

El posible modelo de Cervantes en las comedias del P. Pedro Pablo de Acevedo

ÁNGEL SIERRA DE CÓZAR
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

Cervantes reclamaba haber sido el primero en introducir en el teatro figuras alegóricas para representar o exteriorizar procesos mentales (pensamientos, visiones) de los protagonistas. El objeto de este artículo es señalar dos escenas de las comedias escolares del jesuita P. P. de Acevedo como posible modelo de la innovación cervantina.

SUMMARY

Cervantes claimed to have brought first into the stage allegorical figures to represent the hidden thoughts of the characters. The aim of this paper is to call the attention on two scenes in the comedies of the jesuit P. P. de Acevedo, which could be labelled as a precedent for this innovation.

Hay documentos que prueban que el padre de Cervantes residía en Sevilla en 1564. Por otra parte, en *El coloquio de los perros*, que forma, como se sabe, junto con *El casamiento engañoso*, una de las *Novelas ejemplares* que Cervantes dio a la imprenta en 1613, se lee, puesta en boca del perro Berganza, una de las más animadas descripciones de la vida escolar en los Estudios de la Compañía de Jesús, referida al de Sevilla, y un vivo y, a primera vista, sincero elogio de la enseñanza que en ellos se impartía.

La estancia del padre en aquella ciudad —aunque consta también que la madre del escritor vivía por entonces en Castilla la Nueva con alguno de sus

hijos— y la interpretación del pasaje del *Coloquio...* en clave biográfica —la viveza de las escenas de la vida en el Estudio de Sevilla debía responder a una experiencia real— bastó para que, desde principios de siglo, se sustentara y difundiera la creencia de que Cervantes había sido alumno de los jesuitas en el colegio sevillano durante el curso 1564-1565¹.

Unos veinte años después de esa fecha, entre 1581 y 1583, compondría Cervantes su primera comedia, *Los ratos* (o *El Trato*) de Argel, publicada junto con otras obras dramáticas en 1615, en sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*. En el famoso prólogo de esta obra, aludiendo a la ya lejana representación de aquella y de otras comedias suyas primerizas, como la *Numancia* y *La batalla naval*, Cervantes, «orgulloso de las innovaciones compositivas y técnicas que había aportado a la escena española»², se siente justificado para atribuirse el mérito de haber sido «el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes».

En la falsa idea de que con estas palabras Cervantes se jactaba de haber sido el introductor de las figuras alegóricas en la literatura dramática, no fueron pocos los que se tomaron la innecesaria molestia de refutarlo. En su libro sobre el teatro de colegio en España, Justo García Soriano, dando por seguro que Cervantes asistió al Estudio de la Compañía en Sevilla en 1564, lo supuso espectador de las obras del padre Acevedo que entonces se representaron y deudor del jesuita en cuanto a la inclusión de figuras alegóricas en la escena.

Después de comentar la presencia personajes alegóricos en las obras del P. Acevedo, G.^a Soriano añade: «Por cierto que nuestro Miguel de Cervantes se jactó de haber sido el inventor de tales personajes abstractos (...) Y con efecto, en las obras que nos quedan de su primera época de autor dramático (...) introdujo «figuras morales», siguiendo la tradición del teatro alegórico, que había impresionado su imaginación en los tiernos años estudiantiles. En la *Numancia* figuran (...) España, el río Duero, la Guerra, la Enfermedad, la Hambre, la Fama (...) en *El trato de Argel* salen la Necesidad, la Ocasión.(...) No fué en esto Cervantes un innovador, como él supuso; ni por ello merece

¹ Cf. A. Sánchez, «Estado actual de los estudios biográficos», en J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley (eds.), *Suma Cervantina*, Londres 1973, p 6.; F. Rodríguez Marín, *Cervantes estudió en Sevilla (1564-65)*, Sevilla 1905; M. Cascón, «Los jesuitas según Cervantes», *BBMP* 23 (1947) 179-211.

² A. Rey-F. Sevilla, *Cervantes, vida y literatura*, Madrid 1995, pp. 22-23.

tampoco las agrias censuras que le asestó un crítico moderno, ayuno de sentido histórico. Si, como parece indudable, Cervantes estudió en el colegio de jesuitas de Sevilla por los años 1564 y 1565, allí hubo de ver representar entonces dos autos sacramentales y las comedias *Occasio* (1564), *Philautus* (1565) y *Caropus* (1565), del padre Acevedo en las cuales figuran personas alegóricas o morales. Y hasta es posible que tomase parte en la representación de alguna de estas obras, tal vez en el *Dialogus feriis solemnibus Corporis Christi* (1564) del que sabemos que se llamaba Miguel uno de los jóvenes escolares que lo representaron.»³

Para justificar a Cervantes no hay aquí sentido histórico que valga, sino distinguir que una cosa es sacar sin más «figuras morales» al teatro y otra muy distinta representar con ellas «las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma». Otros críticos anduvieron cerca, pero fue E. C. Riley quien deshizo definitivamente el equívoco: «Generalmente se entiende que Cervantes, en el prólogo a las *Ocho comedias...* pretendía haber sido el primero en introducir «figuras morales» (figuras alegóricas) en la escena española. Tal pretensión es, por supuesto, ridículamente fácil de rebatir. (...) Yo querría sugerir, sin embargo, que las palabras de Cervantes están más cerca de la verdad de lo que generalmente se ha supuesto. Por añadidura, lo que Cervantes dice se demuestra con claridad meridiana en una de sus comedias mejor conocidas»⁴.

La obra en la que se verifica esa original utilización de los personajes alegóricos es precisamente *Los Tratos de Argel*. En esta aparecen Ocasión y Necesidad y aunque, en palabras de Riley, «they have dramatic identities outside the mind of Aurelio, for they converse and plan their strategy together, (...) their essential function is to externalise the arguments going on in the hero mind»⁵

Cuando se sigue en todos sus detalles la escena en que eso ocurre, el proceso no parece tan simple o tan inequívoco, pues los personajes... pero vemos, mejor, cómo se desarrolla la acción. El protagonista, como queda dicho, es Aurelio, un esclavo cristiano cuyo amor solicita de mil maneras, aunque siempre en vano, su ama Zahara. «Para poder domar el no domado/

³ J. García Soriano, *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo 1945, p. 54, nota 2.

⁴ E. C. Riley, «The *Pensamientos escondidos* and *figuras morales* of Cervantes», en A. David Kossoff-J. Amor y Vázquez (eds.), *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid 1971, p. 623.

⁵ E. C. Riley, l. c., p. 624.

pecho» (vv. 1422-23), Fátima, la criada de Zahara, mediante un hechizo, invoca al demonio. Este aparece y, desengañándola: «Todos tus aparejos son en vano/ porque un pecho cristiano, que se arrima/ a Cristo, en poco estima hechicerías» (vv.1496-98), le recomienda que recurra a las irresistibles fuerzas de la necesidad y la ocasión, que promete enviarle, si así lo desea: «si estas dos vienen/ y con Aurelio tienen estrechez/ verás a su braveza derribada...» (vv. 1501-03)⁶.

Cuando más adelante Ocasión y Necesidad aparecen en escena, primeramente entablan un diálogo que en nada se diferencia de lo que podríamos considerar habitual, incluso en lo que tiene de superfluo. Ocasión, recordándole a Necesidad lo mucho que «el Herebo infernal» las ha apremiado a combatir la fortaleza de aquel cristiano «que está rebelde y muestra que no teme/ del niño y ciego dios la grande fuerza» (vv. 1672-73), le pide que se le haga presente a todas horas: «en el comer, y en el vestir» (detalles ingenuamente constructivos, como se verá) «y en todas/ las cosas que pensare o pretendiere» (vv. 1676-77); por su parte —añade Ocasión— ella piensa ponerse delante una y otra vez para que pueda asirla del cabello. Necesidad le promete toda su colaboración y la anima a poner inmediatamente manos a la obra, pues Aurelio está llegando.

Ocasión y Necesidad, invisibles para Aurelio, le oirán lamentarse de su situación y del trato que recibe de Zahara, momento que aprovechan para infiltrarse, por así decir, en sus pensamientos: Necesidad, «haciéndosele presente», es decir, volviéndolo consciente del estado de necesidad en que se halla («en el comer, en el vestir...»), y Ocasión, «poniéndosele delante», sugiriéndole cómo, si quisiera, tendría ocasión de salir de sus miserias:

AUR.	De mil astucias usa y de mil mañas para atraerme a su lascivo intento: ya me regala, ya me vitupera ya me mata de hambre y de miseria.
NEC.	Grande es por cierto, Aurelio, la que tienes.
AUR.	Grande necesidad, cierto, padezco.
NEC.	Rotos traes los zapatos y vestido.
AUR.	Zapatos y vestido tengo rotos.
NEC.	En un pellejo duermes y en el suelo

⁶ Seguimos el texto editado por F. Sevilla y A. Rey, M. de Cervantes, *El Trato de Argel*, Madrid 1996.

- AUR. En el suelo me aq̄esto en un pellejo
NEC. Corta traes la camisa, sucia y rota.
AUR. Sucia, corta camisa y rota traigo.
OCA. Pues yo se, si quisieses, que hallarías
ocasión de salir dese trabajo.
AUR. Pues yo se, si quisiese, que podría
salir desta miseria a poca costa.
OCA. Con no mas de querer a tu ama Zahara,
o con dar muestras solo de quererla.
AUR. Con no más de querer bien a mi ama,
o fingir que la quiero me bastaba.
Mas, ¿quien podrá fingir lo que no quiere?
NEC. Necesidad te fuerza a que lo hagas.
AUR. Necesidad me fuerza a que lo haga.
(vv. 1695-1718)

Como se ve por este comienzo del monólogo de Aurelio, lo que Necesidad y Ocasión hacen es susurrar en su conciencia, hacer que discurren por su mente los argumentos que Aurelio a continuación exterioriza. Pero, puesto que Aurelio —como el resto de los personajes de la obra— ni los ve ni propiamente los oye (no reacciona a lo que ellos dicen como ante un interlocutor externo), lo que las dos «figuras morales» representan es, en efecto, el pensamiento del protagonista antes de ser formulado verbalmente por él: de ahí las variaciones entre lo que dicen Necesidad y Ocasión y lo que Aurelio repite, de ahí que Aurelio pueda añadir otras reflexiones no dictadas por Ocasión y Necesidad, esto es, no inspiradas por el demonio, a quien ellas obedecen, sino por su conciencia de cristiano..., y volver de nuevo atrás, replicándose a sí mismo, con los argumentos nacidos de la necesidad y la ocasión:

- OCA. Y más, que la ocasión mil ocasiones
te ofrecerá secretas y escondidas.
AUR. Y más que a cada paso se me ofrecen
secretas ocasiones infinitas.
¡Cerrar quiero con una! ¡Aurelio, paso,
qué no es de caballero lo que piensas,
sino de mal cristiano, descuidado
de lo que a Cristo y a su sangre debe!

- NEC. Misericordia tuvo y tiene Cristo
con que perdona siempre las ofensas
que por necesidad pura le hacen.
- AUR. Pero bien sabe Dios que aquí me fuerza
pura necesidad, y esto reciba
el cielo por disculpa de mi culpa.
- OCA. Agora es tiempo, Aurelio; agora puedes
asir a la ocasión por los cabellos.
¡Mira cuán linda, dulce y amorosa
la mora hermosa viene a tu mandado!

(vv. 1735-1752)

La llegada de Zahara saca a Aurelio de su ensimismamiento: «ZAH. Aurelio, ¿solo estás? AUR. ¡Y acompañado! / ZAH. ¿De quién? AUR. De un amoroso pensamiento» (vv. 1753-54). Necesidad y Ocasión, invisibles también para Zahara, recuperan ante los espectadores la entidad externa que tenían al comienzo de la escena. Al hilo del diálogo en el que por vez primera el esclavo cristiano se muestra complaciente con su ama, celebran sus progresos, y cuando Aurelio se muestra al fin dispuesto a seguirla, se felicitan y concertan para completar su trabajo: «NEC. Por tierra va, Ocasión, el fundamento / del bizarro cristiano. ¡Ya se rinde! / OCA. ¡Tales combates juntas le hemos dado! / Entrémonos con Zahara en su aposento, / y allí de nuevo, cuando Aurelio entrare, / tornaremos a darle tientos nuevos» (vv. 1769-74). Pero esa ocasión no llegará, porque Aurelio recapacita y se mantiene firme en su decisión de no ceder.

La peculiaridad de la función que aquí cumplen los personajes alegóricos y su diferencia con el uso habitual que de ellos se hacía en el teatro se puede constatar sin salir de la obra del propio Cervantes. Según Riley, mientras que en la *Numancia* o *El rufián dichoso*, la intervención de las figuras morales no se aparta de lo convencional, en *La casa de los celos*, en cambio, los personajes de Temor, Sospecha, Curiosidad, Desesperación, Celos, Mala y Buena Fama y Castilla se utilizan de un modo que se aproxima a la Necesidad y la Ocasión de *Los Tratos*: «appear as visions representing the emotions and thoughts of Reinaldos, Roldán and Bernardo del Carpio»⁷

Al quedar demostrado de este modo en qué consistía realmente la innovación en el uso de las figuras alegóricas reivindicada por Cervantes, la hi-

⁷ E. C. Riley, l. c., p. 627.

pótesis de su deuda con el teatro escolar de los jesuitas quedaba descartada. Para J. Canavaggio, «esta utilización de la alegoría (...) se diferencia claramente de la que le reservan el teatro de los jesuitas (...) La originalidad de la técnica cervantina en la materia invalida por tanto la hipótesis emitida por García Soriano que, dando crédito a una inverificable estancia de Cervantes entre los jesuitas de Sevilla, postulaba una influencia decisiva de las tragedias de colegio sobre el futuro autor de *Los Tratos*»⁸.

E. C. Riley, en cambio, no se había mostrado tan tajante en sus conclusiones: «Es muy posible —escribía— que alguien haya empleado figuras alegóricas precisamente en este sentido (...) antes de Cervantes; (...) hasta ahora yo no he podido encontrar un solo ejemplo. Puede que haya algún precedente en las obras del P. Pedro Pablo de Acevedo y en el teatro escolar de los jesuitas. En cualquier caso, tal precedente parece ser lo bastante recóndito para Cervantes como para excusarle sin desdoro de su pretensión de originalidad»⁹.

Los hechos parecen indicar que E.C. Riley tenía razón. La reciente edición de la comedia *Occasio* de P. P. de Acevedo, nos permite señalar en ella una escena, que muy bien podría considerarse el recóndito precedente de la innovación cervantina¹⁰.

La *Occasio* de Acevedo responde a un modelo característico del teatro de colegio, al que hemos llamado «comedia cíclica», consistente en que uno o dos personajes simbólicos, personificaciones de conceptos religiosos o ideas abstractas, aquí: *Occasio* y *Metanoea* (la Ocasión y el Arrepentimiento), en un uso absolutamente convencional, se van encontrando sucesivamente con determinados personajes del mundo real, trazados como arquetipos de diferentes situaciones en la vida, o de distintos grupos sociales. En este caso, tal como se anuncia en el prólogo: «nuestra Ocasión, ofreciéndose a personas de todas las edades, les aconsejará que no desaprovechen el tiempo, y *Metanea* intentará disuadir a los que vea desdeñosos con ella». La acción de la obra se desarrolla en latín, con argumentos de cada acto y coros o entre actos en castellano.

⁸ J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris 1977, p. 228-229, nota 17; y también en «Miguel de Cervantes. La invención poética de la novela moderna. Estudios de su vida y obra»: *Anthropos* 98-99 (1989) 43 ss.

⁹ E. C. Riley, l. c., p. 626.

¹⁰ Desarrollamos aquí con detalle lo ya apuntado en nuestra introducción a la edición de la *Occasio* en V. Picón (coord.), A. Cascón, P. Flores, C. Gallardo, A. Sierra, E. Torrego, *Teatro escolar latino del S. XVI: la obra de Pedro Pablo de Acevedo S.I., I (Lucifer Furens, Occasio, Philautus, Charopus)*, Madrid 1997, p. 136, edición por la que citamos el texto.

El acto quinto corresponde a la vejez, y Metanea deberá emplearse a fondo con Marcelo, quien, ajeno a su edad e insensible a los consejos de Lúculo, su virtuoso hermano, rechaza a Ocasión. En la escena sexta, Lúculo que acaba de discutir una vez más con Marcelo, recibe el consuelo de Metanea, que le promete intervenir con los medios más drásticos, y sale en el momento en que entra Marcelo reconociendo que su insoportable hermano en parte tiene razón:

ACTVS V SCAENA VII

Marcellus Metanoea.

MAR. — *Nec nihil nec omnia sunt quae dicit frater; non enim tam sum a communi alienus sensu, ut non intelligam quam sit hominem iam senem uiuere sic graue ac periculosum, sed quis ferat molestum obiurgatorem?*

A reglón seguido, con la primera intervención de Metanea, el texto cambia bruscamente al castellano, para volver con la misma brusquedad al latín, en su última intervención, un aparte dirigido al auditorio después de haber despedido a Marcelo en castellano. La razón de estos cambios hay que buscarla, sin duda, en lo sorprendente de la situación que va a plantear, y en el deseo del autor de hacerla comprensible a los espectadores, que, en su mayor parte, no la entendería puesta en latín. Porque a partir de este punto, y a lo largo de más de cien versos, la figura de Metanea, deja de ser uno más de los personajes del drama, para corporizar, exteriorizar, dar voz a la conciencia de Marcelo, volviéndose invisible para él.

ME. ¡Ha, Marcelo!
MAR. —¡Jesús! ¿y quién me llama?
ME. ¡Ha, Marcelo!
MAR. Mi voz es y yo no hablo...
ME. ¿Cómo no sientes tu mal y daño grande?
 Tus tristes canas ¿en qué han de parar?
MAR. ¡Válame Dios! ¿De a do viene esta voz?
ME. ¡Ay de ti, cuán fuera de ti andas,
 entra dentro en ti, que allá te hablo!

- MAR. ¿Quién eres tú?
ME. Tú.
MAR. Es verdad
que yo siento que me hablo,
mas no me entiendo como sea así.
ME. Revuelve la memoria de tus días
tristes, en que te deleitaste,
lo que te pudo dar contentamiento.
MAR. ¿Qué es esto? Sin querer pensarlo pienso;
quiero desechar de mí tristeza
y ella más se afija allá en el pecho.
ME. Quien dentro de ti mora es muy fiel,
por demás procuras huir sus voces.
Vuelve sobre ti y goza la ocasión
cata que es muy breve el tiempo que te queda.
MAR. ¿Qué importunos pensamientos son
los que dentro de mi alma ahora siento?
ME. No llames importunos los que te importan
a ti, por lo que toca a tu salud.
MAR. ¡Jesús, yo mismo hablo y me contradigo!
ME. Hombre loco, acaba de entender tu vida,
la conciencia tuya es la que dentro clama,
tu maldad envejecida es la que contradice.
(lín. 1695-1726)

La idea de Acevedo se puede decir que era también la de representar los pensamientos escondidos del alma. El resultado práctico demuestra que era una idea dramáticamente complicada: sobre el papel, el supuesto monólogo-diálogo interior de Marcelo, si no fuera por sus constantes alusiones al extraño caso que le está pasando, apenas se distinguiría de cualquier otro diálogo; sobre las tablas, tal vez algún recurso de montaje escénico contribuyera a hacerlo más plausible. La insistencia misma del personaje, que una y otra vez rompe la situación irreal y acaba destruyendo la ilusión dramática en vez de crearla, es buena prueba de lo imperfecto del procedimiento:

- MAR. ¡Oh, fuerte guerra la que en mí se trava!
ME. No te asombre nada, toma a Dios por guía.
MAR. Tengo el corazón muy más <duro> que diamante.

ME. Sangre hay de Cristo que le ablande
si quieres de ella aprovecharte luego.
MAR. Es grande mi maldad.
ME. —Mayor es la bondad
de quien te espera, llama, quiere y ama.
(1758-65)

... ..
MAR. ¿Cómo cesaré de aquestos pensamientos?
ME. Más busca cómo ahondes más en ellos.
(1784-85)

... ..
MAR. Mientras más ahondo más me canso.
Quiero darme vado y divertirme,
que es para perder hombre el juicio.
ME. Antes que te priven, prende la ocasión;
cata que en un punto vuela y nunca
jamás la hallarás por más que quieras.
(1790-95)

El hallazgo de Cervantes —que tampoco satisface del todo a todos— consistió en desdoblar en dos voces, en plasmar en dos figuras externas el conflicto interior, reduciendo el papel de Aurelio a ser un eco de ellas, manteniendo al mismo tiempo su voz propia para hacer progresar el discurso sin convertirlo en un diálogo sin más con las figuras alegóricas. La escena de *Los Tratos...* parece así un logrado intento, más que de imitar, de mejorar técnicamente, de hallar una solución más satisfactoria a una situación, bien ingeniada y mal resuelta por Acevedo, a quien está claro que le interesaba más sorprender y conmover a su auditorio que la perfección literaria o técnica de sus atrevimientos.

La coincidencia, más o menos remota, del tratamiento innovador de los personajes alegóricos por parte de Cervantes con el que con menos destreza había intentado Acevedo, se ve reforzada por otro curioso paralelo. La rara utilización del personaje Metanea para encarnar la voz de la conciencia en la comedia *Occasio*, había tenido ya un precedente en cuanto a efectismo teatral en otra obra suya, efectismo equiparable esta vez a lo que ocurre en *La casa de los celos*, donde, como observaba Riley, diversas figuras alegóricas aparecen como visiones que representan las emociones y pensamientos de distintos personajes. Nos referimos a la comedia *Metanoea*, representada,

por lo que hasta ahora podemos saber, en el colegio de Córdoba en 1561, poco antes de que su autor se trasladara al de Sevilla¹¹.

El cuarto acto de la *Metanea* de Acevedo culmina en una extraña escena encabezada en el ms. con el epígrafe *meditatio*: el protagonista acaba de rezar una oración dando gracias a Dios por haber podido escapar de las asechanzas del demonio, y hay que suponer que permanece arrodillado ensimismado en su recogimiento. Desfilan entonces por el escenario, entonando cada uno su exhortación al arrepentimiento, los profetas Isaías, Jeremías, Ezequiel, Daniel y Juan el Bautista, que preceden a Cristo con la cruz a cuestas; y tras él, una procesión de penitentes portando igualmente su cruz. Cuando el escenario queda desierto, el protagonista despierta de su profunda meditación y describe conmovido la visión que ha creído tener en su arrobamiento: «Proh, Su<m>mi regis benignitas!, quae sunt quae lustraui animo? Videre enim uidebar mihi etc. Lo que describe es, naturalmente, el solemne cortejo que los espectadores acaban de presenciar recorriendo el escenario.

Dos suposiciones sustentaban la hipótesis de que Cervantes pudo conocer el teatro de Acevedo: su estancia en Sevilla junto a su padre y su asistencia al colegio de los jesuitas de aquella ciudad, reflejada en *El coloquio de los perros*. Mantenerlas para postular (o porque se piense) que la introducción de figuras alegóricas le viene a Cervantes del teatro escolar, y el personaje de la Ocasión, de la *Occasio* de Acevedo es absurdo. Ahora bien, si se admite que los usos más innovadores del teatro de Cervantes en relación con los personajes alegóricos tienen un precedente en las comedias de Acevedo, tal vez aquellas dos suposiciones primeras merezcan seguir abiertas. La opinión dominante entre los cervantistas acerca del pasaje del *Coloquio...* y de la actitud de Cervantes hacia los jesuitas parece ser hoy no solo contraria a la interpretación biográfica, sino propensa a una valoración todo menos positiva¹². La decisión está en los documentos; tal vez algunos relativos al teatro jesuítico en Sevilla, que podrían aportar datos de interés, duerman todavía en el limbo de los archivos.

¹¹ V. nuestro artículo «La comedia *Metanea* (1561) de Pedro Pablo de Acevedo» en A. M.^a Aldama (ed.), *De Roma al siglo XX*, Madrid 1996, pp. 929-937.

¹² Cf. A. Sánchez, art. cit.; D. B. Drake, *Cervantes' Novelas Ejemplares. A selective, annotated bibliography*. New-York-London 1981. (v. índice, s.v. «jesuits»), y B. W. Wardropper, «Cervantes and Education», en M. D. McGaha (ed.), *Cervantes and the Renaissance*, Easton (Penn.) 1980, 178-193.