

**Miscelánea del  
Departamento de  
Lengua y Literatura Inglesas**

**HOMENAJE A  
EMILIO LORENZO**

**UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

**HOMENAJE A EMILIO LORENZO**

Depósito Legal: Z. 1620 - 1980.

ISBN: 84-600-2107-6.

Reproducido por Facsímil, Vía de la Hispanidad, s. n.

Urb. la Bombarda, 32. Zaragoza - 10.

**Miscelánea del  
Departamento de  
Lengua y Literatura Inglesas**

**HOMENAJE A  
EMILIO LORENZO**

**UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

## DEDICATORIA

Nuestra especialidad es muy joven; si se la compara con otros estudios humanísticos de tradición milenaria en España, está casi en la infancia. Ello comporta sin duda inconvenientes, pero también es causa de grandes ventajas. Conservamos unas dimensiones humanas que nos permite a los profesionales de las distintas Universidades conocernos personalmente y también nos otorga el privilegio de haber podido tratar a los fundadores y pioneros de nuestros estudios.

Creo que habría unanimidad total en considerar a cuatro personas como los miembros de la primera y segunda generación de fundadores, los Doctores Lorenzo y Pujals, MacDermott y Shaw respectivamente. A todos los demás, cualquiera que sea su valía personal y profesional, no les ha correspondido ya, por imperativos cronológicos, la servidumbre y la gloria de abrir camino.

Por eso, el nombramiento de Académico de D. Emilio ha sido para nosotros, los lingüistas de la especialidad, todos discípulos directos o indirectos suyos, un doble motivo de satisfacción por tratarse a la vez de una merecida recompensa a la labor personal de alguien a quien tanto debemos y del reconocimiento de la aportación de la Filología Moderna a la cultura de nuestro país.

Por iniciativa del equipo de lingüistas, este Departamento ha querido ofrecer a D. Emilio este conjunto de trabajos, que no son el resultado de una investigación erudita o de gabinete, sino una

muestra de la tarea investigadora que el profesor ordinario tiene que realizar como sustento de su labor docente, pues de todos es sabido que si el investigador puro puede desentenderse de la pedagogía, el pedagogo no puede desentenderse de la investigación. Precisamente la vida entera de D. Emilio es para nosotros un modelo de cómo conjugar una obra científica del máximo rigor con el talante humano del verdadero Maestro.

Por ello, presentamos a D. Emilio nuestros trabajos junto con nuestro compromiso de esforzarnos en seguir sus orientaciones y, sobre todo, su ejemplo.

Zaragoza, Octubre de 1980

Carmen Olivares







muestra de la tarea investigadora que el profesor ordinario tiene que realizar como sustento de su labor docente, pues de todos es sabido que si el investigador puro puede desentenderse de la pedagogía, el pedagogo no puede desentenderse de la investigación. Precisamente la vida entera de D. Emilio es para nosotros un modelo de cómo conjugar una obra científica del máximo rigor con el talante humano del verdadero Maestro.

Por ello, presentamos a D. Emilio nuestros trabajos junto con nuestro compromiso de esforzarnos en seguir sus orientaciones y, sobre todo, su ejemplo.

Zaragoza, Octubre de 1980

Carmen Olivares

## PROBABILIDADES DE LA REFERENCIA GENERICA: ANALISIS CONTRASTIVO

Carmen OLIVARES  
Mary ROCHE

El empleo de los términos "genérico" y "específico" en gramática hace suponer un elevado grado de correspondencia entre el uso que tienen en esta disciplina y el de las ciencias físicas y naturales por una parte y el lenguaje ordinario por otra. "Genérico" hace obviamente referencia a un "género", amplio conjunto o clase en el que se inserta un conjunto menor, la especie. Según Linneo (*Systema Naturae* 1734), el género es la agrupación de especies similares, especies que se designan con el nombre del género como apellidos y el propio de la especie como nombre de pila. Así en el género de los felinos se encuadran el "*Felis domesticus*" (gato común), "*Felis pardus* (leopardo), *Felis leo* (león) etc..

Pero naturalmente la especie es también un *conjunto de individuos*. En español "género" y "especie" son nombres totalmente asimilados por la lengua coloquial. El DRAE define el género como: "conjunto de seres que tienen uno o varios caracteres comunes"; y la especie como: "conjunto de cosas semejantes entre si por tener uno o varios caracteres comunes".

El matiz diferencial que implica "semejantes entre si" se corresponde con la distinción de los naturalistas, pero ambos

términos se usan libremente en un sentido no técnico. En inglés prevalece el uso especializado y el O.E.D. señala como primeras acepciones las de la Lógica y la Historia Natural. Los adjetivos derivados "genérico" y "específico" (generic, specific) conservan las acepciones generales de los nombres de origen, pero en inglés han adquirido un sentido más amplio que el de aquéllos: "general" el primero y "definite, distinctly formulated" el segundo. En inglés, además, los adjetivos parecen haber adquirido carta de naturaleza en el lenguaje coloquial, cosa que no sucedía con los nombres.

Tal como se usan en gramática, estos términos parecen tener una acepción próxima a la del lenguaje coloquial que equivaldrían en español a "en general" y "en concreto" respectivamente. Para no interferir con el uso establecido de "concreto" como opuesto a abstracto, seguiremos usando los términos "genérico" y "específico" en el sentido que tienen en la gramática inglesa, no muy diferente del uso ordinario.

Tanto en inglés como en español existe la posibilidad teórica de usar tres formas distintas para la referencia genérica, produciéndose, como señalan Quirk et al. (1972:147) una *neutralización* del número y la determinación:

"... the distinctions that are important for count nouns with specific reference between definite and indefinite and between singular and plural disappear with generic reference. This is so because generic reference is used to denote what is normal or typical for members of a class. Consequently, the distinctions of number and definiteness are neutralized since they are no longer relevant for the generic concept. Singular or plural, definite or indefinite can sometimes be used without change in the generic reference".

Esta interpretación es correcta y válida tanto para el inglés cuanto para el español. Así los ejemplos de Quirk equivalen a: *Tigers are beautiful* = *Los tigres son hermosos* / *A tiger is beautiful* = *Un tigre es hermoso* / *The tiger is beautiful* = *El tigre es hermoso*.

La correspondencia típica y sobre la que suele hacerse hincapié en los libros de texto es:

♂ — -s en inglés; *Art. Def. Plur.* — -s en español, es decir, el primero de los casos. Observamos también que las probabilidades de uso de una u otra estructura no son idénticas y que en diverso grado están sometidas a restricciones contextuales.

Conviene resaltar desde un principio que, desde el punto de vista del receptor al menos, la referencia queda vaga, imprecisa o —según

el reciente tecnicismo *opaca*, hasta que la elocución se haya completado, es decir, hay elementos que pueden conducir a la reinterpretación de la frase nominal cuya referencia se trata de establecer.

A falta de una rigurosa verificación empírica que trataremos de obtener en una segunda fase de este trabajo, la combinación *Art. Det. Sing.* se reserva en ambas lenguas para designar al género mediante el *prototipo* o miembro del género caracterizado por el conjunto de propiedades definitorias del mismo, de modo que apunta más bien a la *intensión* que a la *extensión* del término. Así:

- 1 The Negro in America is discriminated against.
- 2 The twentieth century writer strives for originality.
- 3 The modern city is alienating.

De igual modo en español lo comprobamos con numerosas frases del tipo:

- 4 Año internacional del niño.
- 5 Los derechos de la mujer.
- 6 El perro es el mejor amigo del hombre.

Es curioso que todos los ejemplos ingleses se traduzcan al español con *Det. Sing.*, pero sólo el último de los españoles se traduce con esta fórmula al inglés, lo que confirma nuestra intuición de hablantes de que este uso es más restringido todavía en inglés que en español.

De acuerdo con la interpretación de Quirk, a la que en principio nos adherimos, ya que los rasgos pertinentes son binarios, se produce una neutralización de cuatro rasgos:

Determinación: determinado / indeterminado  
Número: singular / plural.

Pensamos no obstante que en el caso de producirse una *afloración* de estos rasgos de tal suerte que pudiese inducir a una interpretación no genérica, no todos ellos tienen la misma fuerza que pudiéramos llamar *contra-genérica*. La idea de plural, por ejemplo, concuerda muy bien con lo genérico por la idea intuitiva que todos tenemos del género como conjunto de individuos o conjunto de conjuntos. Ello conduce a una justificada preferencia por las construcciones con plural.

En cuanto al par de construcciones en singular es más natural y espontáneo considerar al indeterminado, en su sentido normal de "uno cualquiera", como representante del género que al determinado. Es decir que, por eliminación, la combinación *Det. Sing.* sería la más *contraintuitiva* y por ello se reservaría para contextos verbales o situacionales que hiciesen la interpretación genérica inconfundible, muy notoriamente en casos de prosa culta de nivel científico, por ejemplo, tal como pone de relieve Hornby (1963:1045) propiedades características de una especie animal —"The owl is nocturnal"— o inventos —"the wheel is man's greatest invention"—.

Por la propia estructura de las dos lenguas hemos visto ya que en inglés no se produce la combinación *Det. Plur* y por tanto en esta lengua hay, por principio, un caso menos de opacidad. La forma *Ø* — *-s* en la que no aparece artículo pero sí plural (que como hemos indicado no entra en conflicto con la interpretación genérica) se revela como la más cómoda y precisa para la expresión inambigua de asertos genéricos.

En español estas expresiones son potencialmente ambiguas. Si un director de empresa le dice a otro:

7 Los ejecutivos están muy bien pagados.

puede referirse tanto al conjunto de los ejecutivos del país, de la sociedad capitalista, etc., cuanto a los ejecutivos de la empresa en que él o su interlocutor trabajan, una vez convenido por ellos que ése (la empresa) será su *universo de discurso*. Un hablante inglés distinguiría entre:

8 Executives are well paid (en el país, etc.) y

9 The executives are well paid (los de la empresa)

Para el contexto concreto de la empresa, la forma con *Ø* solo se usaría en caso de pre o postmodificación que *delimitasen* claramente el universo del discurso:

10 Executives are well paid in this firm

o en caso de llevar foco contrastivo:

11 Executives are well paid in this firm, not middle management.

Pensemos en la oración:

12 ¿Son las manzanas más caras que las peras?

Si la frase ha sido dicha por un agricultor a otro o por un ama de casa a otra, el valor genérico es sin duda el más probable, mientras que dicha en el contexto de un puesto de venta en un mercado por alguien que no ve bien los rótulos y pregunta al vendedor tiene una indiscutible referencia específica. De nuevo el inglés realiza la distinción claramente pues en el segundo contexto (ante el puesto de venta) la frase sería:

13 Are the apples dearer than the pears?

En castellano sin embargo queda mucho más marcada la diferencia entre el uso genérico puro y el *partitivo*, expresado por *Ø* (pensamos que el sentido del partitivo con los contables es el de indeterminado plural y por tanto no entra en conflicto con la interpretación genérica). Esto se observa muy bien con verbos que varían respecto a la cuantificación posible de sus objetos. Es decir, hay verbos que por su significación son capaces de *abarcar* un conjunto completo, la totalidad de un colectivo, por ejemplo: amar, preferir, gustar, ser aficionado a los libros, periódicos..., mientras que no es físicamente *posible* comprar o leer *todos* los libros, periódicos...

En español queda marcada esta distinción en frases como:

14 Me gustan los cuadros japoneses y

15 Compró cuadros japoneses

En inglés no se aprecia contraste sintáctico entre:

16 I like Japanese paintings y

17 I buy Japanese paintings.

Si bien es cierto que el inglés en situaciones como (17) tiene la opción de usar "Some" y "Any" son corrientes las construcciones con *Ø* como:

18 I always have sausages for breakfast.

Obsérvese como la alternancia *Ø* / *Det. Plur.* depende del ámbito (scope) del verbo, comprobando el distinto comportamiento

sintáctico de estas dos oraciones (que muchos hablantes verían como prácticamente idénticas):

- 19 Me gustan las salchichas para desayunar  
20 Me gusta desayunar salchichas.

Pensamos que el partitivo español no *oscurece* lo genérico, como prueba la posibilidad de añadir expresiones como "en general" o "de todas clases" en elocuciones de este tipo, por ejemplo:

- 21 Lee libros de todas clases  
22 Compra cuadros japoneses en general.

Esta distinción se comprueba igualmente en el caso de nombres verbales:

- 23 Es amante de los libros — He is a book lover  
24 Es vendedor de libros — He is a book salesman.

Las dos lenguas difieren también respecto a la información que proviene del adjetivo predicativo. Los adjetivos no inherentes y no permanentes apunta al objeto específico, de ahí que

- 25 El león es carnívoro — The lion is carnivorous

tenga las máximas probabilidades de interpretación genérica, mientras que

- 26 El león es distraído — The lion is absent-minded

será interpretada como específica.

Dado que los adjetivos que indican condición circunstancial o transitoria seleccionan en español el verbo *estar* las frases con ellos construidas están doblemente marcadas respecto a la especificidad que sus equivalentes inglesas:

- 27 El león está cansado — The lion is tired

En ambas lenguas el uso de *Det. Sing.* lleva aparejada en algunas palabras el cambio de categoría de modo que la magnitud pasa de concreta a abstracta, típicamente "la novela, la comedia"

etc., que pasan a ser consideradas como "el género literario comedia, novela" etc. Así:

- 28 La comedia de costumbres puede ser muy entretenida — The comedy of manners can be very entertaining.

Esta recategorización hacia lo abstracto no entra en conflicto con lo genérico sino que lo favorece. Consiguientemente con esta clase de palabras, de las tres posibilidades teóricas que tenemos para la referencia genérica queda como la más vulnerable la de *Indet. Sing.*, según se comprueba en los ejemplos:

- 29 Las comedias de costumbres fueron muy populares en el siglo XVIII — Comedies of manners were very popular in the XVIII century.  
30 La comedia de costumbres fue muy popular en el siglo XVIII — The comedy of manner was very popular in the XVIII century.

pero no:

- 31 ? Una comedia de costumbres fue muy popular en el siglo XVIII — ? A comedy of manners was very popular in the XVIII century.

El léxico se comporta de una manera aleatoria en estos casos; frente a palabras claramente recategorizables en el sentido indicado, otros conceptos cuentan con una unidad léxica distinta para el ejemplar y la clase como "poesía" / "poema". El uso de *Det. Sing.* con el término concreto para la referencia genérica parece restringirse en estas circunstancias más de lo habitual en las dos lenguas. Suenan muy normales:

- 32 Los poemas son estimulantes para el desarrollo de la imaginación del niño — Poems are a stimulant to the development of a child's imagination.  
33 Un poema es estimulante para el desarrollo de la imaginación del niño — A poem is a stimulant to the development of a child's imagination.

Sin embargo

- 34 El poema es estimulante para el desarrollo de la imaginación del niño — The poem is a stimulant to the development of a child's imagination.

nos resulta, tanto a nosotras como a nuestros informantes, mucho más improbable. No obstante se pueden imaginar contextos

plausibles para el uso de "el poema" / "the poem" con referencia genérica:

- 35 El poema es la cumbre del talento creador del hombre — The poem is the culminating point of man's creativity.

Ello nos lleva a reiterar que es fundamental para la interpretación de las elocuciones genéricas el *nivel de uso*. Forma parte de nuestra competencia como hablantes, al menos en personas razonablemente educadas, nuestra familiaridad con textos de prosa científica, filosófica, sociológica etc., y es en este elemento en el que surgen con más espontaneidad los asertos genéricos que quedarán de por vida fijados en nuestra mente como los asertos genéricos prototípicos o canónicos. De ahí que una frase inventada como:

- 36 Los tarívoros desan a sus guesas — Dosters tunt their thrases.

sería fácilmente tomada por un aserto genérico en analogía con

- 37 Los carnívoros cazan a sus presas,

propias de los libros de Historia Natural que conocimos en nuestra infancia.

El bloqueo de la referencia genérica no es simétrico en las dos lenguas por idiosincrasias del léxico. En español tenemos por ejemplo:

- 38 En los pueblos de Aragón se casan muy jóvenes  
39 En un pueblo de Aragón se casan muy jóvenes

pero no

- 40 En el pueblo de Aragón se casan muy jóvenes

pues aunque la frase no es incorrecta deja de tener el sentido pretendido. En inglés, en cambio, se conserva intacta la referencia en:

- 41 In Aragonese villages people get married very young  
42 In an Aragonese village people get married very young  
43 In the Aragonese village people get married very young.

La lengua inglesa parece ser más cuidadosa en evitar aquellos

usos en que la posibilidad de recategorización es causa potencial de ambigüedad. Un caso claro nos parece el de "obra" / "work". Ambas son recategorizables aunque, como siempre, en inglés las restricciones son más severas. Así pues, en español una frase como:

- 44 La obra de Quirk es importante

es potencialmente ambigua entre las interpretaciones "el conjunto de los trabajos gramaticales de Quirk" o bien "el libro X escrito por Quirk". En una situación como ésta, el inglés trataría de esquivar la ambigüedad usando un término inequívocamente concreto si la referencia pretendida es la específica;

- 45 Quirk's book / grammar is important.

Lo mismo se verifica en ejemplos como:

- 46 El cine americano es el mejor del mundo

y en inglés en cambio

- 47 American films are the best in the world

la palabra "cinema" se usaría sólo en generalizaciones inambiguas de la prosa culta e. g.

- 48 The cinema is the most important art form of the XX century.

Con los verbos de ámbito reducido que hemos citado con los ejemplos de (14) a (25) se produce también una curiosa disparidad entre las dos lenguas a la hora de marcar la *delimitación del universo del discurso*. En efecto, en español siendo la forma común para el *genérico-partitivo* & como en (15) la oración

- 49 Compró los cuadros japoneses

marca inequívocamente la previa delimitación del universo del discurso ya que se entiende en oposición a cuadros de otra nacionalidad o estilo. La estructura inglesa es en este caso idéntica a la española:

- 50 I buy the Japanese paintings

pero con la particularidad de que contrasta a la vez con el partitivo y el genérico común:

16 I like Japanese paintings y

17 I buy Japanese paintings.

Hemos estado hasta ahora poniendo de relieve puntos diferenciales entre las dos lenguas, pero no cabe duda de que también comparten un buen número de *rasgos comunes*; uno de ellos es la incidencia de los aspectos durativos e iterativos en la interpretación genérica (ya estén dichos aspectos marcados morfológica o léxicamente). Compruébese como aumenta la probabilidad de interpretación genérica en estos ejemplos:

51 La madre tuvo una gran influencia en su familia — The mother had a major influence on her family

52 La madre siempre ha tenido una gran influencia en su familia — The mother has always had a major influence on her family

53 La madre siempre tuvo una gran influencia en su familia durante la Edad Media — The mother always had a major influence on her family throughout the Middle Ages.

Ambas lenguas reflejan inequívocamente la distinción de Peter Cole (1978:IX) entre el valor *atributivo* y *referencial* de las "definite descriptions" aunque pensamos que, tal como está formulada, esta distinción puede explicarse en términos del contraste genérico / específico. Los ejemplos de Peter Cole son: (numeración nuestra)

54 The best doctor spares no effort to save a patient (atributiva)

55 The restaurant on Broadway between Grant and Stockton serves great dim sum (referencial).

Los casos de referencia "referencial" parecen claramente asimilables a ejemplos ordinarios de referencia específica, mientras que los "atributivos" nos parecen ejemplos de referencia genérica; concretamente (54) es formalmente idéntica al conocido versículo bíblico de Juan 10, 12:

El buen pastor da la vida por sus ovejas (Nácar Colunga)  
The good shepherd lays down his life for the sheep  
(New English Bible)

frase que lleva tras sí una exégesis milenaria como afirmación genérica.

En las dos lenguas apreciamos la preferencia por *Indet. Sing.* cuando hay entre los elementos una relación *distributiva* (según principios pragmáticos), así:

56 Un marido rico es el sueño de todas las muchachas — A rich husband is every girl's dream.

Con *Indet. Sing.* se produce en español una interferencia del todo ajena a la lengua inglesa: la afloración del valor numérico *uno*, por ejemplo:

57 Un cigarrillo puede perjudicar tu salud

puede con toda probabilidad interpretarse genéricamente y ser razonablemente bien traducido por:

58 A cigarette can be harmful to your health

en cambio

59 Un cigarrillo no te puede perjudicar la salud

que muy probablemente se entiende en sentido numérico tendrá que ser traducido por:

60 One cigarette need not be harmful to your health.

En los nombres de oficio o dignidad detentados por una sola persona, donde se produce una interferencia máxima entre "la persona que ejerce el oficio ahora" y "aquellos cualesquiera que ejerzan el oficio" hemos observado que ambas lenguas se comportan de la misma manera. Entre enunciados de la máxima generalidad como:

61 El Papa es el vicario de Cristo en la tierra — The Pope is the vicar of Christ on earth

y los inambiguamente específicos como:

62 El Papa es rubio — The Pope is blond

se produce una suave gradación entre los potencialmente genéricos

- 63 El Papa está siempre al lado de los pobres y necesitados — The Pope always supports the poor and the needy.

y los claramente específicos

- 64 El Papa, en sus discursos, está siempre al lado de los pobres y necesitados — In his speeches, the Pope always supports the poor and the needy.

Pensamos por último, aunque carecemos de satisfactoria evidencia empírica, que la *coherencia léxica*, en sentido de Halliday (1976) habrá de influir de alguna manera en la interpretación, de suerte que es más fácil tomar como genérica

- 65 El obrero se rebeló contra el capitalismo — The worker rebelled against capitalism

que

- 66 El obrero se rebeló contra su esposa — The worker rebelled against his wife

aunque no es imaginable un contexto histórico o sociológico en que tal frase pudiese tener un valor genérico.

En conjunto, los hablantes tenderán a elegir, dentro de las limitaciones que imponga su propia lengua, las formas que mejor marquen la genericidad impidiendo la afloración de rasgos neutralizados que se muestran como más incompatibles con ella.

En cuanto al aprendizaje, el inglés que aprende español (prescindimos de la falta de correspondencia  $\theta$  —  $s \neq \text{Det. Plur.}$ , que causa interferencia en las dos direcciones) tendrá en general más dificultades en la comprensión (recognition) de mensajes genéricos puesto que el español asigna un mayor papel al contexto situacional y a la estrategia interpretativa del oyente.

El español que aprende inglés se enfrenta sobre todo con dificultades de producción (production) puesto que en esta lengua es el hablante el que habrá de tomar todas las decisiones antes de codificar su mensaje.

#### NOTAS

COLE, Peter (1978) "On the origin of referential opacity", en *Pragmatics, Syntax and semantics* X. ed. por Peter Cole, New York / San Francisco / London, Academic Press.

HALLIDAY, M. A. K. y R. Hasan (1976) *Cohesión in English*. London, Longman.

HORNBY, S. H. et al (1963) *Advanced Learner's Dictionary of Current English*.

QUIRK, R. et al. (1972). *A Grammar of Contemporary English*. London, Longman.

#### LECTURAS RECOMENDADAS

BACON, J. (1973), "The Semantics of generic THE", *Journal of Philosophical Logic* 2, 323-29.

DIK, Simon (1968), "Referential Identity", *Lingua* 21, 70-97.

ROBBINS, B. L. (1968), *The Definite Article in English Transformations*. The Hague, Mouton.

RUSSELL, Lord Bertrand (1905), "On denoting", *Mind*, 14, 479-43.

STRAWSON, P. F. (1950), "On referring", *Mind*, 59, 320-54.

## **SISTEMA DE INDICADORES GRAFICOS DEL ESTILO DIRECTO EN VARIOS MANUSCRITOS Y EDICIONES DE "THE CANTERBURY TALES"**

**José Luis OTAL CAMPO**

El objetivo de este artículo es la presentación de los distintos componentes del sistema diacrítico para la demarcación del estilo directo, por el cual éste adquiere sentido, separándose de lo que, por contraste, es estilo indirecto. Un estudio de este tipo parecería innecesario si se tratara de obras modernas o contemporáneas, pero nos encontramos ante una obra que ha llegado hasta nosotros a través del intrincado camino de los manuscritos, de las abundantes copias en esta obra en concreto, posteriormente editadas una y otra vez como corresponde a una de las obras monumentales de la literatura inglesa y ciertamente de las más significativas de la Edad Media.

La importancia de los sistemas diacríticos radica en la orientación distinta que pueden tener unos fragmentos de la obra y la misma configuración del discurso, ya que en muchos casos constituyen el único soporte para su interpretación. El caso más común de ambigüedad consiste en aquellas elocuciones que se atribuyen a cierto personaje, siguiendo a continuación un fragmento



que puede ser atribuido a este mismo personaje o a un personaje de un nivel distinto<sup>1</sup>. En caso de deficiencia de puntuación el sentido puede, a veces, ayudar a la interpretación correcta. En otros, por el contrario, produce en el lector cierta inseguridad que le obliga a repasar las anteriores elocuciones para situarlas en su contexto narrativo y, principalmente, diagonal.

El procedimiento que he seguido consiste en la elección de nueve pasajes con alguna complejidad estructural, que se comparan en seis ediciones distintas, teniendo en cuenta que en la edición de Furnivall se comparan seis manuscritos. Los pasajes examinados son siete en total y, como se ha indicado anteriormente, representan alguna dificultad o complejidad en su sistema diacrítico<sup>2</sup>.

a) Signos de puntuación en los manuscritos y ediciones en *The Canterbury Tales*.

### 1. *The Wife of Bath's Prologue*.

"All this sentence me liketh every deel"

Up stirte the Pardonere, and that anon:

"Now, dame," quod he, "by God and by seint John!"

WB Prol., 162-4.

En la edición de Caxton se indica el momento de la interrupción con el signo ¶<sup>3</sup>, quedando así claramente indicado el paso del segundo al primer nivel de narración. Lo mismo sucede en los manuscritos Harley 7334, Ellesmere, Hengwrt, Corpus, Petworth y Lansdowne, donde el paso de nivel queda indicado por las letras

<sup>1</sup> En mi estudio "Sistemas y estructuras dialogales en *The Canterbury Tales*" examino este aspecto tan común en la literatura de la Edad Media al que, aparentemente, no se le ha dedicado suficiente atención. Este fenómeno es particularmente notorio en la obra de Chaucer, aunque en modo alguno de forma exclusiva. En *The Canterbury Tales* existen nada menos que seis niveles distintos de narración diálogo mediante el sistema de inclusión de unos cuentos en otros, llamado también "narración escalonada".

<sup>2</sup> Como texto de referencia básica he tomado la edición de F. N. Robinson O.U.P. 1974, segunda edición.

<sup>3</sup> Este signo y otros que se mencionan indican normalmente el comienzo de capítulos, párrafos, etc., y en esta obra de gran contenido de estilo directo sirven a veces para el comienzo de elocuciones de personajes distintos, aunque no existe un sistema coherente en su utilización.

mayúsculas. No sucede lo mismo en el "Cambridge", donde el verso comienza con minúscula. Tampoco en la edición crítica de Manly y Rickert aparece signo alguno distintivo, ya que se trata de la transcripción del texto original simplemente. En las ediciones más modernas, donde se dan toda clase de facilidades para ayudar la lectura correcta del texto, aparece señalado este paso o interrupción por medio de distintos signos, bien sea por un guión, como en el caso de Skeat, bien por el cierre simplemente del entrecomillado de la parte de estilo directo.

### 2. *The Summoner's Tale*

"He served hem with nyfles and with fables.

Nay, ther thou list, thou Sumonour! quod the Frere.

Pees, quod oure Hoos, for Cristes mooder deere!..."

SumT, 1760-2.

De manera semejante al texto anterior, se trata aquí también de una interrupción por parte de un personaje, fenómeno muy frecuente en *The Canterbury Tales*<sup>4</sup>, no observable en otras obras del mismo estilo y de la misma época.

La irrupción del estilo directo, perteneciente no al tercer nivel de narración sino al segundo, provoca una confusión que no queda del todo solucionada hasta la aparición de las palabras "quod oure Hoost" en la tercera línea del texto que comentamos. Excepto en los manuscritos Ellesmere y Hengwrt, donde aparece la señal ¶ delante de la interrupción, en los demás no aparece signo alguno donde se indique la transición de un nivel a otro. En la edición de Caxton se ofrece también la señal ¶, con lo cual se distinguen los niveles distintos.

En las modernas ediciones se sigue con bastante aproximación la puntuación que posteriormente utilizará Robinson, tal como aparece en la cita que se ofrece al comienzo de este apartado.

<sup>4</sup> Las interrupciones suponen una nota característica en la narrativa de *The Canterbury Tales*. Pueden ser de dos tipos: los saltos bruscos de un fragmento a otro, lo que da idea de una obra no perfectamente acabada, y las interrupciones "estilísticas", como medio de progreso en la narrativa.

### 3. *The Pardoner's Prologue.*

De esta confesión tan interesante para la descripción misma del personaje (el bulero) se analizan dos textos por presentar aspectos de notable diferencia, donde se ofrecen soluciones distintas a los problemas planteados.

En el primer caso se trata de un "lema", que en la edición de Robinson aparece de esta manera: "My theme is alwey oon, and evere was / *Radix Malorum est Cupiditas.* / First I pronounce whennes that I come, ...". (Pard. Prol., 333-5).

En ningún manuscrito aparece ninguna señal en particular excepto en el Lansdowne, donde vemos el siguiente signo **P** delante del lema. Como se ha podido observar, Robinson lo ha subrayado, además de haber utilizado un guión final del verso precedente. En la edición de Furnivall, el lema aparece en letra cursiva.

El texto que viene a continuación ofrece unas características semejantes a las del anterior en el sentido de que se trata de unas palabras del mismo interlocutor o emisor referidas a unas circunstancias espacio-temporales distintas, por las que se pueden considerar en un nivel distinto al del momento de la elocución que se emite. En el primer caso, se trata de un lema, refrán o proverbio, que se puede distinguir de forma clara de las demás palabras de la elocución. En el segundo caso, por el contrario, no se trata de un lema o proverbio, por lo que bien pudiera confundirse con las palabras que pertenecen a la elocución primera, la que "envuelve" a la secundaria. Según Robinson, dice así: "Which that was of an hooly Jewes sheep. / 'Goode men', I seye, 'taak of my wordes keep,...'". (Pard Prol. 351-2).

En ningún manuscrito, ni en la edición de Manly y Rickert, se encuentra señal distintiva alguna para este modo de "transferencia de auditorio", que es de lo que en realidad se trata en este texto presentado. Serán las ediciones modernas de Burrell, Furnival y Robinson las que ofrezcan un entrecorillado correcto para su adecuada separación en niveles distintos.

### 4. *The Tale of Melibee.*

El texto elegido en este cuento didáctico es complicado dentro de la estructura del estilo directo, dada la supresión de niveles y las

continuas citas insertas unas dentro de otras. Este texto, que aparece en la edición de Robinson con los números 1140-5, contiene una cita en estilo indirecto bien delimitada, sin embargo, por el debido entrecorillado. Tal vez debido a un error de imprenta, ni siquiera en la edición de Robinson aparece el cierre de las comillas, por lo que se produce una curiosa confusión al no saber realmente dónde acaba la cita y dónde vuelven a aparecer las palabras del interlocutor. Solamente Ellesmere, entre los manuscritos, presenta unos signos claros. En realidad, se trata de algo más que de signos ya que al margen van indicados los personajes de los que se reproducen citas, a modo de guión dramático, por lo cual queda claro de quién se trata, no obstante ser ésta una ayuda muy secundaria y que no resuelve el problema del lugar donde acaba la cita.

Unas líneas antes aparece en algunos manuscritos un texto en francés (1430-5) en los cuales se indica quién habla o responde a quién. Estas líneas, al ser suprimidas en otros textos, como en el de Harley 7334, las palabras que siguen después no se sabe a ciencia cierta a quién adjudicarlas, creándose de este modo una pequeña confusión, defecto que también aparece en la moderna edición de Burrell.

La tercera característica de todo este pasaje es la aparición de una cita en estilo indirecto que algunos manuscritos señalan de alguna forma, como son las mayúsculas, mientras que otros no ofrecen ninguna señal clara excepto el signo **¶**, aunque aparece en otras ocasiones, por distintas razones. Sólo Skeat proporciona la debida puntuación, donde se enmarca de modo correcto la cita.

### 5. *Sir Thopas.*

El texto elegido en este cuento es precisamente el final, ya que esta narración se ve cortada de manera brusca por el hostelero, quien manifiesta de forma clara su desagrado por este género de narración. A pesar de que no ofrece ningún problema para la adecuada lectura e interpretación de este paso de cuento a epílogo, las soluciones diacríticas ofrecidas por las distintas ediciones son distintas. Caxton, por ejemplo, no ofrece ningún género de señal, uniendo el final del cuento al epílogo que sigue con las palabras del hostelero. Los manuscritos ofrecen al menos las mayúsculas para

resaltar el comienzo de la interrupción por parte del hostelero. Otras soluciones oscilan entre la inclusión de todo un epígrafe para marcar claramente la transición o bien una coma con un largo guión, como es el caso de la edición de Burrell.

#### 6. *The Nun's Priest's Tale.*

No podía faltar una cita de este maravilloso cuento, sin duda uno de los mejores de la colección, dada entre otras cosas su complejidad narrativa por niveles<sup>5</sup>.

No se trata de problemas causados en la interpretación del texto, o de los niveles entre los que va transcurriendo de forma escalonada y sinuosa. Se trata más bien de las soluciones ofrecidas para el esclarecimiento de las marcas gráficas. Los pasajes corresponden a los siguientes versos: NPT, 2983; NPT, 3064-7.

Las soluciones ofrecidas para la delimitación de los distintos interlocutores o niveles de narración van desde la utilización de los dos puntos, hasta la barra de separación, la coma, etc. De igual modo, el verso 3063, donde aparece una frase cuyo objetivo es defender la veracidad de lo que se está diciendo, aparece en Robinson entre guiones, mientras que en Burrell aparece entre paréntesis. Incluso en la edición de Manly y Rickert, que no prodiga los signos de ningún género, este verso aparece ligeramente desplazado hacia el centro, dando a entender la función de comentario del propio interlocutor o emisor a sus propias palabras.

En ningún manuscrito aparece ninguna señal, excepto en Ellesmere, donde aparece el signo ¶.

#### 7. *The Canon's Yeoman's Tale.*

El texto elegido en este cuento ofrece también unas características muy interesantes para el conjunto del diálogo en *The Canterbury Tales*, ya que en este pasaje se ofrece un diálogo muy rápido de elocuciones muy breves, contrastando con otros tipos de diálogo de

<sup>5</sup> Es en este cuento donde se alcanza el número de seis niveles narrativo-dialogales, concretamente entre los versos 2985-3104.

otros cuentos. El texto elegido corresponde a los versos 1455-60, según la edición de Robinson.

Para ver el tipo de solución ofrecida, comparemos simplemente un verso en dos ediciones, la primera de Robinson y la segunda de Manly y Rickert: (verso 1456)

- (1) Seyde Plato. "Ye, sir, and is it thus?"
- (2) Seyde Plato ye sire and is it thus.

Dada la rapidez en que transcurre el diálogo, se pueden producir ciertas confusiones si el sistema diacrítico no está debidamente representado.

Incluso en la edición de Caxton, donde no abundan los signos indicadores, la palabra "quod" aparece entre paréntesis, con lo cual ayuda a la lectura correcta, lo mismo que el signo ¶ al comienzo de los versos 1453, 1455, 1459 y 1461.

b) Examen del sistema diacrítico seguido por Robinson en su segunda edición de 1974<sup>6</sup>.

Una vez hecho un breve recorrido histórico, donde sólo se han tomado algunas muestras del abundante material existente al respecto, creo que es conveniente dedicarse a estudiar con detenimiento un sistema completo con el fin de llegar al conocimiento del valor y alcance de cada signo, así como de todo el sistema de signos empleados. Dada la brevedad del presente artículo, me he detenido sólo a relacionar aquellos casos donde no se sigue la pauta de indicaciones establecida, es decir, las excepciones motivadas por diversas razones, pudiendo tratarse, incluso, de simples errores tipográficos.

(1) Los prólogos, como es el caso de las "confesiones" de *The Wife of Bath* y *The Pardoner*, suelen introducirse entre comillas dobles ("..."), pero no sucede lo mismo con la introducción o prólogo de *The Second Nun*, donde no aparece ningún entrecomillado.

(2) Como se ha indicado ya en dos ocasiones, la puntuación tiene como función la delimitación de los niveles dialogales dentro

<sup>6</sup> Nos detenemos precisamente en esta obra por ser una edición comúnmente usada por los estudiosos de Chaucer; se trata de hacer una crítica del sistema desde dentro, desde los propios elementos que suministra para la demarcación gráfica del texto, omitiendo toda comparación con otros sistemas que puedan existir. Se trata de examinar su consistencia interna.

del estilo directo. Un tipo de inconsistencia como el del apartado anterior hace que las elocuciones pertenecientes a personajes de distinto nivel aparezcan indiferenciadas, como sucede en *The Knight's Tale* en su comienzo mismo. Este hecho se repite en otros cuentos. En realidad no es factible utilizar un sistema perfectamente coherente de puntuación en una obra de estructura tan compleja como *The Canterbury Tales*, donde aparecen hasta seis niveles distintos de narraciones y diálogos. La puntuación exhaustiva, en definitiva, tampoco arreglaría más las cosas, por lo que tal vez sea preferible utilizar el sistema de puntuación dentro de cada cuento, como son los epígrafes.

(3) Ya se ha indicado que el entrecomillado doble suele utilizarse para las elocuciones de los personajes del segundo nivel, es decir, los narradores de los cuentos. El entrecomillado sencillo (...) se reserva para las citas de los numerosos autores a los que se recurre en alarde erudito para confirmar o refutar ciertas teorías. No obstante existen varias excepciones, entre ellas *The Wife of Bath's Prologue*. Como la confesión ha sido enmarcada con el doble entrecomillado, las citas deberían aparecer con entrecomillado sencillo. Pero en los versos 296 y 326 aparece un entrecomillado doble, neutralizando de esta manera el poder seleccionador y demarcador de los signos del comienzo y final de la confesión mencionada. Igualmente aparece en los versos 342-356. Lo mismo sucede en el verso 1657 de *The Friar's Tale*.

(4) Respecto al entrecomillado de las citas en estilo indirecto no parece que exista un criterio uniforme, pues mientras en *The Tale of Melibee*, verso 1440, se utiliza el entrecomillado sencillo, en el ya mencionado *The Wife of Bath's Prologue* versos 245-362, que transmiten en estilo indirecto unas palabras de la Mujer de Bath, no aparecen entre comillas de ningún género.

(5) Los dos puntos suelen alternarse con la coma, con el punto o con la ausencia de cualquier signo para la introducción de una elocución. Los ejemplos serían numerosos para citarlos. No existe, por lo tanto, un criterio fijo al respecto, si bien esto en nada dificulta la lectura adecuada del texto, siempre que la cita aparezca, como así sucede, entre algún tipo de entrecomillado de los vistos hasta el momento.

(6) Tampoco existe un criterio uniforme en la introducción de las citas, respecto a si han de ser introducidas con mayúsculas o minúsculas. Normalmente estas citas van introducidas con mayúsculas pero, como ejemplo, tenemos la siguiente cita en que no se

cumple la norma: "But Salomon seith 'every Thyng hath tyme'..." (Cl Prol, 6).

(7) Un caso muy importante de estructuración del estilo directo consiste en la presentación de elocuciones emitidas por un mismo personaje dentro de la misma cadena elocutiva; por tanto, sin interrupciones de otros interlocutores. Sin embargo, algo que ocurre con mucha frecuencia en *The Canterbury Tales*, esas elocuciones tienen un carácter distinto dentro de la elocución "englobante". Por ejemplo en *The Knight's Tale* está hablando el narrador, cuando de repente se dirige a su auditorio con una pregunta directa. Tal vez debería tener esta elocución el mismo tratamiento diacrítico que en elocuciones de ese tipo en otros pasajes, como por ejemplo en *The Knight's Tale*, versos 2221-32. Sin embargo, en el mismo cuento aparece la pregunta al auditorio de la siguiente manera: "You lovers axe I now this questioun: / Who hath the worse, Arcite or Palamoun?...". (KnT, 1447-8).

(8) El sistema de puntuación debería ser mucho más complejo si con él se quisiera abordar toda la casuística que se presenta en la elaboración de un texto, con toda la cantidad de matices distintos que se derivan de su función comunicativa. Los dos pasajes que voy a contrastar seguidamente presentan características formales semejantes; no obstante, el tratamiento diacrítico que reciben es distinto en base a una pequeña diferencia funcional. Pero muy bien podían haberse tratado de la misma forma, teniendo en cuenta las excepciones que hemos ido observando en el sistema de puntuación para la demarcación de los niveles del estilo directo. En los dos casos se trata de una idea desarrollada en una elocución que, aun procediendo del mismo interlocutor, se refiere a destinatarios distintos, o bien se trata de palabras procedentes de otro personaje transmitidas en estilo indirecto (vid. apartados (4), (6) y (7)). Los subrayados son míos: "... Thanne have I in latoun a sholder-boon / Which that was of an hooly Jewes sheep. / Goode men, I seye, taak of my wordes keep... / Goode men and wommen, o thyng warne I yow..." (Pard Prol, 350-388).

"Dame Pertelote, I sey yow trewely, / Macrobeus, that writ the avioun / In Affrike of the worthy Cipioun..." (NPT, 3122-4).

En el primer caso, la fórmula "I seye" apenas contribuye a la desambiguación del texto, haciéndose preciso el uso de las comillas. En el segundo ejemplo es simplemente una fórmula enfática, aunque según se ha visto en algunos casos la idea procedente de Macrobeus

podría haberse transmitido entre comillas aún tratándose del estilo indirecto.

(9) En este grupo podríamos reunir toda una serie bastante extensa de casos en los que se sigue una puntuación excepcional, es decir, fuera de las normas seguidas generalmente. También entrarían las evidentes faltas tipográficas, tales como el no cerrar un entrecomillado. En *The Parson's Tale* vemos la siguiente cita entre las líneas 80 y 85: "Seint Ambrose seith that Penitence is the pleyntyng of man..."

Es curioso observar que incluso la fuente de la cita aparece entre comillas, cuando lo normal es que éstas aparezcan después del "that".

Como ha quedado señalado con anterioridad, es muy difícil acoplar el reducido sistema de marcas gráficas a la enorme complejidad de situaciones. En la siguiente cita, se puede observar que, a juicio del editor, una forma distinta de presentar una cita según su ordenación informativa precisa alterar la norma de su representación diacrítica. Se trata de una cita que en circunstancias normales iría introducida con mayúsculas, cuando no entre comillas dobles. No obstante, la vemos introducida de este modo: "... For 'of a thousand men', seith Salomon / 'I foond o good man'..." (Mel, 1555-60).

Muy poco antes, en el mismo cuento, una cita viene introducida de la siguiente manera, muy distinta de la anterior: "...Wherfore Tullius seith, Amonges alle the pestilences..." (Mel, 1170-5).

Como resumen, podemos decir que se trata de interpretar adecuadamente un texto que, en su origen, carecía casi por completo de signos diacríticos. Haciendo un repaso de las ediciones se ve que los criterios son muy diferentes entre un editor y otro, aunque por lo general se trata de diferencias más bien secundarias. Existen, no obstante, algunos casos en que un descuido en la debida puntuación origina algunas dificultades en la lectura adecuada del texto. Los factores que contribuyen a ello son, por un lado, la típica transmisión del texto en niveles, lo cual debe ser siempre constatado en el sistema gráfico de indicadores. En Robinson, por ejemplo, se puede observar en múltiples ocasiones, hasta un triple entrecomillado del tipo ("...") con el fin de situar la elocución o discurso en el debido nivel del interlocutor o emisor. Esta es la solución que se toma generalmente con textos de estas

características, tal como sucede con *Pearl*, donde también aparece hasta un total de seis niveles narrativo-dialogales<sup>7</sup>.

La segunda fuente de dificultades radica en la variada presentación de las citas, no sólo por el orden de sus elementos en el conjunto del texto sino también por el contenido mismo, lo cual obligará a un distinto tratamiento diacrítico.

Como se ha dicho anteriormente, se necesitaría un sistema bastante más complejo para resaltar toda la diversidad de matices que se encuentran en la textura del discurso. Dentro de este problema hay que hacer necesariamente alusión a ese otro aspecto que no ha sido tratado en este artículo, ya que se ha ceñido al tratamiento editorial de los sistemas de puntuación para la organización o interpretación del texto. Ese otro aspecto "olvidado" es el de los signos que tradicionalmente indican interrogación, admiración, etc., que indistintamente se utilizan para una variedad de funciones que sobrepasan los estrechos límites de la forma "interrogativa", "exclamativa", etc. Pero consideramos que eso merece un tratamiento desde la perspectiva puramente lingüística, lo cual no ha sido el objeto de este estudio.

<sup>7</sup> Esto sucede en los versos 495-588, según la edición de Hillmann, M. V.-(ed.) 1976, *PEARL, Medieval Text with a Literal Translation and Interpretation*, University of Notre Dame Press.

## BIBLIOGRAFIA

Manuscritos y ediciones de *The Canterbury Tales*:

- Manuscrito Harley 7334, The British Library.
- Edición de Wynkyn de Worde, 1498, The British Library.
- Edición de Francis Thynne, 1532, The British Library.

FURNIVALL, F. J. (1868-77), *A six-Text Print of Chaucer's Canterbury Tales*, 8 parts, London, Chaucer Society.

SKEAT, W. W. (1894-7), *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, vol. IV, Oxford.

BURRELL, A. (1908), *Chaucer's Canterbury Tales, for the modern reader*, London, John Dent.

MANLY, J. M. & RICKERT, E. (1940), *The text of the Canterbury Tales studied on the basis of all known manuscripts*, 8. vols. Chicago.

ROBINSON, F. N. (1974) *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, segunda edición, London, O.U.P.

OTAL CAMPO, J. L. (1980), *Sistema y estructuras dialogales en "The Canterbury Tales"*. Tesis doctoral no publicada, Universidad de Zaragoza.

## DISCURSO O MODALIDAD EN THE ASPERN PAPERS

M. Pilar NAVARRO

Cuando en 1888 aparecieran publicados *The Aspern Papers*, la carrera literaria de Henry James estaba pasando por un momento de transición. Mientras en los contenidos de sus obras se van insertando sombras de desilusión y resentimiento, su técnica narrativa evoluciona progresivamente en busca de un método expresivo sobre el que recaiga toda la originalidad del relato.

Como es bien sabido, *The Aspern Papers* es una obra breve, con aire de novela gótica, que incluye una mezcla de ambientes bellos y marchitos y que, en resumen, cuenta la historia o desarrollo de una frustración. Pero es, precisamente, en las piezas cortas donde la intención de un autor se manifiesta con más exactitud, ya que los planteamientos reducidos evitan complicaciones y enredos que una novela extensa pudiera requerir. Considero que es el caso de *The Aspern Papers*: el tema es sencillo, la búsqueda de unos papeles; los personajes son pocos; la acción es escasa; el emplazamiento, una ciudad; el tiempo, breve. A pesar de esta aparente simplicidad, la obra parece encerrar unas cualidades latentes, imperceptibles a primera vista, cuyo conjunto hace que su lectura proporcione el placer que sólo las grandes obras producen.

En mi opinión, y dadas las características de la novela, *The*



*Aspern Papers* encuentran un estupendo procedimiento de análisis y estructuración en el modelo analítico presentado por R. Fowler en *Linguistics and the Novel*<sup>1</sup> y en el que integra diversas tendencias lingüísticas modernas. Sin embargo, debo aclarar que, el estudio de la novela de James es un objetivo secundario; mi propósito en este breve trabajo consiste fundamentalmente en la aplicación de modelos lingüísticos al estudio de la obra literaria, siguiendo el deseo actual de los lingüistas de aproximar dos materias que por su misma naturaleza deben estar relacionadas: en ambos mundos la lengua es el elemento básico y sin ella ni la literatura ni la lingüística existirían.

Básicamente, el esquema analítico de Fowler parte de la dicotomía generativo-transformacional de la doble estructura, superficial y profunda, y de su procedimiento de relacionarlas por medio de unas operaciones denominadas transformaciones. Su *estrategia*, como el la llama, consiste en utilizar las categorías composicionales de la oración para la descripción del texto. Así, la estructura superficial del relato es el conjunto de oraciones reales que integran la novela y a las cuales se ha llegado por medio de la aplicación mecánica de las transformaciones necesarias. Estas han operado sobre una serie de elementos organizados en o por la estructura profunda. Es decir, toda la novela estaría gestada en este componente subyacente que, una vez constituido debidamente, es depositado en el mecanismo sintáctico para, de forma automática, condicionado sólo por las características de la lengua —en este caso el inglés— y sin libertad por parte del autor, dar la manifestación superficial de la obra.

La originalidad del modelo de Fowler reside, pues, en responsabilizar a la estructura profunda de todos los elementos que van a integrar el relato, ya que, una vez decidida ésta, al autor no le queda capacidad de elección y deberá someterse a las posibilidades que le ofrece su lengua como medio de expresión. Con tal planteamiento, el componente profundo reclama para sí un conjunto de categorías que Fowler encuentra en el modelo de su paisano Halliday: los elementos básicos de la novela estarán agrupados en torno a una *proposición* y a una *modalidad*. Para que estos términos tengan un carácter más literario, la proposición se convierte en *contenido* y la modalidad pasa a llamarse *discurso*. Este es responsable de una serie de selecciones, como diálogo, punto de vista, actitud, visión del mundo, tono, tipo de juicios y opiniones del autor, pensamientos

etc. Se puede decir, muy someramente, que es el *cómo* de la obra; mientras que el contenido es el *qué*.

Para las categorías que integran el contenido de la estructura profunda, Fowler vuelve los ojos a la noción de función, ahora aceptada por diversas teorías lingüísticas. De esta manera la obra se compone de una sucesión de funciones con sus respectivos argumentos, que están representadas por unos *predicados* que operan en torno a unos *nombres*. Los nombres, a su vez, están clasificados en función de los *roles* que desempeñan con un valor similar al de los casos profundos propuestos por Fillmore.

Es, pues, un esquema bastante elaborado a partir del cual se ponen de relieve los distintos elementos que intervienen en la creación literaria. Por otra parte, dado el énfasis depositado en la *modalidad* o *discurso*, el modelo parece especialmente idóneo para analizar la obra que nos ocupa, ya que es este aspecto el que, en los momentos de su composición, atraía el interés de James. Mi propósito, en este estudio, es determinar de manera explícita hasta qué punto el modelo es capaz de demostrar que el valor intrínseco de la novela reside en la citada categoría analítica —modalidad—, con lo cual, además de probar su poder explicatorio, daría una interpretación lingüística a lo que en crítica literaria se ha denominado *punto de vista* y que es un concepto central en este momento de la producción literaria del autor.

Antes de seguir adelante quiero indicar que un estudio completo de la pieza debería comenzar por el análisis de la estructura superficial o *texto*, seguir con la descripción del sistema transformacional aplicado y concluir con la interpretación de la estructura profunda, ahora bien, como mis posibilidades están limitadas por razones que no vienen al caso, debo ceñirme a este último componente, que como he señalado arriba, es fundamental con respecto a *The Aspern Papers*.

En efecto, recordemos que la estructura profunda está constituida por un *contenido* y un *discurso*. El contenido lo integran unos *nombres*, clasificados en *roles*, y que no son sino los argumentos de unas funciones denominadas *predicados*. El discurso, por su parte, incluye unas categorías que serán analizadas posteriormente. Es fácil imaginar que los *nombres* corresponden a los personajes de la novela como veremos a continuación: Los nombres están constituidos por unos rasgos distintivos semánticos, *semas*, cuyo conjunto determinan las características físicas y psíquicas de cada uno de los personajes. Los *semas* relativos a un determinado ser pueden

<sup>1</sup> FOWLER, Roger: *Linguistics and the Novel*, The Chaucer Press, Suffolk, 1977.

presentarse en su conjunto, a través de una descripción completa, en el primer momento de su aparición, o, por el contrario, introducirse lentamente a lo largo del relato, aprovechando las distintas actuaciones de las personas. La elección de uno u otro método depende de la modalidad decidida por el autor. En el caso de *The Aspern Papers*, James optó por el segundo método evidentemente, de tal manera que incluso al finalizar la lectura, se tiene la impresión de no haber terminado de conocer a los personajes. Y esta afirmación es más real de lo que pudiera parecer, porque, si las causas que motivan la extraña actuación de las señoritas Bordereau no se revelan, mucho menos se hace patente el aspecto físico del joven editor ni, lo que es más, algo tan externo e intrascendente como es su nombre. Es, pues, una técnica de "extrañamiento", consecuencia de la modalidad elegida por el autor. Ello hace que la determinación de los temas sea más compleja ya que hay que entresacarlos de fragmentos de texto dedicados a otros fines.

Cuatro son los personajes centrales de la obra: Las dos señoritas Bordereau, Aspern y el editor. Los demás no son más que nombres, desarrollando el papel de instrumentos al servicio de aquellos: Mrs. Prest como guía hacia el palacio y Cumnor como poseedor de ciertos conocimientos útiles. Se puede, sin duda, cuestionar la entidad de Aspern como personaje central. El problema desaparece si se tiene en cuenta su tema más importante, es un dios. Pero comencemos con las dos solteronas.

Juliana Bordereau es un personaje muy especial; sus apariciones a lo largo de la obra no son numerosas; sin embargo su existencia es perceptible casi en todo momento; su espíritu parece estar presente siempre. Se podría hablar de un paralelismo de sensaciones: la omnipresencia de miss Bordereau sobre el lector es similar a la de Aspern con respecto al joven editor. Es importante destacar que, pese a la escasa permanencia de la anciana en escena, existe una descripción física de su persona; una la apariencia actual, otra su proyección en el pasado: "*Though I could see only the lower part of her bleached and shrivelled face. Independently of the refining process of old age it had a delicacy which once must have been great. She had been very fair, she had had a wonderful complexion*"<sup>2</sup>.

2 JAMES, Henry: *The Aspern Papers and Other Stories*, Harmondsworth, Penguin Books, 1977, p. 26. En lo sucesivo señalo el final de cada fragmento la página de esta edición donde se encuentra.

En la actualidad no es particularmente atractiva: "...*though Miss Bordereau could not today be called personally attractive*" (p. 29).

Para los ojos del editor no es más que: "...*a terrible relic... too strange, too literally resurgent*" (p. 25).

Esa impresión de reliquia, de figura fantasmagórica, recibe un énfasis especial: "...*she had over her eyes a horrible green shade which, for her, served almost as a mask... At the same time it increased the presumption that there was a ghastly death's head lurking behind it*" (p. 25).

En el aspecto psicológico, se quiere reflejar, sobre todo, el comportamiento extraño de la anciana. Sin embargo, es importante señalar que la rareza que preside la actuación de miss Bordereau no viene tanto expresada por hechos concretos —que por supuesto existen— como por la impresión que su conducta produce en el editor. De nuevo debemos apelar a la modalidad seleccionada por James: es sólo a través de la mente del joven como podemos juzgar a Juliana. Habría que hablar de un realismo psicológico, que no es más que una técnica del discurso.

Como temas concretos se puede hablar de "espiritualmente eficaz": "*because her inefficiency was spiritual, which was not the case with miss Bordereau's*" (p. 30).

Su relación con el dios, le hace ser considerada "*The divine Juliana...*". Sin embargo existen cualidades menos positivas: "...*it had begun to act on my nerves that with these women so associated with Aspern the pecuniary question should constantly come back*" (p. 32).

Pero la nota más característica de la musa de Aspern es su ancianidad: "*Why, she must be tremendously old —at least a hundred*".

Y en efecto la dama es muy anciana: "*My aunt is a hundred and fifty*" (p. 52).

Ahora bien, la longevidad de Juliana es de nuevo presentada a través de la impresión del supuesto autor, que trata de incrementarla: "*The strange thing had been for me to discover in England that she was still alive; it was as if I had been told Mrs. Siddons was, or Queen Caroline, or the famous Lady Hamilton, for it seemed to me that she belonged to a generation as extinct*" (p. 10).

Conviene señalar que las impresiones del editor ocupan espacios mayores que los dedicados a la simple descripción: "*It was certainly strange beyond all strangeness... that whereas in all these other lines of research we had to deal with phantoms and dust, the mere echoes of*



*echoes, the only living source of information that had lingered on into our time had been unheeded by us... Every one of Aspern's contemporaries had... passed away... Most dead of all did poor Miss Bordereau appear, and yet she alone had survived'* (p. 14).

A propósito de las dos últimas citas quiero hacer notar las palabras "strange", "strangeness" con las que comienzan los párrafos en los que el editor va a expresar su sensación sobre la antigüedad de Juliana. Casi todo en ella es extraño, pero en especial el hecho de que permanezca viva. Para el joven es una reminiscencia del pasado que no intenta comprender, prefiere considerarla una reliquia y venerarla. Así, pues, de todo lo expuesto se pueden extraer una serie de rasgos distintivos que configuren el *nombre* —en el sentido de la categoría analítica propuesta por Fowler— de Juliana; pero hemos podido apreciar que para localizar dichos rasgos hay que realizar una operación de poda: hay que despojar al relato de las impresiones del editor, con lo cual los semas que se pueden recoger son muy pocos y, en general, prácticamente imposible de ser objetivados.

La presentación de *Miss Tita* es, lógicamente, similar. Quizá James se detiene un poco más en su descripción física: "*She was a long, lean, pale person, habited in a dull-coloured dressing-gown, and she spoke with a kind of mild literalness*" (p. 20).

Aunque la inserción de algunos adjetivos denuncian con claridad la opinión personal del autor: "... *Miss Tita (for such the name of this high tremulous spinter proved to be)...*" (p. 23). "*Miss Tita... had an insatiable appetite for them (flores)*" (p. 23).

Hemos visto arriba que además es considerada "espiritualmente ineficaz", lo cual viene a corroborarse con esta frase: "... *it was impossible to over-estimate her simplicity*" (p. 27).

La sobrina no es extraña como la tía. En el caso de Juliana la extrañeza se presenta como un rasgo positivo; a *Miss Tita* se le priva de esta cualidad; es simple y elemental. Sin embargo, creo que puede afirmarse que a los ojos del lector las dos solteronas se presentan igualmente raras, desfasadas, aisladas del mundo, al margen de su época. Esto hace que, en el lector, se produzca una sensación de desacuerdo con el autor; da la impresión de que se da a *Miss Tita* un trato injusto. Y, en efecto, eso es lo que ocurre. Su *nombre* carece de uno de los rasgos fundamentales que configuran el código estético del editor: "... *but Miss Tita was not a poet's mistress*" (p. 44). ella no tiene relación directa con el arte ni la belleza. Sólo su pertenencia al pasado podría redimirla: "*I lost myself in this*

*satisfaction to the point of assuming —in my quiet extravagance— that poor Miss Tita also went back, went back, as I used to phrase it"* (p. 38), pero está demasiado viva, es demasiado real para que esto ocurra; por eso tiene que purgar su culpa.

*Aspern* es sobre todo el dios: "*one doesn't defend one's god: one's god is in himself a defence*" (p. 12); "... *the divine poet!*" (p. 13); "*revived immortal face —in which all his genius shone— of the great poet who was my prompter*" (p. 37); "*He hangs high in the heaven of our literature, for all the world to see*" (p. 12 y 13); "*He is my poet of poets*" (p. 22); "*A portrait of the god. I don't know what I wouldn't give to see it!*" (p. 52).

También es el dios de *Miss Bordereau*: "*She said he was a god!*" (p. 52).

La anciana y el editor comparten un sentimiento del que la sobrina es mera espectadora. Las cualidades del dios son, como es lógico, supremas: "*no human being had ever had a more delightful social gift than his*" (p. 55); "*He had been not only one of the most brilliant minds of his day..., but one of the most genial men and one of the handsomest*" (p. 13).

No es fácil determinar qué *papel* desempeña este nombre en el complejo sistema de la estructura profunda de la novela. No se puede decir que es agente, ni siquiera beneficiario, puesto que ni impulsa la acción, ni recibe nada. Posiblemente haya que clasificarlo como *objetivo*, elemento sobre el que recaen directamente los efectos de un verbo transitivo, porque, en un esfuerzo por sintetizar al máximo el *contenido* de la obra, encontrar un *predicado* generalizador, el tema podría resumirse así: "*un ministro del arte y la belleza intenta aprehender al dios del arte y la belleza*", con lo cual el resultado —caso de no ser negativo como ocurre en *The Aspern Papers*— hubiera sido la apropiación del dios por parte del editor. Por supuesto esto es algo inasequible para el ser humano y, por tanto, no puede suceder ni siquiera en ficción, por eso, como ya he señalado, *The Aspern Papers* es la historia de una frustración.

Por último, cabe detenerse en la persona que impulsa —aunque sea escasa— toda la acción de la obra, el editor. Aceptando literalmente el modelo de Fowler, el personaje plantea un problema inicial: no tiene *nombre*. Es un conjunto de *semas* sin *etiqueta*. Claro está, porque se incluyen estos semas se puede configurar el personaje. Ahora bien, su descripción es muy parcial: además de no tener nombre, tampoco tiene apariencia física, incluso el aspecto

psicológico no está totalmente desvelado. Lo único que se nos descubre con claridad son sus vivencias y sus impresiones y, por supuesto, una actitud ante la vida, una concepción de las cosas y del mundo. Un rasgo fundamental es su profesión. El y Cumnor son editores; esto les hace compartir una serie de responsabilidades: "*Of course she had not the responsibilities of an editor*" (p. 15); y caminan a la sombra del mismo dios: "*He is a part of the light by which we walk*" (p. 13); ellos son los ministros del templo de este dios que es Aspern: "*but of that temple he and I regarded ourselves as the ministers*" (p. 13).

La divinidad de Aspern está basada en su pertenencia al firmamento de la literatura, del arte, en suma, de la belleza, que es el cielo, la meta, que hace vibrar al editor: "*I felt even a mystic companionship, a moral fraternity with all those who in the past had been in the service of art. They had worked for beauty, for a devotion; and what else was I doing?*" (p. 38).

En la actitud del editor cabe destacar sus connotaciones religiosas. Existen claros paralelismos entre sus impresiones y sentimientos y las vivencias espirituales defendidas por los modelos religiosos occidentales. En este sentido conviene recordar el empleo frecuente de palabras como místico, ritual, dios, templo, ministro, etcétera.

Para terminar quiero señalar un rasgo característico de la persona del editor, ya indicado más arriba. En su actitud ante el mundo, sólo lo antiguo, lo pasado le interesa. El tiempo produce un proceso de refinamiento —como él mismo declara al hablar de Miss Bordereau— que hace que las cosas adquieran belleza. Para él lo viejo es esotérico, enigmático; por eso se siente atraído por la anciana mientras siente desprecio por la sobrina: "*That was what the old woman represented —esoteric knowledge—; and this was the idea with which my editorial heart used to thrill*" (p. 38).

Como la obra escasea en acción, los *predicados* básicos que habría que descubrir en la estructura profunda son en realidad pocos. Más o menos serían: X va a Venecia; X se introduce en el palacio, X lucha por conseguir los papeles,... X fracasa en su intento y abandona Venecia. Para determinarlos, habría que descodificar la estructura superficial, despojarla de todo el proceso de elaboración sintáctica realizado por su autor en el momento de su construcción. Esto llevaría a una observación minuciosa del *texto* que no es posible desarrollar aquí por razones de espacio. Es preferible, pues, dedicar las líneas finales a la *modalidad* utilizada por James.

Para la modalidad, Fowler postula dos grandes categorías: una *perspectiva estética* o perceptual y una *perspectiva ideológica* o actitud. La primera determina el tiempo y el lugar —positioning in time and positioning in space— impuesto por el autor o "supuesto" autor de la obra. La segunda incluye las *voces* (del narrador, de los personajes e, incluso, del lector si es el caso), el "*estilo mental*" y la *socio-lingüística* o "registro" de la novela. La importancia que la modalidad alcanza en la obra se pone fácilmente de manifiesto en su aspecto más elemental, la perspectiva estética. El lugar elegido por James para que se desarrolle la escasa acción es la romántica Venecia. Las alusiones a la belleza de la ciudad son frecuentes: "... (*the moonlight of Venice is famous*), ... *the splendid square which serves as a vast forecourt to the strange old basilica of Saint Mark*" (p. 43). "*The wonderful church, with its low domes and bristling embroideries, the mystery of its mosaic and sculpture...*" (p. 43). "*Those clear bells of Venice which vibrate with a solemnity of their own over the lagoon and hold the air so much more than the chimes of their places*" (p. 47).

En cuanto al ámbito más reducido, al palacio en el que transcurre gran parte de la novela: "*The old palace was there; it was a house of the class which in Venice carries even in extreme dilapidation the dignified name. 'How charming! It's grey and pink!'*" (p. 15).

Es interesante hacer notar que con la mera descripción se mezclan las impresiones del "supuesto autor"; es decir, en todo momento se manifiesta su opinión, su actitud ante las cosas. Las dos perspectivas, la perceptual y la ideológica forman una perfecta amalgama. Lo mismo ocurre con el tiempo. La obra tiene una conexión con el momento actual; acaba en presente: "... *the picture... hangs above my writing-table. When I look at it my chagrin at the loss of the letters becomes almost intolerable*" (p. 106).

Sin embargo, todo se refiere al pasado y, lo que es más, el editor quiere que todo retroceda en el tiempo como se pone de relieve en las palabras, ya citadas, referentes a Miss Tita: "... *went back, went back, as I used to phrase it*". No creo necesario insistir en este deseo del editor, ampliamente ejemplarizado al hablar de los personajes; lo importante ahora es precisar los elementos que puedan poner de manifiesto el compromiso ideológico del autor, en otras palabras, aquello que deja al descubierto su actitud.

En primer lugar hay que tener en cuenta que el "supuesto autor" coincide con el personaje principal. La novela está narrada en primera persona y, aunque no desdeña el recurso formal del

diálogo, es significativo que, en la disposición gráfica del texto, frases pertenecientes a supuestos diálogos mantenidos con anterioridad se insertan en largos párrafos donde el protagonista cuenta sus impresiones y vivencias. Así, se puede hablar de una sola voz, la del editor, ya que las otras apenas son perceptibles. El nos da la visión interior y exterior de los personajes que le interesan o preocupan. Son visiones subjetivas, en especial, claro está, la interior, porque su propio punto de vista interviene en las descripciones (personal clouring); Miss Tita por ejemplo no es objetivamente joven, sin embargo, para su manera de ver el mundo, es demasiado joven. Con Miss Bordereau ocurre lo contrario; ella sí es vieja, pero para él, es un más, tanto como Sarah Siddons o la mujer de Jorge II. Igual ocurre con su concepto del poeta; para él es un dios.

Aunque se podrían decir muchas cosas con respecto a la *socio-lingüística* de la obra o *registro* utilizado por el autor, sólo quiero recordar el uso frecuente del vocabulario religioso. Esto no es un hecho fortuito o un capricho léxico; opino, por el contrario, que es un factor seleccionado cuidadosamente por James para dotar al sistema de relaciones entre los elementos que conforman la novela de un equilibrio perfecto. En el caso de *The Aspern Papers*, estimo de un equilibrio perfecto. En el caso de *The Aspern Papers*, *estilo mental* o manera de aprehender el mundo es la base del sistema. Dicho de otra manera, la causa que motivó la composición de la novela fue un deseo del autor de expresar un compromiso ideológico, un estilo mental, un punto de vista o, como se quiera denominar. No fueron los personajes, ni la sucesión de acciones, los que interesaron a James; todo ello, en mi opinión, es secundario. Lo que él quería ofrecer era una actitud ante la vida: la de la persona que ha hecho del arte su dios y a él entrega toda su vida. El arte es belleza y por eso en la modalidad se conjugan con precisión todos los factores que puedan producirla o denotarla: la ciudad es bella; el tiempo, pasado —libre de las imperfecciones del presente—; el autor deja oír su voz constantemente, proclamando lo que es bello o artístico y desechando, incluso menospreciando, lo que no lo es; la actitud es la fe ciega, la entrega sin reservas, que requiere como recurso expresivo un registro lingüístico propio de un modelo de comportamiento similar.

## EVOLUCION LITERARIA DE UN PERSONAJE HISTORICO: EL SOLDADO ESPAÑOL DEL RENACIMIENTO

Susana ONEGA JAEN

Según Hardig Craig<sup>1</sup> la esencia de la literatura renacentista radica en considerar el comportamiento humano como la repetición infinita de ciertos patrones universalmente establecidos, de donde se deriva la posibilidad de tomar los documentos históricos por espejos del comportamiento individual y de la sociedad en que dichos individuos se hallan inmersos. Ello explica que el escritor renacentista sienta la necesidad de estudiar el pasado para utilizar los datos resultantes de su estudio con fines de "exemplum", y ello se traduce en la práctica tanto en su interés por los clásicos como en su desinhibida utilización de fuentes de todo tipo para la realización de sus obras literarias, lo que motiva la frecuente transferencia al campo de la literatura de hechos históricos de la más palpitante actualidad.

En la segunda mitad del siglo XVI la creciente presencia de la monarquía de Felipe II en el resto de Europa dará pie a la aparición de una abundante producción de obras más o menos puramente

<sup>1</sup> "Motivation in Shakespeare's Choice of Materials" Harding Craig. En *Shakespeare Survey* vol. 4. pp. 26 a 34. p. 27.

literarias sobre España en todos aquellos países sobre los que se hace sentir la impronta española, variando tanto el tono como la temática de dichos escritos del estado de las relaciones políticas en un momento concreto. El hecho de que el mantenimiento del esquema expansionista de la política exterior española se apoye en gran medida en la potencia de su ejército, hace que las literaturas de los países del occidente europeo se refieran a menudo a los soldados españoles, identificándoles a veces con el prototipo del español medio. En los países en que la lucha contra la hegemonía española se mantiene con mayor virulencia, como sucede en Flandes, o en aquellos, como Inglaterra, que se niegan a admitir su ingerencia en sus asuntos internos, la visión literaria del soldado español tenderá a presentarle como a un ser sanguinario y cruel, terriblemente eficaz en el ejercicio de las armas e inmisericorde; un ser brutal y abyecto, sujeto a las más bajas pasiones, que mata por el placer de matar y destruye por el placer de destruir. Este tipo de literatura panfletaria alcanza su apogeo en Inglaterra en torno a la década de 1580, cuando las relaciones bilaterales han llegado a un estado de colapso total y Felipe II prepara el aplastamiento definitivo de los nacionalistas flamencos y la invasión de Inglaterra.

Cuando los soldados que se describen en este tipo de publicaciones se abran camino hacia escritos más puramente literarios, perderán en parte su carácter militar para convertirse en salteadores de caminos o bandoleros a sueldo. Así, por ej., en *The Unfortunate Traueller or the Life of Iack Wilton*<sup>2</sup>, Thomas Nashe describe a un bandolero español, llamado Esdras of Granado, que se dedica a asaltar en Roma casas apestadas, matando enfermos y violando doncellas, amparado en la protección que le brinda el Papa, de quien supuestamente depende. Esdras of Granado encarna al "desperado" prototípico, es decir, a un hombre que ha pasado por toda suerte de calamidades, por la enfermedad, la prisión y la pobreza y que, habiendo sobrevivido a todas ellas, se siente ahora inmune. En este sentido es significativo que esté seguro de que no va a coger la peste y su confianza en su buena estrella es tan grande que no teme jugarse a los dados su servicio en galeras cientos de veces: "Thou telst me (quoth he) of the plague, and the heauie hand of God, and thy hundred infected breaths in one: I tel thee I have cast the dice

2 *The Unfortunate Traueller or the Life of Iack Wilton*. Thomas Nashe. 1594. En *The Unfortunate Traveller and Other Works*. Penguin Books Ltd. Harmondsworth 1972, pp. 251 a 370.

an hundred times for the gallies in Spaine, and yet still mist the ill chande"<sup>3</sup>.

Esdras of Granado es un fanfarrón que disfruta alardeando de su fuerza y de su bravura, pero, en opinión de Nashe, este comportamiento no es excepcional en un español, ofreciéndonos el autor en la misma obra una prolija descripción del español medio puesta en boca de un "banished English earl", quien, tras describirnos su atuendo, sentencia: "*A soldier and a braggant he is (that is concluded)*"<sup>4</sup>.

La frase es reveladora, pues expresa en síntesis la opinión de los ingleses del siglo XVI sobre sus contemporáneos españoles. El español es ante todo un soldado, pero un soldado fanfarrón.

Esdras of Granado nos mostrará la otra faceta de su carácter cuando, amenazado de muerte por el vengativo hermano de una de sus víctimas, suplique de todas las maneras posibles una gracia que él nunca ha sido capaz de otorgar.

Con mayor o menor prolijidad y también con mayor o menor destreza, la gran mayoría de las publicaciones panfletarias inglesas que tratan el tema coinciden en otorgar al soldado español del XVI estos atributos de crueldad, fanfarronería y cobardía, destacándose por su insistencia los andares chulescos y provocativos de los españoles en general, tan irritantes para los extranjeros, como señala el anónimo autor de *A Fig for the Spaniard*<sup>5</sup> que en ocasiones llegaron a ser la causa directa de un duelo a muerte: "*A Portingall gentleman walking in the Roceio of Lisbon, espied a base Castillion of such proud and presumptuous demenor, so fantastical in his attire, loftie in his lookes, and slow in his pace (as though he had been treading of measures) could not long bear him, but bearded him, and iustled him, whereupon the mater was debated by Stafford law, the Portingall slaine, and the Spaniard escaped into the castle*"<sup>6</sup>.

Que esta imagen del español fuera de sus fronteras no es privativa del autor de *A Fig for the Spaniard*, como no lo es de Nashe, y ni siquiera es exclusiva de los ingleses, se pone de relieve en una traducción del holandés fechada en 1599 que se titula *A Pageant of Spanish Humours*<sup>7</sup>. En esta obra, virulentamente doctrinaria, su

3 Op. cit. supra 251 a 370.

4 Op. cit. p. 328.

5 *A Fig for the Spaniard or Spanish Spirit*. G. B. Londres 1591.

6 Op. cit. supra fol. 16<sup>o</sup>.

7 *A Pageant of Spanish Humours* H. W. Londres 1599.

anónimo autor nos describe en el capítulo 5º, titulado "A Signior is a Peacocke in the Streete", la arrogancia y gallardía de los caballeros españoles, utilizando expresiones extrañamente parecidas a las de su antecesor inglés: "*His first gestures are to bend the head, turne his eye, and Peacocke like to behold himselfe if nothing be amisse, his gate is like one who treads the measures, he scarce takes three steppes, but the fourth, he againe contemplateth, Su Signioria ... Ah mira ell Cavalioro, then he rouseth himselfe and expected a reuerence of euery one that passeth, he twisted his moustaches, and strokes his beard*"<sup>8</sup>.

Podría pensarse que la actitud que se describe en estas obras extranjeras obedece exclusivamente a la indudable animosidad que tanto ingleses como holandeses sienten por los españoles y que por tanto carece de fundamento. Sin embargo, no es difícil encontrar en la propia literatura española de la época descripciones de caballeros españoles que pueden avalar hasta cierto punto el poso de realidad que subyace a dichas creencias. Baste aquí un sólo ejemplo: En *El Lazarillo de Tormes*<sup>9</sup>, Lázaro nos dice en un momento dado de su amo el escudero: "*Tornósela a meter (la espada) y ciñósela, y un sartal de cuentas gruesas del talabarte. Y con un paso sosegado y el cuerpo derecho, haciendo con él y con la cabeza muy gentiles meneos, echando el cabo de la capa sobre el hombro y a veces so el brazo, y poniendo la mano derecha en el costado, salió por la puerta diciendo...*".

Para añadir a renglón seguido:

"*Y súbese por la calle arriba con tan gentil semblante y continente que quien no le conociera pensara ser muy cercano pariente del conde de Arcos, o al menos caballero que le daba de vestir*"<sup>10</sup>.

Vemos así que los andares chulescos de los caballeros españoles se describen ya en España en 1554 y que responden a un indisimulado deseo de aparentar, o como diría John Minshew<sup>11</sup>, de

<sup>8</sup> Op. cit. supra fol. 6º.

<sup>9</sup> *El Lazarillo de Tormes*. Anónimo. Tratado tercero: de cómo Lázaro se asentó con un escudero, y de lo que aconteció con él. 1554. En "Col. Austral". Espasa-Calpe, 1940-1960.

<sup>10</sup> Op. cit. supra p. 91.

<sup>11</sup> Según John Minshew, la ostentación de riquezas no es sólo una forma lícita de comportamiento sino la norma correcta de dicho comportamiento; así, dice el Mercader en el Diálogo II de sus *Pleasant and Delightful Dialogues in Spanish and English* Londres, 1599, p. 95:

"Para qué es el dinero, sino para luzirse con ello?". En "Revue Hispanique", R. F. Delbosc. Tomo XLV 1919, pp. 74 a 145.

"luzirse", común a la gran mayoría de españoles de la segunda mitad del siglo XVI.

Pero mientras en los países del área reformista la gallardía y la petulancia españolas han dado pie a la formación de una opinión claramente adversa del soldado español y por añadidura del español medio, en otros países de órbita católica como pueda ser Italia, la presencia española en sus tierras es interpretada literariamente de forma más distendida, coadyuvando posiblemente también a dicha distensión la inexistencia de un sentimiento nacionalista como el que agita a Inglaterra y a los Países Bajos. En consecuencia, la literatura italiana presentará al soldado español, no como a un ser temible, sino al contrario como a alguien fundamentalmente cómico.

En Italia, el interés por los dramaturgos griegos y latinos en general y por la "Nueva Comedia" en particular ha motivado la aparición a finales del siglo XV de dos nuevos tipos de comedias: las llamadas "eruditas", escritas por teóricos del drama clásico y destinadas a un público muy escogido; y las comedias de profesionales o "Commedia dell'Arte", que es un tipo de teatro creado por las primeras compañías estables de actores italianos. La "Commedia dell'Arte", a diferencia de la "Commedia erudita", no se basa en un guión escrito previamente y recitado de memoria, sino en la creación de un número determinado de "tipos" que son fácilmente identificables por el público gracias a su atuendo y máscara, como Arlequín, Pantalón, el Capitán, los Criados o "Zanni", la pareja de enamorados y los Esclavos y que, apoyándose en la gesticulación y el mimo, declaman parlamentos improvisados en una serie infinita de obras que comparten un esquema cómico básicamente idéntico. El éxito o fracaso de este tipo de comedias depende consecuentemente, no de la trama, sino de la pericia de cada actor para hacer que el público reconozca y apruebe su interpretación de un "tipo" concreto, así como de su capacidad para improvisar con éxito las respuestas a los parlamentos no menos improvisados de su interlocutor. Es fácil comprender por ello que los nombres de Arlequín, de Doctor Grazziano, de Pantalón o de Capitán, por ejemplo, vayan siempre asociados al nombre del actor que les inmortaliza. En particular, el momento estelar del Capitano se asocia indefectiblemente con Francesco Andreini, director de la no menos famosa compañía de "I Gelosi" en la segunda mitad del siglo XVI. La fama de Andreini en su papel de Capitano Spavento de Vall'Inferna (o Capitano Sangue e Fuoco) llegó a extenderse por



toda Europa, alcanzando a Inglaterra, a donde parece que llegó el propio Andreini a representar su célebre personaje.

Ni que decir tiene que el Capitano de la "Commedia dell'Arte" es un soldado español. En efecto, lo mismo que en los países del área reformista, la presencia española en Italia se refleja en su literatura, pero, a diferencia del tratamiento que recibe en aquellos donde es representado como un ser cruel, petulante y agresivo, aquí se convierte sencillamente en un soldado jactancioso, seguro de sí mismo a pesar de sus notorios defectos, cobarde y fundamentalmente inofensivo. En este sentido, es un digno descendiente del *Miles Gloriosus* de Plauto, pues como él es extravagante, enamorado y estúpido, y como él ofrece al espectador el cómico contraste de su fiera apariencia y de su fantástica autoexaltación con su cándida credulidad.

Es de subrayar que el soldado que Plauto describe, contra lo que pudiera parecer, no tiene su paralelo real en el ejército romano del momento, ya que Roma desconoce aún a los mercenarios bárbaros y el senado no ha previsto todavía la necesidad de convertir el servicio militar en una profesión permanente. A todas luces, el Soldado Fanfarrón de Plauto procede (lo mismo que *Alazón*, la obra sobre la que basa su historia), de Grecia, donde, tal como nos indica Alfred Ernout, "il semble que le condottière, celui qui se louait lui-même et se chargeait de recruter et de commander un troupe à sa solde, ait existé de bonne heure"<sup>12</sup>. Pírgopolínice, como los mercenarios griegos, trabaja para Seleuco, que es un rey asiático, y como ellos también, debe reclutar una banda armada que luche a su servicio. Ahora bien, en la Italia renacentista, los soldados españoles ejecutan un papel asombrosamente parecido al de sus antepasados griegos, pues, como ellos, buscan hacer su fortuna en el extranjero y están a sueldo de un rey para el que han de conquistar tierras y honores a cambio de la posibilidad de su propio enriquecimiento, y lo mismo que Pírgopolínice y que sus antepasados griegos, ofenden a la población sometida con su inusitado despliegue de arrogancia y bravuconería.

El "Capitano" de la "Commedia dell'Arte" es un soldado español que participa de las características esenciales de Pírgopolínice, de quien descende. Como él es engreído y crédulo; ama los conflictos mitológicos y vive en un mundo fantástico de grandeza y

pomposidad construido a base de su quimérico lenguaje. De ademanes más cortesés que su antepasado latino (no en valde encarna ahora a un español), remeda con éxito el complicado aparato protocolario español y se mueve en general en un mundo ideal de hazañas y éxitos del que se niega a descender. Cuando emprende una aventura amorosa suele ser engañado, ridiculizado por las damas y burlado por los criados lo mismo que Pírgopolínice, aunque no siempre, pues tal como nos advierte Nicolls<sup>13</sup>, a veces "sobre todo cuando aparece como hijo de Pantalone o como amigo íntimo de uno de los jóvenes amantes, consigue salir airoso de la prueba y obtener el favor de su dama". Quiere esto decir que, si bien en la "Commedia dell'Arte" la figura del capitán provoca risa por sus maneras ampulosas y su jactancia, así como por su empeño en vivir fuera de la opresiva realidad, conserva, sin embargo, una cierta dignidad, que se refleja a veces en algunos grabados de la época que le muestran como un hombre bien vestido y limpio, de arrogante porte y hermosa apariencia, derivándose, según Nicolls, el éxito del personaje como tal precisamente del mantenimiento de un equilibrio estable entre estas dos facetas de su carácter.

Esta versión italiana del soldado español no tarda en salir fuera de sus fronteras de origen, influyendo, como tantos otros elementos artísticos italianos del Renacimiento, en las literaturas de Francia, España e incluso Inglaterra, donde, pese a todo, la "Commedia dell'Arte" es vista como un tipo menor de teatro. No es extraño, por tanto, que el propio William Shakespeare se sintiera tentado de escribir una comedia según las pautas del teatro profesional italiano, lo que hace en *Love's Labour's Lost*<sup>14</sup>, dando vida así a un prototipo de soldado español que se separa de los prototipos ingleses anteriores que le presentaban como un ser brutal y sin escrúpulos, para adecuarse a la más pura tradición italiana.

En efecto, don Adriano de Armado, a diferencia también de héroes como el de *Ralph Roister Doister*<sup>15</sup>, que se apoyan pesadamente en el *Miles Gloriosus*<sup>16</sup> de Plauto, es un caballero "español", es decir, castellano, que se considera extranjero en la Corte de Navarra donde sirve al rey Ferdinand como bufón, pero bufón sin saberlo, pues él se tiene no sólo por amigo íntimo del rey, sino

13 *El Mundo de Arlequín* Allardyce Nicoll. Breve Biblioteca de Reforma. Barral Ed. Barcelona, 1ª. ed. inglesa 1963, 1ª. ed. española 1977.

15 *Ralph Roister Doister*. Nicholas Udall, Londres, 1566-7.

16 *Miles Gloriosus*. Tito Maccio Plauto (254?-184 AJC) En Plauto Tomo IV. ed. Alfred Ernout. "Les Belles Lettres". Paris 1956, pp.164-275.

12 Alfred Ernout, en el Prólogo al *Miles Gloriosus* de Plauto. En Plauto Tomo IV. ed. A. Ernout. "Les Belles Lettres" Paris 1956. pp. 164-5.

incluso por pariente suyo: Armado: Sir, the king is a noble gentleman, and my familiar / I do assure ye, very good friend. For what is inward between / us, let it pass; (I do beseech thee, remember thy courtesy / I beseech thee, apparel thy head). (V - i - 87-90).

Lo mismo que al Capitano Spavento, a don Adriano de Armado le entusiasma la mitología, aunque no está tan bien versado en ella como quisiera; y cuando se enamora de Jaquenetta, pedirá a su criado Moth que le de ejemplos de héroes enamorados con los que justificar su delicada posición, pues, invirtiendo el esquema plautino, es él quien se enamora y sufre, quien suplica amor y es rechazado.

El cambio de actitud que representa la aparición en escena de don Adriano de Armado no es, pese a todo, originariamente shakespeariano, ya que existe una novelita en prosa titulada *The Life and Adventures of Long Meg of Westminster*<sup>17</sup>, fechada en 1590 en la que aparece un caballero español, Sir James Castile, que podría considerarse como antecesor del personaje shakespeariano pues, como él, es un ser patético e hilarante, obsesionado por hacer un buen papel en su círculo de amigos ingleses, quienes le hacen constante objeto de burla. Como Armado, Sir James está "caballescamente" enamorado, y como él será burlado por su oponente. En las pocas páginas que dura su intervención en la novela, Sir James se siente obligado a realizar todo tipo de hazañas en honor de su dama, como por ejemplo probar la fuerza de Long Meg, una fornida moza de Lancashire: "Sir James, in a bravado, would needs make an experiment of her strength, and asked her if she would exchange a box on the ear with him... and Meg gave him such a memorandum on the ear, that fell'd him down at her feet"<sup>18</sup>.

En dos ocasiones es vencido Castile para regocijo de sus acompañantes, lo que le produce "a quarrelling humour" muy en la línea del prototipo español que representa. Al final, Meg se disfraza de caballero y Sir James es engañado para que le rete a duelo. Ni que decir tiene que Meg le tiene pronto a merced de su espada y que, en trance de morir, Sir James deja caer su careta de fanfarronería para suplicar gracia como lo hiciera Esdras of Granado: "O save me Sir", says he, "I am a knight, and it's but a woman's matter; spill not my blood"<sup>19</sup>.

17 *The Life and Adventures of Long Meg of Westminster*. Anónimo. 1590 ed. de Newcastle. New Printing Office 1775.

18 Op. cit. supra p. 4.

19 Op. cit. p. 7.

Don Adriano de Armado, lo mismo que Sir James Castile, es un español que respeta su cuna, que ama el ceremonial cortesano y que trata de impresionar con su hidalguía en las más diversas circunstancias. En este sentido, es revelador que, cuando en el Acto V, Escena II, Costard le acuse públicamente de haber dejado encinta a Jaquenetta (lo que no es cierto), don Adriano reacciona violentamente, retándole a duelo, no por la acusación en sí, sino sobre todo porque le ha puesto en entredicho en presencia de terceros: Arm: Dost thou infamomize me among potentates? / Thou shalt die. (V - ii - 670-671).

Y cuando Costard expresa su deseo de batirse en camisa, Armado se negará con vehemencia. Instado por Bertram a que explique sus razones, éste responde: Arm: The naked truth is, I have no shirt. I go woolward for penance. (V - ii - 701-702).

Esta excusa de que va sin camisa por penitencia pone de relieve la tremenda preocupación de Armado por cubrir las apariencias, ya que está claro que no lleva camisa porque no tiene para ella. En realidad esta secuencia procede de Italia, como no ha dejado de ver Astrana Marín<sup>20</sup>, quien la hace derivar de una conseja que corría por allí en aquel tiempo según la cual un español en trance de morir después de un duelo, pidió a un amigo que por allí pasaba que le hiciera el favor de enterrarle después de muerto y que no permitiera que nadie le desnudara. Acosado por la curiosidad el amigo rompió su promesa y al quitarle el jubón vió que el español no llevaba camisa.

Es notorio que en la segunda mitad del siglo XVI los tercios españoles que luchaban en Europa entera, malpagados, malnutridos y peor vestidos, dieron pie tanto a italianos como a portugueses, ingleses y flamencos para inventar cuentos de este o parecido tenor, si bien este episodio concreto pudiera tener que ver con otro que se repite una y otra vez en comedias italianas en las que interviene el Capitano. En efecto, en un momento dado, Arlequín le pregunta al Capitán si es cierto que no lleva camisa y éste le responde rápidamente que antes no la usaba porque cuando se enfurecía se le erizaba el vello de tal manera que "perforaba la camisa con tantos agujeros que parecía un colador"<sup>21</sup>.

Ya procede la conseja popular de la "Commedia dell'Arte", como bien pudiera ser, o esta de aquella, lo cierto es que

20 William Shakespeare: *Obras completas*. Luis Astrana Marín. Ed. Aguilar. 15ª ed. Madrid 1967, p. 179.

21 *El Mundo de Arlequín*. Op. cit. p. 108.



Shakespeare admite tácitamente el origen italiano de la anécdota por medio de Boyet, quien a renglón seguido alude a Roma cuando apostilla la declaración de Armado diciendo: Boyet. True, and it was enjoined him in Rome for want / of linen; since when I'll be sworn he wore none but / a dishclout of Jaquenetta's, and that a'wears next / his heart for a favour. (V - ii - 703-706).

Ciertamente, esta historia no aparece aún en el *Miles Gloriosus*, pues Pirgopolínice no es pobre en absoluto, sino que nada en la opulencia, por lo que hay que concluir que la nota de amor propio, de deseo de aparentar lo que no se es y lo que no se tiene es netamente renacentista y por tanto netamente castellana. Por otra parte, entre la excusa que da el Capitano Spavento por no llevar camisa y la que da don Adriano de Armado existe una importante diferencia ya que el primero mantiene un elemento de bravuconería que Shakespeare suprime para introducir (si bien irónicamente) la idea caballeresca de la "penitencia" como medio de conquistar a su amada. Esta variación de la anécdota, por tanto, indica un cambio de óptica importante, confiriendo a don Adriano de Armado el valor de un cómico remedo del caballero andante enamorado de la literatura romántica bajomedieval.

En realidad podría decirse que el soldado español que Armado representa se diferencia tanto de Pirgopolínice como del Capitano Spavento en que es un soldado que no ejerce como tal, pues situado en el pacífico entorno del verde parque de la Corte de Navarra, Armado es ante todo: ...a refined traveller of Spain; / A man in all the world's new fashion planted, / That hath a mint of phrases in his brain; / One who the music of his own vain tongue / Doth ravish like enchanting harmony; / A man of compliments, whom right and wrong / Have chosen as umpire of their mutiny. / (I - i - 162-168).

Se trata por tanto, más que de un soldado, de un cortesano, de un hombre de mundo que adora las buenas maneras y la etiqueta, un hombre, en fin, que dedica todos sus esfuerzos, no a conquistar con las armas, sino a deslumbrar con su inteligencia y su elocuencia. Pero el destino de Armado es trágico: su cortesía resulta exagerada fuera de su Castilla natal; su lenguaje gongorino, hiperbólico, cargado hasta la saciedad de figuras retóricas y de símiles clásicos dejan perpleja incluso a la princesa: Arm: Anointed, I implore so much expense of thy royal / sweet breath as will utter a brace of words. / Prin. Doth this man serve God? / Ber. Why ask

you? / Prin. A'speaks not like a man of God's making. (V - ii - 518-522).

Puede decirse que, en cierto sentido, el rasgo más característico de don Adriano de Armado es precisamente la calidad "eufuística" de su lenguaje, su forma "cultista" de hablar. Pero la verbosidad de Armado, su ampulosa cortesía y su romántica actitud ante el amor no son rasgos arbitrariamente elegidos para representar al prototipo del español de finales del XVI. La pregunta es ¿por qué se aparta Shakespeare de los patrones establecidos en Inglaterra a la hora de diseñar su prototipo de soldado español? ¿por qué éste no es ya agresivo y feroz, sino locuaz, estúpido e inofensivo? Ciertamente el hecho de que Shakespeare se haya decidido a escribir una "commedia dell'arte" no es respuesta suficiente, pues el Capitano Spavento es mucho más agresivo que don Adriano de Armado, su rasgo más peculiar es la bravuconería, su forma de hablar las bravatas. Al restringir la bravuconería de Armado y subrayar su extraordinario uso del lenguaje, al convertir al cumplido caballero en juguete de su criado Moth y en objeto de burla de la Corte en pleno, lo que Shakespeare nos está diciendo es que su prototipo de español es un perdedor que se niega a admitir su derrota, un hombre que escapa a la aceptación de su fracaso para sobrevivir en un mundo verbal de irrealidades. La clave del enigma se encuentra de nuevo en la historia. En efecto, "de Armado" simboliza en la obra al soldado español vencido en el enfrentamiento naval del verano de 1588. Es decir, más que un mujeriego y un fanfarrón como Pirgopolínice, más que un bravucón como el Capitano Spavento, más que un bandido inmisericorde como Esdras of Granada, don Adriano de Armado encarna al español derrotado en todos los frentes que aún no ha sido capaz de asimilar su derrota. Del esplendor de su antigua condición dan cuenta su gusto por los circumloquios y los ademanes cortesanos, su deseo de ser tenido por amigo e incluso pariente del rey, su indignación al sospechar que está siendo objeto de burla, su gusto por los clásicos... de su posición real, el tratamiento que recibe en la Corte, su falta de camisa, la extracción plebeya de la mujer de quien se enamora, las alusiones a su tacañería y pobreza y, en general, la hilaridad que provoca su hiperbólica forma de hablar.

Así, pese a su origen latino y a su parentesco italiano, la figura de don Adriano de Armado se destaca como una producción netamente inglesa, constituyéndose en exponente máximo del

cambio de actitud hacia los españoles que experimentan los ingleses con posterioridad a 1588, mientras que desde el punto de vista literario preludia ya la aparición de Falstaff enamorado en *The Merry Wives of Windsor*. Una vez más la literatura renacentista ha sabido ver y reflejar como un espejo el curso de la historia.

## TAMBURLAINE Y SU TEORIA DEL PODER

Francisco Javier SANCHEZ ESCRIBANO

Dentro de la obra de Ch. Marlowe destaca la monumental *Tamburlaine*<sup>1</sup> que, si no es la más perfecta, tiene el valor de haber gustado a un público que pidió una segunda parte. Escrita en una época en que Inglaterra se encontraba sumida en profundos cambios sociopolíticos, esta obra de reyes y pastores, de muertes atroces y humillaciones de la monarquía establecida, está repleta de términos afines al de "poder" que debemos utilizar con suma prudencia. Porque nuestro personaje, bajado de las montañas, viene provisto de su propia teoría del poder.

El 17 de noviembre de 1558 Isabel I se convierte en reina de Inglaterra. Con ella el país refuerza sus estructuras sociopolíticas y abre las puertas a una nueva era de su historia. La primera consecuencia es el reforzamiento del poder en torno al monarca, hecho ya iniciado por su padre, Enrique VIII. La propaganda se la hacen los propios intelectuales, sobre todo aquellos que trabajan bajo la protección real o de la nobleza. El orden político es comparable al orden cósmico y, como él, ha sido designado por Dios, leemos en el *Book of Homilies*, de 1547. También John

<sup>1</sup> Todas las citas corresponden a Tucker Brooke: *The Works of Christopher Marlowe*. Oxford, Clarendon Press, 1910.

Norden, por su parte, observa en *Vicissitudo Rerum* que de la misma manera que en el cosmos existe una balanza que impide el desastre, igualmente ocurre en los elementos y los humores y, por fin, en la comunidad presidida por el rey. Este mismo autor, en *A Christian Familiar Comfort*, compara al Estado con el Cosmos y a la reina Isabel y su Consejo con el "primum mobile". Sin embargo, la imagen más utilizada es la del Rey Sol, el primero como regidor del Estado y el segundo del Cosmos. Esta idea es, sin duda, la que más persiste en la época isabelina, y Shakespeare la utiliza en *Troilus and Cressida*.

Otros teóricos del siglo XVI inglés comparan al Estado con el cuerpo humano, donde cada parte debe ayudar a las otras. Destacaremos, entre otros muchos, a John of Salisbury, amigo de Thomas Becket; a Davis of Hereford y su versión basada en la Trinidad, la mente humana y el orden social; a Nicholas Breton y, sobre todo, a Thomas Starkey, capellán de Enrique VIII cuando Cromwell era Canciller, y su *Dialogue between Cardinal Pole and Thomas Lupset*. En él toma cualidades o condiciones humanas ya postuladas por los griegos, necesarias para alcanzar la felicidad humana, y las aplica comparándolas al Estado. Aquellas son: salud, fuerza, virtud, belleza, amigos y riqueza<sup>2</sup>. Para terminar este corto recuento de teorías sociopolíticas de la época isabelina podemos resumir con L. G. Salinger que, según aquellas, "the whole universe was governed by divine will; Nature was God's instrument, the social hierarchy a product of Nature. It followed for Tudor theorists that subordination and unity were the natural rules for families and corporations and, above all, for the state, a body politic which should be subject to a single head. The state was concerned with men's souls as much as their goods. But at the same time, the order founded on Nature existed for man's benefit, and man as such was an integral part of it"<sup>3</sup>.

Decíamos al comienzo que *Tamburlaine* era una obra de pastores y reyes. Sin embargo, la discusión de la monarquía debemos considerarla como un hecho implícito ya que ésta, como tal, en muy raras ocasiones es tema de los versos de Marlowe. En esta obra, escrita en un lenguaje rico en metáforas, antítesis e hipérboles, el espectador se ve enfrentado a un continuo bombardeo de términos

afines a "poder" cuyo significado debemos tratar debidamente. Siegfried Wyler hace un estudio muy interesante de lo que él llama "semantic field of power" en *Tamburlaine*. Los constituyentes de ese campo semántico son los siguientes: "command, to command, commander, to conquer, conquering, conqueror, conquest, to control, crown, to crown, diadem, dominion, duke, emperor, empery, empress, force, to force, general, to govern, great, greatness, imperial, imperious, king, kingdom, lord, magnificence, magnificent, mightiness, mighty, monarch, monarchy, to oppress, oppression, overthrow, potentate, power, prince, princely, puissant, queen, regent, reign, to royalise, royal, to rule, sceptre, sovereign, sovereignty, strength, to strengthen, to subdue, submission, sway, to terrify, terroure, threat, to threaten, throne, triumph, to triumph, triumphant, triumphing, tyranny, tyrant, to vanquish, victorious, victory"<sup>4</sup>.

Extraña que Marlowe utilice en esta obra una gama tan amplia de constituyentes de este campo semántico. Sin embargo, lo que no parece ser más que un grupo de sinónimos casi idénticos, resulta ser un claro sistema bien definido. Así, por ejemplo, "to command" denota, exclusivamente, el ejercicio del poder por un rey como representante de su dinastía; "to control" también denota el ejercicio del poder, pero en manos de una persona poderosa y no de un rey dinástico; "to rule" vuelve a significar lo mismo, pero sólo por una persona a la que una autoridad superior así se lo ha ordenado; por fin, "to reign" denota el uso de la autoridad por la cabeza del estado, especialmente por el monarca de Persia.

Marlowe no sólo permite que su héroe se alce con un poder absoluto y se convierta en el monarca más grande, sino que también se consagra a sí mismo como rey. El término "king" aparece más de cien veces, lo que nos hace pensar que es también uno de los principales temas de la obra. Apoyándola encontramos otros constituyentes relacionados con ella, como "to royalise", "royally", "crown", "throne", "prince", "princely", "sovereign", "sovereignty" y "majesty". *Tamburlaine*, por su parte, recibe los apelativos de "lord", "monarch", "regent", "conqueror", "tyrant", etc., ninguno de los cuales lleva implícita la necesidad de ser de noble nacimiento, ni siquiera "monarch", puesto que, si nos atenemos a su etimología, significa "único gobernante". El espectador de la época Tudor tiene

<sup>2</sup> Vid. TILLYARD, E. M. W.: *The Elizabethan World Picture*. Penguin Books, Harmondsworth, 1963. pp. 108-120.

<sup>3</sup> SALINGER, L. G.: "The Social Setting". *The Pelican Guide to English Literature*, 2 *The Age of Shakespeare*. Penguin Books, Harmondsworth, 1970. p. 18.

<sup>4</sup> WYLER, Siegfried: Citándose a sí mismo. "Marlowe's Technique of Communicating with his Audience, as seen in this *Tamburlaine, Part I*", *English Studies*, XLVIII, 4, August 1967. p. 308.

una idea muy clara de lo que debe ser un rey, como dice R. L. Anderson: "*The Divine Right theory of kings involves of course the proposition that monarchy is an institution divinely established. It maintains that the right to rule, acquired by birth, cannot be forfeited by incapacity in the heir, despotism, or acts of usurpation*"<sup>5</sup>.

La importancia de ser de noble nacimiento la podemos ver en el comentario de Mycetes "*I am not wise enough to be a kinge*" (v. 28) pero, sin embargo, es rey "*by Parentage*".

Si partimos de estos principios Tamburlaine no es rey. Si lo son, en cambio, Mycetes, Baiazeth y otros. El los derrota pero, aún con todo, no es rey. Antes su concepto de rey debe ser aceptado por el público y adecuarlo a la teoría general. Este proceso de convencimiento comienza cuando predice: "*For Fates and Oracles of heauen haue sworne / To roialise the deeds of Tamburlaine*." vv. 605-6.

A partir de estos versos podemos asistir a la lucha de nuestro héroe por adquirir las prerrogativas de un rey. El suceso crucial en este camino es la caída de Baiazeth y su humillación: "*And be the foot-stool of great Tamburlaine, / That I may rise into my royall throne*." (vv. 1458-9).

En estos versos ya utiliza términos como "*royall*" y "*throne*", propios de un rey de noble nacimiento, como pertenecientes a sí mismo. A partir de ahora Marlowe ya no dudará en referirse a él en términos parecidos hasta llegar a los versos decisivos en los que Tamburlaine expresa su teoría cuando nombra reyes tributarios a algunos de sus generales: "*Deserue these tytles I endow you with / By valour and by magnanimity, / Your byrthes shall be no blemish to your fame, / For vertue is the fount whence honor springs, / And they are worthy she inuesteth kings*". (vv. 1766-70).

El camino de Tamburlaine hacia el título de rey se encuentra así libre de la única dificultad, "*of noble birth*", que se ve reemplazada por lo que él llama "*virtue*". El término "*king*" adquiere un nuevo y más rico significado que comprende las nociones tradicionales de "*power*", "*wisdom*", "*will*", "*energy*", "*leadership*", "*obedience*" ("*loyalty*") y un par intercambiable, "*of noble birth*" y/o "*virtue*", concepto que adquiere un valor semejante al latino "*virtus*". A este respecto, Irving Ribner dice de Tamburlaine que es "*the symbol of Renaissance virtue, precisely the type of leader whom Machiavelli saw*

<sup>5</sup> ANDERSON, R. L.: "Kingship in Renaissance Drama", *Shakespeare Quarterly*, XLI, April 1944, p. 148.

*as capable of reforming a corrupt Italy, unifying it, and expelling its foreign invaders*"<sup>6</sup>.

Paralelamente a esta justificación de su ascenso al poder, Tamburlaine lucha por la consecución de la corona, en su doble valor simbólico de poder y reino. Para él, dice J. B. Steane, "*it is the symbol of absolute power, the reward of aspiration, the climb after knowledge. Aspiration and knowledge are no use without power, and the crown represents it, the greatest a man can obtain*"<sup>7</sup>. De ello se da cuenta Eduardo II poco antes de morir<sup>8</sup>. Sabe que mientras tenga la corona nadie podrá proclamarse rey. Lo mismo le sucede al imbécil y cobarde Mycetes, que se resiste a entregarla a Tamburlaine en una escena lamentable: "*Wel, I meane you shall haue it againe. / Here take it for a while, I lend it thee, / Till I may see thee hem'd with armed men. / Then shalt thou see me pull it from thy head*." (vv. 690-702).

Frente a un Tamburlaine convencido los reyes con los que se enfrenta al principio o son débiles o ellos mismos son usurpadores de la corona que llevan puesta. Cosroe se la ofrece después de arrebatársela a su hermano. Posteriormente se enfrenta a él y la pierde. El pastor ascendido a rey se coronará a sí mismo, acción que veremos repetidas veces en Shakespeare. La coronación es, precisamente, una de las claves para comprender la teoría del poder de nuestro héroe. Harry Levin nos lo confirma cuando dice que "*coronation, even more than deposition, sets the key for the play; and crown is the all-powerful monosyllable that is bandied back and forth from scene to scene, no less than fifty times*"<sup>9</sup>.

Este enfrentamiento de Tamburlaine con la monarquía establecida reúne unas características y se produce en unas circunstancias que no podemos olvidar. Comienza la acción con escenas donde se nos muestra una monarquía en un estado lamentable de corrupción y debilidad, lo que parece justificar la intervención de nuestro héroe. El rey Mycetes, nacido bajo los signos de Cincia y Saturno pero sin la influencia de Júpiter, del Sol ó de Mercurio, es incapaz hasta de hablar ante su corte del problema planteado por la revuelta de un

<sup>6</sup> RIBNER, Irving: "Marlowe and Machiavelli", *Comparative Literature*, Fall, 1954, p. 354.

<sup>7</sup> STEANE, J. B.: *Marlowe: A Critical Study*. Cambridge, At the University Press, 1964, p. 79.

<sup>8</sup> MARLOWE, Ch.: *Edward II*, vv. 2083-2093.

<sup>9</sup> LEVIN, Harry: *Christopher Marlowe: The Overreacher*. London, Faber and Faber, 1964, p. 58.

pastor, y delega la responsabilidad en su hermano Cosroe: "*Brother Cosroe, I find my selfe agreeu'd, / Yet insufficient to expresse the same: / For it requires a great and thundering speech: / Good brother tell the cause vnto my Lords, / I know you haue a better wit than I.*" (vv. 9-13).

El problema planteado a la monarquía persa lo ve claramente el hermano. El primer asunto a tratar no debe ser "*warring with a thiefe*" (v. 96), sino nombrar gobernadores apropiados para evitar la revuelta de todos sus reinos, "*Vnlesse they haue a wiser king than you*" (v. 100). La primera acusación contra Mycetes, en boca de su propio hermano, es su falta de "*wisdom*", una de las cualidades que debe tener un rey, como veíamos anteriormente. Es una nueva justificación, esta vez la del levantamiento de gran parte de los nobles, que proclaman rey a Cosroe. Este busca la alianza de Tamburlaine para derrotar a su hermano pero no la consigue. Nuestro héroe encuentra la puerta abierta para derrotarlos a los dos. Se enfrenta a un rey y a una monarquía que carecen de las cualidades que enumerábamos al comienzo. Apoderarse de la corona sólo va a ser cuestión de tiempo.

La suerte que espera a los que se enfrentan al pastor escita va a ser el escarnio, la humillación y la muerte violenta. Ya hemos comentado la derrota de Mycetes, objeto de traición por su propio hermano, y de mofa por Tamburlaine. Pero quienes sin duda alguna reciben el mayor castigo son Baiazeth y su esposa Zabina. Tras su derrota, nuestro héroe los lleva encerrados en una jaula, siguiendo la marcha de todos sus movimientos de tropas. Esta humillación es llevada a su extremo cuando el rey sirve de "*foot-stoole*" (v. 1445) para el vencedor. Esta imagen ya la encontramos en el relato de Pero Mexía, una de las fuentes de esta obra: "*El cual (Tamorlán), gozando todo lo posible de la victoria, le hizo hacer muy fuertes cadenas y una jaula donde dormía de noche; y así aprisionado, cada vez que comía le hacía poner debajo la mesa como a lebre, y de lo que él echaba de la mesa le hacía comer, y que de sólo aquello se mantuviese. E cuando cabalgaba lo hacía traer que se abajase y pusiese de manera que, poniéndole el pie encima, subiese él en su caballo. Y en este tratamiento lo trajo y tuvo todos los días que vivió*"<sup>10</sup>.

Baiazeth, por su parte, no duda en aplastar su cabeza contra los barrotes de la jaula, mientras que su esposa Zabina entra en un

estado de locura que recuerda el de Lady Macbeth o el de Ophelia, y también pone fin a sus días estrellando su cabeza contra los barrotes.

Derrota y muerte acompañan el ascenso de Tamburlaine. Sus propios hijos se ven sometidos a su ley so pena de morir en el intento de transgredirla. Es curioso que sea uno de ellos la única víctima directa de su ira dentro del escenario, a pesar de la intercesión de sus generales y de uno de sus hijos: "*Stand up, ye base unworthy souldiers, / Know ye not yet the argument of Armes?*" (vv. 3773-4).

Las palabras de Tamburlaine son bien explícitas. Calyphas debe morir porque así lo exigen las leyes de las armas, las suyas, naturalmente, porque el rey Orcanes, ante esta acción, explica cuál es la diferencia entre ambos: "*Thou shewest the difference twixt our selues and thee / In this thy barbarous damned tyranny.*" (vv. 3812-3).

Olympia, por su parte, mata a su propio hijo para seguir todos la suerte del padre. Los reyes Orcanes, Trebizon, Soria y Jerusalén se ven puestos a tirar del carro del vencedor con los atelajes de los caballos. El gobernador de Babilonia muere colgado de las murallas y acribillado a flechazos. Muerte y destrucción constituyen el verdadero carisma del ascenso de Tamburlaine.

Nacido bajo el signo de una rara combinación de los planetas, nuestro héroe es un personaje total, una mezcla rara de los cuatro elementos. De pastor, pasa a ser líder de un inmenso número de hombres y dueño del mundo. Cada contendiente es más formidable que el anterior, cada ejército más numeroso y cada victoria más importante que la anterior. Desde los mil caballeros al mando de Theridamas enviados para atacar las pocas huestes de un pastor rebelde, las batallas van adquiriendo, de escena en escena, el valor de una lucha de todos contra todos, de medio mundo contra la otra mitad, con ejércitos más numerosos que las estrellas, en clara alusión a las batallas y los números bíblicos.

En Parte Segunda es donde los ejércitos adquieren mayor masificación. En el bando de Tamburlaine, Theridamas, ya rey de Argel, trae "*ten thousand Greeks*", "*Twise twenty thousand valiant men at armes*" y "*Fiue hundred Briggandine*" (vv. 2687-2691); Usumcasane, rey de Marruecos, "*A hundred thousand expert soldiers*" (v. 2701), mientras que Techelles, rey de Fez, trae "*an hoste of Moores trainde to the war*" (v. 2710). Después cada uno de ellos da cuenta de sus conquistas, que van desde el sur de la Galia y las

<sup>10</sup> MEXIA, Pero: *Silva de Varia Lection*. Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1933. Tomo I, p. 417.

costas de España, por Gibraltar, hasta las islas Canarias. Han cubierto toda Africa, incluido Zanzibar y toda una serie de regiones desconocidas o recién descubiertas, con nombres exóticos, que Marlowe debió tomar del mapa *Theatrum Orbis Terrarum*, de Ortelius.

Orcanes, por su parte, cuenta con "*a hundred thousand men in arms*" (v. 3149), además de las del rey de Jerusalén, que son tantas: "*That on mount Sinay with their ensignes spread, | Looke like the parti-coloured cloudes of heaven.*" (vv. 3157-8). Y las del rey de Trebizond "*seuenty thousand strong*" (v. 3168).

El propio Tamburlaine, ya bajo los efectos de los primeros síntomas de la muerte cercana, no quiere morir sin dejar constancia de lo conseguido: "*Here I began to march towards Persea, | Along Armenia and the Caspian sea, | And thence unto Bythinia, where I tooke | The Turke and his great Emprise prisoners, | Then marcht I into Egypt and Arabia, | And here not far from Alexandria, | Whereas the Terren and the red sea meet, | Being distant lesse than ful a hundred leagues, | I meant to cut a channel to them both, | That men might quickly saile to India. | From thence to Nubia neere Borno Lake, | And so along the Ethiopian sea, | Cutting the Tropicke line of Capricorne, | I conquered all as far as Zansibar. | Then by the Northern part of Affrica, | I came at last to Graecia, and from thence | To Asia, where I stay against my will, | Which is from Scythia, where I first began, | Backeward and forwards nere fwe thousand leagues*". (vv. 4519-4537).

Si existe algo más por conquistar eso queda para sus hijos. Como hemos podido comprobar, Tamburlaine se enfrenta al poder establecido, partiendo de una nueva, aunque similar, teoría del poder. Hasta llegar a esa inmensidad de sus conquistas con sus innumerables soldados, los comienzos se ven facilitados por una monarquía débil y corrupta que debiera enfrentársele y que no lo hace. El la humilla y la destruye. El siguiente paso consistirá en enfrentarse a Dios, de quien ha recibido el poder y de quien se considera su propio "scourge".

## LAS DOS MADRES DE JULIETA CAPULETO

José M<sup>a</sup>. BARDAVIO

Desde Freud, el psicoanálisis ha aceptado el fenómeno de la *introyección* de dos figuras de la *madre* en la sique del recién nacido. Se trata por un lado de la figura de la *madre benéfica*, la dadora de vida, de alimento, de calor. Por otro, la figura de la *madre perversa*: Ninguna madre, estima el propio Freud, es capaz de atender estricta y rigurosamente los deseos y pulsiones del recién nacido y muy a menudo, y prácticamente desde el nacimiento, las convenciones horarias que exigen los periodos alimentarios, más las circunstancias concretas que parten del entorno familiar, etc., obligan a la madre a imponer una normativa que indefectiblemente contiene restricciones a las apetencias instintivas del bebé. De la misma succión del pezón —acción instintiva que domina el primer mundo síquico postnatal (la llamada *fase oral*)— pueden partir, y de hecho parten, tales restricciones. Este conjunto de restricciones que configuran un campo muy vasto, se introyectan en la sique del lactante bajo la forma de frustraciones y configuran, al sublimarse, lo que el psicoanálisis clásico denomina figura de la *madre perversa*.

Nuestro trabajo aquí, consistirá en demostrar que en la obra de Shakespeare, *Romeo and Juliet*, la figura de la *nodriza* simboliza el



nivel síquico de la *madre benéfica*, mientras que Lady Capuleto representa el nivel síquico de la *madre perversa*.

Por otro lado, el análisis de la personalidad neurótica de la madre de Julieta, Lady Capuleto, nos llevará a reconocer en ella elementos caracterológicos y subconscientes muy ricos, que hasta ahora han pasado desapercibidos para el área crítica psicoanalista que se ha ocupado de esta obra.

Si Romeo tiene algo de Hamlet (por lo menos en esa absorción física y metafísica que expresa su deambular al alba por las afueras de Verona antes de su iniciación en la acción trágica), Lady Capuleto (madre de Julieta) tiene mucho de Lady Macbeth. Y Lady Macbeth es un personaje casi tan siniestro como Richard III. Estos dos últimos personajes han sido estudiados hasta la saciedad, sin embargo Lady Capuleto nunca ha figurado en la galería de personajes de gran densidad síquica y mucho menos conectada al tema de la *perversidad*.

Una de las escenas más profundas e interesantes de *Romeo y Julieta* es la tercera del acto primero. Se trata estrictamente de la *iniciación sexual* de Julieta a cargo de su madre y de la nodriza. Quiero decir que esta escena contiene indicios de ritos de iniciación sexual y que esta escena perfila suficientemente la personalidad de las tres figuras femeninas importantes de la obra.

Lady Capuleto quiere hablar con su hija y solicita a la nodriza para que la traiga a su presencia. La nodriza parte en su búsqueda para volver al poco quejándose: *¡Por mi doncellez a los doce años, que la he mandado llamar!*

Sigue gestionando la búsqueda a través de otros sirvientes hasta que pronto aparece Julieta. La exclamación de la nodriza no es casual. En la frase emitida se halla el tema que se va a debatir en la entrevista mantenida a continuación entre las tres mujeres: la *iniciación sexual* de Julieta.

Lady Capuleto duda un instante en despedir a la nodriza, pero luego, quizá inspirada por el tema mismo de la *virginidad perdida* casualmente promocionado por la frase emitida antes por la nodriza, le invita a quedarse: —*Ya sabes*— le aclara— *que mi hija está en una edad razonable*.

Está en una edad "razonable" para iniciarse en el sexo; aunque Julieta no ha cumplido todavía los catorce años.

Para especificar la edad de Julieta, la nodriza alude a la fiesta de Lammastide (*How long is it now to Lammastide?: ¿Cuánto falta para*

*la festividad de Lammastide?*) y aclara abiertamente que en la víspera Julieta cumplirá catorce años. Hoy sabemos que tal fiesta celebraba la fecundidad. Y consistía en la comida ritual de alimentos confeccionados a base del primer trigo recogido en la reciente cosecha (festividad, como es sabido, con repercusiones verdaderamente universales). La tierra madre había engendrado el alimento en sus entrañas y los hombres comían para celebrar el poder fecundador que les proporcionaba alimento y vida. Así la aparentemente superficial alusión a tal festividad, incide sutilmente en el tema central de la entrevista. Y también, premonitoriamente, expresa que Julieta alcanzará la madurez sexual; aunque no cristalizará fecundada —como pretende la madre— con el novio oficial, París, sino con Romeo.

La alusión a la fiesta de Lammastide expresa también la vocación anglosajona del teatro de Shakespeare, que es profundamente inglés precisamente porque también se inspira en razones autóctonas, folklóricas, vinculando así las grandes verdades de la mitología local, anglosajona, a la propia esencia trágica (universal) de la obra.

Al hacer alusión a la fiesta folklórica, la nodriza empieza a recordar acontecimientos puramente personales, privados, y entrañables, que tienen mucho que ver también con Julieta. Si la fiesta de Lammastide es fecundidad, es la celebración de la Vida, en una antítesis muy shakespiriana, también es muerte: la propia hija de la nodriza, Susan, murió. Tendría ahora —sigue recordando— la misma edad que Julieta. Y lo que a continuación sigue expresando denota cómo el camino de su propia maternidad *continuó en Julieta* después de perder a su propia hija; denota, por lo tanto, el trasvase del instinto materno y de afecto, desde Susana (muerta) a Julieta (viva); ahora en disposición teórica de ser fecundada y continuar la especie. Y denota además que la nodriza al dirigir su afecto hacia la niña Julieta fue efectivamente más madre de Julieta que Lady Capuleto.

Este parlamento de la nodriza que es casi un monólogo interior porque procede directamente del flujo mismo que brota desde la conciencia, descubre una serie de relaciones afectivas entre lo más sustancial de su vida y Julieta; revela también tácitamente el papel pasivo de la verdadera madre, Lady Capuleto, la cual durante toda la obra y más (puesto que se trata de una obra de las del tipo de *in media res*), jamás emitirá frases tan sentidas y entrañables como las que ahora expresa la nodriza al referirse a Julieta. La nodriza le

amamantó y recuerda el terremoto que sufrió la ciudad y que coincidió con el destete, *hace ahora once años*. También y con la precisión entrañable de las fechas grabadas profundamente, recuerda que Julieta se hirió en la frente el día antes del terremoto, y que su esposo (ahora ya muerto) comentó al ver a Julieta en el suelo (no sin cierto aire de profecía, diríamos nosotros): *Ahora te caes de bruces, pero cuando seas mayor te caerás de espaldas*. La presencia en el recuerdo del marido de la nodriza, tan cariñosamente ligado al banal accidente de la niña, refleja el cariño profundo, verdaderamente maternal que la nodriza (a diferencia de la verdadera madre) siente hacia Julieta.

La nodriza seguiría expresando magníficamente sus sentimientos si no fuera porque Lady Capuleto, que nota cómo ha rotado la verdadera maternidad desde sí misma a la nodriza: desde la madre oficial a esa verdadera madre que guarda en su misma esencia el transcurrir de la vida de su hija, exclama sumamente molesta y con impaciencia: *Basta de eso. Por favor, ¡cállate!*

Pero la nodriza sigue recordando ajena a la petición de su señora. Y luego generosamente confiesa: *Si pudiera vivir un día para verte desposada se habrían cumplido mis deseos*.

Y Lady Capuleto le interrumpe: *A fe que de desposorios quería hablar. Dime Julieta, hija mía ¿Sientes inclinación a casarte?* Esta pregunta de Lady Capuleto vuelve a concretar el tema de la entrevista. Y Julieta, humilde e inadvertida, contesta: *Es un honor en el que nunca he soñado*.

Resulta extraordinariamente importante la respuesta de Julieta. La respuesta asume que ella (antes de que se presenten los acontecimientos trágicos, sólo antes) acepta el mundo familiar y social en el que se halla inscrita. Y al emplear la palabra *honor*, denota también que asume la costumbre, la inviolable costumbre, del matrimonio programado desde los padres. Un tema frecuente en Shakespeare y un tema cuya transgresión siempre acarrea serias dificultades como bien puede comprobarse en *El sueño de una noche de verano* o en *Cymbelin* y en otras. Para Shakespeare el orden familiar funciona microscópicamente y en relación directa al orden social que funciona macroscópicamente; con un poder fuerte, seguro, y autoritario que en un caso lo detenta el padre y en el segundo el príncipe. Pero hay más, desobedecer al padre o al príncipe, significa estrictamente oponerse a las leyes que rigen el Universo. El poder del padre es clave para el equilibrio universal y el que a él se opone, realiza un acto que es por esencia antinatural. No

es oportuno ahora especular con la postura política reaccionaria que encubre tal planteamiento básico en Shakespeare aun teniendo en cuenta que en Inglaterra no sólo en su época existe un monarca absoluto, Isabel I, sino que también existe un parlamento, cuya esencia política es precisamente no lo autoritario sino lo democrático. Pero no hay que olvidar tampoco que lo que importa en la tragedia es dejar bien claro cuál es el tipo de transgresión del héroe y por lo tanto cuáles son las características del orden transgredido. La esencialidad de lo trágico radica muy especialmente en el *orgullo* del héroe que arrastrado por su pasión se enfrenta al mecanismo que equilibra la arquitectura de la ética universal. Pero al mismo tiempo el héroe trágico es siempre *ejemplar* porque, precisamente, se atreve a transgredir aun a sabiendas de que su acto le conduce inexorablemente a la muerte. Se enfrenta al destino y por eso es ejemplar. La pasión del héroe trágico es siempre superior *cuantitativamente*, es simplemente más grande que la del resto de los mortales. E incluso puede decirse que es también ejemplar cuando es *perversa*. Macbeth o Ricardo III son héroes ejemplares en el sentido que desarrollan sus pulsiones asesinas hasta el fondo mismo de tales pulsiones: nos muestran la dimensión del ser humano absorto en su pasión hasta lo inconmensurable. Son ejemplares didácticos de lo que pueden llegar a ser los humanos al magnificar la pasión de la ambición. Ellos nos muestran la tragedia del hasta dónde un ser humano (un ser humano como el espectador) es capaz de llegar al hacer de su pasión el impulso primordial de su vida. Y de ahí el impulso reactivo de la *catarsis*, o lección privada que surge de la censura del propio *superyó* del espectador. *Romeo y Julieta* nos muestra hasta dónde puede conducir a los hombres la pasión del amor. Son ejemplares porque nos dicen hasta dónde se expande la condición humana —y la potencia del *ello*— en el sector concreto del amor. Othello nos mostrará la dimensión de los celos y muy en concreto la pugna entre el *ello* y el *superyó*. El rey Lear, la dimensión de la arbitrariedad y el empecinamiento. Hamlet magnifica simplemente las dudas que nos asaltan a todos, muchas veces al día, sobre el camino a seguir al juzgar cualquier cosa, a nosotros mismos en primer lugar.

Cuando Julieta dice “es un honor en el que nunca he soñado”, alude al honor de recibir la oferta paterna del pretendiente elegido. Y tal cosa resulta fundamental ahora, es decir, *antes de que Julieta se enamore perdidamente de Romeo*. Julieta nos muestra con su respuesta que es sumisa, obediente, que acepta el orden establecido y que es feliz dentro de ese orden establecido. Poco después, nos

mostrará que, además de todo esto, es sumamente inteligente. Pero antes, Lady Capuleto nos va a mostrar su verdadera e infame personalidad: *Bien; tiempo es ya de pensar en el matrimonio. Otras más jóvenes que tú hay aquí en Verona, damas de gran estimación, que ya son madres.*

A Lady Capuleto no le importa lo que quiera su hija; no se ha molestado nunca en ocuparse profunda y afectivamente de ella (en contraste con la nodriza), le importa sólo adecuar a su hija a la *norma* sin contar con sus sentimientos, su carácter o su personalidad. Y habla de Verona; de la sociedad, del marco en el que viven: Tú debes simplemente ser como las demás. *Si no recuerdo mal* — sigue diciendo Lady Capuleto — *yo misma era vuestra madre mucho antes de esa edad en la que tú todavía eres una doncella.*

La expresión “si no recuerdo mal”, oculta la enorme frustración de Lady Capuleto. Si hubiera sido feliz haciendo lo que hacen todas en Verona, lo que quiera que haga su propia hija, se acordaría con mucha más precisión del día de su boda y de la edad que tenía cuando dio a luz a su única hija, a Julieta. No lo recuerda bien porque *no quiere acordarse*. Porque fue un error, y sin embargo sugiere a su hija que haga como ella y como hacen *todas* en Verona. No quiere acordarse porque ésa es la fuente de su frustración.

Para apoyar lo que digo habría que analizar previamente la personalidad de Capuleto. El esposo de Lady Capuleto y padre de Julieta. Su figura de “rey asexuado”, figura de procedencia folklórica bastante frecuente en Shakespeare, domina en su caracterología. En la escena V del primer acto se nos muestran tales rasgos. Aludiendo a los que bailan, declara que él hace treinta años que no baila. Pero el baile al que se refiere reclama un simbolismo del baile como expresión del acto sexual. Es por eso también que alude a *los susurros de algún cuentecillo que él vertía tiempo ha en el oído de alguna dama*. Nada menos que el Dr. Jones el gran sicoanalista que tradujo la obra de Freud al inglés, demuestra por un lado, cómo el contexto shakespiriano (Hamlet padre muere cuando el usurpador le echa veneno por el oído mientras duerme) tiene muy concretas referencias sexuales: la realización del coito. Y sobre todo, y por otro lado, Capuleto exclama por dos veces que *las damas a las que no les apriete los zapatos se dispongan al baile*. Esta frase, me atrevería a decir, imposible de interpretar sino es del modo que a continuación sugeriré me tuvo ocupado mucho tiempo. Es a través del análisis del cuento de Cenicienta debido al gran sicoanalista Bruno Bettelheim

cómo logré entender su verdadero significado. En este cuento popular, el zapato simboliza la vagina y el pie que se introduce confortable y adecuadamente en el zapato, simboliza el pene. El príncipe del cuento busca la vagina adecuada para su pene. Y no cabe duda de que tal simbolismo, perpetuado en un cuento universal, desentraña perfectamente las palabras de Capuleto. Capuleto, al referirse al baile, siente nostalgia por el sexo perdido y sus palabras van mucho más allá del simple tópico que a primera vista expresan.

Pero, claro está, es Lady Capuleto la depositaria del pasivo Capuleto. Ella no ríe. Disimula su frustración. Y muestra su crueldad cuando, sabiendo por experiencia lo que significa haberse casado con un hombre mucho mayor que ella, inicia sexualmente a su hija por derroteros idénticos a los que engendraron su propia frustración. La excusa es que aquí en Verona, *todas* lo hacen. Y muestra mucho más su crueldad cuando al presentar al novio oficial, Paris, al decir ahora a Julieta quién es el elegido por la familia para que se case, no se ocupa tanto de las virtudes del caballero pretendiente sino de su calidad de buen macho: *¿Qué decís? ¿Podréis amar a este hidalgo? Esta noche lo verás en nuestra fiesta. Leed en el libro del rostro de Paris y descubrir allí el encanto escrito con la pluma de la gentileza. Reparad en la armonía de cada una de sus facciones...*

El parlamento de Lady Capuleto termina así: *Teniéndole a él participaréis de cuanto posee, sin disminución alguna*. Y antes de que Julieta conteste, quizá estimando incómodas las acepciones maternales de buen macho y de joven acaudalado (es el sobrino del Príncipe), exclama la nodriza: *¡Disminución! ¡Quia! ¡Aumento! Las mujeres engruesan junto a los hombres.*

Apreciación que vuelve a incidir en el tema central de la entrevista: la iniciación sexual de Julieta que culmina en el corolario final del comentario de la nodriza aludiendo claramente al embarazo.

Con la brusquedad y la impaciencia de que siempre hace gala Lady Capuleto exige de Julieta una respuesta concreta: *Decidlo brevemente ¿Veréis con agrado el amor de Paris?* Y Julieta demostrando su sumisión a la petición de la madre, pero mostrando también una notable inteligencia, dice: *Veré de amarle si el ver mueve el amor.*

Julieta, por un lado, ratifica ambiguamente los postulados sobre el amor físico defendidos por la madre y así muestra también su

sumisión, pero por otro lado, su respuesta, por su misma ambigüedad, muestra su escasa credibilidad al tema del flechazo instantáneo ante el macho espléndido. La tragedia nos mostrará, que precisamente lo que Julieta tan sutil y razonablemente pone en duda se convertirá en realidad. Y padecerá y gozará del misterio del amor instantáneo justo al ver a Romeo por vez primera. Siendo la madre sin saberlo la que ha prestado su boca al Destino.

Pero para entender la fuente de la verdadera frustración de Lady Capuleto debemos trasladarnos a la escena segunda del acto primero. Hay que escuchar lo que dicen Capuleto y Paris cuando éste insiste en sus deseos de desposar a Julieta: —*Y ahora señor, ¿qué contestais a mi demanda?*

—*No haré sino repetir lo que otras veces dije. Mi niña es todavía una extraña en el mundo. Aún no ha cumplido los catorce años. Dejad que otros dos estíos se extingan en su esplendor antes que podamos juzgarla en sazón para desposada.*

(Paris) —*Otras más jóvenes que ella son ya madre felices.*

(Capuleto) —*Y demasiado pronto se marchitan las que prematuramente se desposan. El mundo se me llevó todas mis esperanzas, menos ella. Ella es la esperanza y dueña de mi mundo.*

“Demasiado pronto se marchitan las que prematuramente se desposan”. Alusión que parece apuntar claramente a su esposa, que sabemos casó a una edad verdaderamente temprana. He aquí la razón de la frustración de Lady Capuleto. Y más aún en “el mundo se me llevó todas mis esperanzas” que significa, o bien que había deseado tener un varón para continuar la estirpe Capuleto que se agota en su misma persona; o bien que es su esposa la que ha frustrado tales anhelos tan vitales para Capuleto. Así la esposa no es su *esperanza*. Su única esperanza es Julieta.

Pero como fácilmente podemos calcular la depositaria de la frustración de Capuleto vuelve a ser su esposa, no su hija. Lady Capuleto al frustrar los deseos de perpetuación dinástica de Capuleto dejó de interesarle pronto (“se marchitan las que prematuramente se casan”). Capuleto retifica su estructura caracterológica de soberano asexuado porque perdió el interés sexual ante una esposa que no le daba lo que él quería. Y sólo —como vimos— alguna vez en sus buenos tiempos susurraba algún cuentecillo en los oídos de alguna buena dama. Lady Capuleto sufrió el desinterés de su esposo e incluso sus esporádicas traiciones. He aquí la fuente de la frustración de Lady Capuleto, por un lado, y su crueldad al tratar de insertar a su hija en el mismo mecanismo de su propia frustración,

por otro. Y he aquí por qué Capuleto no se aviene complacido a que su hija se case aun sabiendo que en Verona todas lo hacen, y lo hacen —como lo hizo su propia esposa— incluso siendo más jóvenes que la propia Julieta. Y aun siendo Paris, el conde Paris, familia directa del mismísimo príncipe.

La violencia, la masculinidad, el deseo irracional de venganza, la ascendencia que Lady Capuleto trata de imponer sobre los hombres y todo ello como corolario de su frustración, se nos muestran con precisión si atendemos con cuidado las palabras de Lady Capuleto ante uno de los hechos más transcendentales de la tragedia:

Tybald ha matado a Mercutio y poco después Romeo ha vengado a su querido amigo, a Mercutio, matando a Tybald. El primero en morir estaba ligado por amistad a los Montescos y por familia a la más alta autoridad de Verona, el príncipe Escalus. Por su parte Tybald era uno de los jóvenes más nobles de la ciudad y sobrino de los Capuleto. Ahora los dos están muertos; la violencia ha vuelto a deteriorar el orden ya de por sí inestable de la ciudad; Capuletos y Montescos engendrando de nuevo la ira popular. La convulsión última de los dos cuerpos que yacen sin vida, expresa con su lenguaje de muerte el tema trágico de la irreconciliación perpetua entre las dos familias. El príncipe Escalus se dirige apresurado hacia el lugar de los hechos. La justicia del príncipe pide la palabra entre la desolación y el espanto que cunde entre los miembros de su séquito. En ese séquito ocupan lugares preminentes los ancianos Montesco y Capuleto además de sus esposas. El príncipe habla: *¿Dónde están los viles iniciadores de este lance? ¿Quién provocó esta sangrienta refriega?*

Benvolio, el otro gran amigo de Romeo, que ha sido testigo de los hechos, se adelanta para dar una versión cuidadosamente objetiva de lo sucedido. Pero antes de conocerla por boca de Benvolio (un testigo del que nadie duda de su imparcialidad), Lady Capuleto no espera a recibir dato alguno. Y sin más preámbulos destapa la espita de su crueldad, manipula la venganza y se procura un placer oscuro a partir del horror del espectáculo de las muertes. Y exclama: *¡Teobaldo, mi sobrino Teobaldo! ¡Oh, el hijo de mi hermano! ¡Oh, se ha vertido la sangre de mi querido pariente! ¡Príncipe, puesto que eres justo, por nuestra sangre derrámese sangre de Montesco! ¡Oh sobrino mío!*

El parlamento de Lady Capuleto debe de ser recitado desde la técnica del *over-acting*, es decir, debe de ser excesivamente teatral. Porque Lady Capuleto asume el exagerado papel de plañidera para

tratar de provocar en el príncipe Escalus una reacción lo más dura posible para con los Montescos; minimizando, al mismo tiempo, un hecho evidente: que la refriega la originó Teobaldo; que Teobaldo fue el primero que buscó la pelea y que Teobaldo fue el primero que mató, el que mató a Mercutio. Sus exclamaciones histéricas (que nadie corea), sostienen la tesis (siempre perversa) de asegurarse más sangre. Como la nueva sangre que solicita es la de un Montesco, la de Romeo, nadie puede sospechar (los presentes no pueden sospechar) lo que para nosotros es evidente: que su petición de sangre no procede de un deseo de justicia (no se ha molestado todavía en saber qué es lo que allí en realidad ha pasado), sino que procede directamente de una perversidad alimentada por la fuente segura de su neurosis: la frustración sexual; que a su vez, como toda neurosis, genera una falta de ajuste aceptable con el mundo, es decir que grita y gesticula desde su esquizofrenia. Por eso, y nada más que por eso, es por lo que históricamente, "teatralmente", falsamente, Lady Capuleto exige a gritos más sangre (lo único que sobra en Verona).

Cuando Benvolio describa fiel y objetivamente lo sucedido y su explicación atendida y certificada por los numerosos testigos del suceso, Lady Capuleto no modificará en absoluto su criterio, es su empecinamiento lo que nos lleva directamente a considerar su posición absurda (si no fuera porque sospechamos fundadamente en su esquizofrenia). Y es por eso que exclama: *¡Demando justicia, que tú príncipe debes otorgarme! ¡Romeo mató a Teobaldo! ¡Romeo no debe vivir!*

Pero los turbios deseos de Lady Capuleto no le han dejado estimar algo demasiado evidente, algo que es la realidad misma (por eso hablamos de esquizofrenia) y que viene expresada en la respuesta de Escalus: *Romeo le mató; pero él (Teobaldo) mató a Mercutio ¿Quién ha de pagar el precio de sus estimadas sangres?*

Las palabras del príncipe están inspiradas en el más perfecto sentido común (la *common law* anglosajona y no la romana). La distorsión neurótica de Lady Capuleto puede hacerle concebir cualquier cosa, a excepción de los juicios que dicta el sentido común. La sentencia de Escalus es una sabia posición intermedia entre el rigor de la ley, por él mismo impuesta (muerte para los que practiquen la violencia callejera) y los atenuantes que concurren en la acción vengadora de Romeo (culpable por haberse tomado la justicia por su mano): Romeo es desterrado de Verona.

Lady Capuleto que por un lado parece aceptar las convenciones

sociales que rigen la comunidad de Verona, por otro niega la sentencia emanada directamente del príncipe. Así en la escena quinta del tercer acto confía a Julieta un plan para asesinar a Romeo. Se trata de enviar a Mantua a un sicario con órdenes para envenenarlo. Julieta ya casada en secreto con Romeo, convirtiendo su proverbial solicitud filial en refinada ironía se ofrece inteligentemente para preparar con sus propias manos el veneno. Es cierto que en esta escena Lady Capuleto cree que la desolación en la que se encuentra su hija se basa en que Teobaldo su sobrino (primo de Julieta) ha muerto a manos de Romeo (cuando en realidad tal desolación procede principalmente de que Romeo, al que acaba de desposar, ha sido desterrado a Mantua) y podría pensarse que el motivo del veneno, en el mejor de los casos, deberá servir para paliar el sufrimiento de Julieta. Sin embargo nos parece excesivamente ingenua tal interpretación; y mucho más plausible su insistencia sádica en la solicitud de más sangre; de más crímenes. Y por encima de la sentencia del príncipe que ha dictaminado destierro y no sangre por sangre. La rebeldía de Lady Capuleto a la justicia demuestra que Verona le interesa cuando sirve y se adecua a sus planes; que se sirve de Verona, no que sirve a Verona.

Julieta, que es ahora una mujer casada en secreto, sólo pudo disfrutar de una noche de amor con su esposo, Romeo. Les casó Fray Lorenzo y aceptó casarles porque desposando a los dos únicos vástagos de las dos familias en pugna, la consumación del hecho, el matrimonio, podía ser un digno final para una historia de odios y sangre. Pero las muertes de Mercutio y Teobaldo, más el destierro de Romeo, han enconado el problema. Julieta va a visitar a Fray Lorenzo llena de desolación, y el franciscano con su proverbial cartesianismo deduce la solución más factible. Julieta tomará una pócima que le producirá un efecto letárgico durante 42 horas. Antes avisará por carta a Romeo para que vuelva de Mantua y cuando Julieta despierte en la cripta, Romeo estará allí esperándola. Luego partirán los dos a Mantua, y Fray Lorenzo se encargará de descubrir a las dos familias los verdaderos acontecimientos, instará la concordia entre ambas familias, y el perdón del príncipe.

Julieta vuelve a casa y mientras allí todos se apresuran para ultimar los preparativos de su boda con Paris, se retira a sus habitaciones para ingerir la pócima y encarga expresamente a su madre que se lleve a la nodriza para que le ayude en los preparativos de la fiesta nupcial. Julieta quiere estar perfectamente sola.

Julieta está sola sobre el lecho. Y esa soledad le oprime con

infinita angustia. Acaban de salir la madre y la nodriza. Y Julieta exclama: ¡Adios! ¡Sabe Dios cuándo nos volveremos a ver! Siento un vago y frío temor que me causa estremecimiento al correr por mis venas y casi hiela el calor de la vida. Voy a llamarlos para que me infundan valor.

Estas frases, principio del parlamento de Julieta, verdaderamente abrumada ante tantos incidentes y problemas, ante la conciencia profunda de un destino adverso que le inspira horribles fantasías, vacila por un instante ante el frío contacto del frasquito que contiene el brebaje. Y a su mente sumamente sensibilizada acude el recuerdo de los suyos ("voy a llamarlos para que me infundan valor") y en un instante en que necesariamente debe de brotar el nombre de la persona próxima más querida, del fondo de su conciencia no brota el nombre de "padre" o de "madre" y grita: ¡Nodriza!

No reclama a ninguno de sus progenitores sino que reclama a la nodriza. El grito perfectamente espontáneo contiene el apelativo de la verdadera madre, de la *madre benéfica*, de la nodriza. El requerimiento viene dictado desde los confines más recónditos de su conciencia y de su sique, allí en donde reside la sublimación de la figura de las dos madres, y el grito selecciona y define quién es la *madre benéfica*, rechazando simultáneamente a la *madre perversa*.

## INDICE GENERAL

Olivares, Carmen, y Roche, Mary, <i>Probabilidades de la referencia genérica: análisis contrastivo</i> .....	7
Otal Campo, José Luis, <i>Sistemas indicadores gráficos del estilo directo en varios manuscritos y ediciones de "The Canterbury Tales"</i> .....	21
Navarro, M. Pilar, <i>Discurso o modalidad en "The Aspern Papers"</i> .....	33
Onega Jaén, Susana, <i>Evolución literaria de un personaje histórico: el soldado español del Renacimiento</i> .....	43
Sánchez Escribano, Francisco Javier, <i>Tamburlaine y su teoría del poder</i> ....	55
Bardavio, José M <sup>a</sup> ., <i>Las dos madres de Julieta Capuleto</i> .....	63
Indice general .....	75



Este libro de terminó  
el día 14 de diciembre de 1980,  
en Facsimil, Via de la Hispanidad, s. n.  
Urb. la Bombarda, 32. Zaragoza - 10.  
Laus Deo