer leur volonté aux hommes. On essaiera de montrer que le personnage de la Duchesse place sous son influence une série de femmes dont la corporalité se détache singulièrement dans ces chapitres (Altisidora, la duègne Rodríguez, Teresa Panza et Sanchica) et unit finalement le réseau des désirs féminins « dissidents » qui va en se tissant au fil de cette partie du texte.

Mots-clés : *Quichotte*, corps, discours, maternité.

Clea GERBER, Body, discourse and feminine desire in *Don Quixote*. Maternities in conflict in the “pleasure house” of the Duchess

Abstract: This paper focuses on a particular section of the long sequence in which the protagonists of Cervantes' *Quixote* are in the dukes' domains: the one compressed between chapters 44 and 47 of the second part, where different women deploy all their artifice to try to impose their own will on men. As we wish to show, the duchess subdues under her influence a group of women whose corporeal self notoriously shows up in these chapters (Altisidora, la dueña Rodríguez, Teresa Panza and Sanchica) and ultimately she merges the dissident feminine wishes that are being interweaved throughout this part of the text.

Keywords: *Quixote*, body, discourse, maternity.

*

Luis GÓMEZ CANSECO, Del culo al cielo: escatología y teología en el *Quijote* de Avellaneda.

Resumen: Cabe entender el *Quijote* del licenciado Alonso Fernández de Avellaneda como una suerte de sermón narrativo, en cuyo eje está el pecado mortal en el que vive el caballero. La degradación a la que somete a sus protagonistas – en la que lo escatológico tiene un papel decisivo – le sirve no solo como instrumento cómico, sino también como mecanismo doctrinal para denostar el pecado y confirmar a los lectores en unos valores colectivos.

Palabras clave: *Quijote*, Avellaneda, escatología, teología, risa.

Luis GÓMEZ CANSECO, Du cul au ciel : eschatologie et théologie dans *Don Quichotte* d'Avellaneda.

Résumé: *Don Quichotte* d'Alonso Fernández de Avellaneda peut être interprété comme un sermon narratif, au centre duquel se trouve le péché mortel du chevalier. L'auteur soumet le protagoniste à la dégradation en utilisant l'eschatologie non seulement comme ressource comique, mais aussi comme mécanisme pour condamner le péché et conforter les lecteurs dans un ensemble de valeurs collectives.

Mots-clés : *Quichotte*, Avellaneda, eschatologie, théologie, rire.

Luis GÓMEZ CANSECO, *From ass to heaven: eschatology and theology in Avellaneda's Don Quixote.*

Abstract: *Don Quixote* by Alonso Fernández de Avellaneda can be interpreted as a narrative sermon, at the centre of which is the mortal sin of the knight. The author submits the protagonist to degradation using the eschatological not only as a comic resource, but also as a mechanism to despise sin and show collective values.

Keywords: *Quixote*, Avellaneda, eschatology, theology, laughter.



Dessin de couverture : Omar Estela
Graphisme : Isadora Espinosa Risolo