

En torno a la misoginia de *El Crótalon*

Lucio GIANNELLI
lucio.giannelli@gmail.com

RESUMEN

El riguroso moralismo de los erasmistas ibéricos no les permitía arrimarse sin reservas al proceso de secularización que se iba desarrollando desde el siglo XI, ni aceptar por completo la consiguiente valoración del mundo terrenal, sobre todo en lo que atañe al amor, considerado irremediabilmente como expresión del deseo carnal. Tal actitud conlleva siempre una postura más o menos abiertamente misógina, que en el *Crótalon* se manifiesta con todo el tradicional repertorio de acusaciones y lugares comunes contra las mujeres. Además, la hortodoxia moralista de los discípulos de Erasmo no afecta solamente a su mentalidad, sino también a su estilo y a la esencia de su producción literaria, pues un escritor erasmista no podía ni siquiera concebir una literatura que no fuera estrictamente finalizada a la enseñanza moral y al respeto del precepto de *delectare et prodesse*. En efecto, la elaboración de un nuevo lenguaje literario, que, entre otras cosas, desembocará en la creación de la novela moderna y del teatro moderno, suponía la libertad de los vínculos de la ideología religiosa, y requería que las exigencias literarias cobraran la prioridad sobre el deber de escribir obras edificantes.

Palabras clave: Misoginia; *Crótalon*; Erasmo; *Delectare et prodesse*.

ABSTRACT

The severe moralism of the hispanic erasmian writers did'nt allow them to assent completely to the process of secularization that was developing from the eleventh century, and could'nt accept fully the consequential valuation of the underworld, especially in relation to love, hopelessly considered as an expression of sinful desire. This attitude always involves a more or less openly misogynistic stance, which reveals itself in the *Crótalon* with all the traditional repertoire of accusations and platitudes against women. Furthermore, the moralistic orthodoxy of the disciples of Erasmus not only affects your mindset, but also his style and the essence of his literary output, as an erasmian writer could'nt even conceive of a literature that were not strictly finalized to moral teaching and respect of the rule of *delectare et prodesse*. In fact, the development of a new literary language, which, among other things, lead to the creation of the modern novel and modern theater, meant freedom from the bonds of religious ideology and required that literary demands got priority on the duty to write edifying works.

Keywords: Misogyny; *Crótalon*; Erasmus; *Delectare et prodesse*.

Uno de los aspectos del *Crótalon* que más puede extrañar a un lector moderno es la misoginia. En efecto, es casi inevitable preguntarse cómo es posible que un humanista culto y refinado, discípulo de Erasmo, buen conocedor de los clásicos y

sobre todo de Luciano, atento lector de Ariosto, llegue a soltar contra las mujeres una sarta de invectivas tan feroces y banales que, si no fuera por el estilo apenas más elegante, bien pudieran parecer sacadas de los peores repertorios misóginos de la Edad Media. En mi opinión, el arranque de una posible explicación se encuentra en la historia, narrada en los cantos quinto, sexto y séptimo de la obra, del joven caballero que cae víctima de los encantamientos de la pérfida Saxe.

Este episodio del *Cróton* está inspirado en la historia de Ruggiero y Alcina de los cantos VI y VII del *Orlando Furioso*, que a menudo el autor sigue hasta en los mínimos pormenores; sin embargo, el modelo de Ariosto es para Villalón el puro pretexto para construir un relato moralizante. Para comprender mejor el significado de la obra es útil detenerse sobre algunas de las diferencias más significativas que la refundición de Villalón presenta con respecto al texto de Ariosto, bien por lo que atañe a la estructura del relato, como por la inserción de específicos detalles narrativos.

a) En primer lugar, Villalón declara enseguida y sin ambigüedades, y repite a lo largo y ancho de la narración, su intención programática de enseñanza moral, y ya en el argumento del canto quinto nos presenta su relato como una versión de la parábola del hijo pródigo (“*El auctor, debajo de una graciosa historia, imita la parábola que Cristo dixo por San Lucas en el capítulo quince*”¹). La referencia al evangelio será repetida en el argumento de los dos cantos siguientes (“*el auctor, prosiguiendo la parábola del hijo pródigo, describe...*”², y “*el auctor, concluyendo la parábola del hijo pródigo, finge lo que comúnmente suele acontecer en los mancebos que aborridos de un viçio dan en meterse frailes*”³).

Al comienzo del relato, el Gallo explica a Miçilo lo que le va a contar, y le dice: “*quiero te contar un acontecimiento que passé en un tiempo, en el cual, juntamente siéndote gracioso, verás y conoçerás la vanidad desta vida, y el pago que dan sus viçios y deleites. Y también verás el estado en que está el mundo, y los engaños y laçivias de las perversas y malas mugeres, y el fin y daño que sacan los que a sus suçias conversaçiones se dan.*”⁴” Y a lo largo de la narración menudean los comentarios hostiles a las mujeres.

El autor no quiere dejar la menor duda de que no nos está proporcionando simplemente un relato gracioso y divertido, sino un auténtico exemplum edificante, como si se preocupara de subrayar que, a pesar del tema de la historia y de las características de su fuente, conocida por todos los lectores u oyentes, nos hallamos en una dimensión por completo diferente a la de entretenimiento brillante que es propia del *Orlando Furioso*.

¹ C. de Villalón (1990), p.161.

² Ibidem, p.181.

³ Ibidem, p.202.

⁴ Ibidem, p.163.

b) Mientras que la historia de Ruggiero y Alcina del *Orlando Furioso* está colocada, a la par de todo el romance, en la época de Carlo Magno, esto es, en el pasado semimítico de la epopeya caballeresca, la historia de Saxe se desarrolla en una época histórica exactamente definida, y muy próxima al tiempo de la narración.

Más precisamente, el relato del Gallo tiene lugar “*en el año del señor de mil y quinientos y veinte y dos, cuando los franceses entraron en el reino de Navarra con gran poder, por tener ausente a nuestro príncipe, rey y señor*”, y “*se juntaron todos los grandes y señores de Castilla, guiando por gobernador y capitán general el condestable Don Yñigo de Velasco para ir en la defensa y amparo y restitución de aquel reino, porque se habían ya lançado los franceses hasta Logroño.*”⁵

Además que con las referencias a los acontecimientos militares del año 1522, Villalón remacha el rasgo de realidad histórica y de contemporaneidad del relato al precisar que en el bosque encantado de Saxe se encuentran, transformados en árboles y matorrales, muchos “*valerosos caballeros*” de la aristocracia española de su época, y menciona explícitamente a las familias de Guevara, Lemos, Çenete, Osorio, y “*Mendoças, Pimenteles, Enriques, Manriques, Velascos, Stúñigas y Guzmanes, que después de largos años han quedado penitenciados por aquí.*”⁶

Es evidente que la intención moralizadora de Villalón le induce a preocuparse de la exacta colocación histórica y geográfica del relato, ya que la (presumida) verdad de los hechos narrados resta su credibilidad y refuerza el valor y la eficacia del exemplum; por el contrario, a Ariosto no le interesa mínimamente otorgar verosimilitud al relato, sabe que a nadie entre sus lectores y oyentes se le puede ocurrir que Orlando o Bradamante o Gradasso sean personajes que realmente hayan existido, y, por consiguiente, se despreocupa por completo de los detalles de ambientación de sus historias.

c) En la aventura de Ruggiero y Alcina, a la par que en todo el *Orlando Furioso*, la magia es una realidad “neutra” que no tiene ninguna connotación, ni positiva ni negativa, es un arte que puede ser usado indiferentemente para cumplir con fines tan buenos como malignos, de suerte que, si Alcina logra embelesar a Ruggiero merced a sus encantamientos, será otra maga, Melissa, la que irá en socorro del héroe y le permitirá soltarse del encantamiento, además de liberar a los otros caballeros que Alcina había transformado en árboles, animales, piedras y fuentes.

Por el contrario, en el relato de Villalón la magia es un arte diabólico, los poderes mágicos de Saxe proceden directamente de Satanás, y solamente la fe y la gracia de Dios pueden otorgar una posibilidad de salvación y de fuga a los infelices que han sido atrapados en la red de los encantamientos de la maga. Así, el

⁵ Ibidem, p.163.

⁶ Ibidem, p.206.

protagonista logra salir “*de la tierra de aquella mala muger; porque a cualquiera hombre que con eficaz voluntad quiere huir de los vicios le ayuda luego Dios.*”⁷

Si queremos medir adecuadamente esta diferencia entre las dos obras hay que recordar también que la aventura narrada por Ariosto presenta algunos rasgos alegóricos, aunque no demasiado marcados y de orientación no correspondiente a la de Villalón. En efecto, cuando Ruggiero habla con el arrayán que encierra el espíritu de Astolfo, se entera de que llegará a una encrucijada y tendrá que escoger entre dos caminos: uno más llano que conduce a la ciudad de Alcina, y otro, a la derecha de la ciudad, mucho más áspero y difícil, que llega al refugio de Logistilla, la hermana sabia de Alcina que ésta quiere derribar. Y, cuando huye del palacio gracias a la sortija mágica que Melissa le ha traído, emprende justamente ese camino hacia Logistilla.

Nos hallamos, por lo tanto, frente a la alegoría de los dos caminos que era muy conocida y difundida desde el siglo XV, y cuyo ejemplo más famoso y original es sin duda el grabado de Dürer (de 1498-9) que representa Hércules a la encrucijada donde combaten la Virtud y el Placer; el camino más desplomado es el de la virtud que permite al hombre elevarse a costa de sacrificios y penas, mientras que el camino liviano es el del vicio⁸. Nótese que en la ficción de Ariosto se traza una clara correspondencia entre la virtud y la razón, ya sea gracias al concepto de logos evocado por el propio nombre de Logistilla y a la contraposición entre ésta y Alcina, ya sea por la explicación de las dos primeras octavas del canto VIII; aquí el autor nos advierte de que estemos precavidos contra los hombres y las mujeres que encantan a los demás no ya con artes “*ma con simulazion, menzogne e frodi*”, y añade que “*chi l'anello d'Angelica o piú tosto / chi avesse quel de la ragion, potria / veder a tutti il viso, che nascosto / da finzione e d'arte non saria.*”⁹

En síntesis, en el *Orlando Furioso* se establece una contraposición entre la virtud-razón y el vicio, que, sin embargo y a pesar de su importancia, no es esencial en la estructura del relato y en su desenvolvimiento, mientras que en la obra de Villalón la contraposición se pone entre la fe y el vicio, entre Dios y el diablo, y esta contraposición vertebrada todo el relato y constituye su razón programática más profunda.

d) Obedeciendo a la intención moralizadora que inspira su obra, Villalón inserta en el esquema narrativo sacado del *Orlando Furioso* algunos detalles con la finalidad de remachar la condena de todo lo que pertenece al amor terrenal y de la naturaleza maligna de las mujeres, las cuales, conforme a las peores tradiciones, constituyen para el hombre el principal estímulo hacia los vicios de la carne.

⁷ Ibidem, p.208.

⁸ El tema ha sido magistralmente abordado por Erwin Panofsky en el ensayo *Hercules am Scheidewege*, publicado por primera vez en 1930.

⁹ L. Ariosto (1976), VIII 1,7; 2,1-4.

Así, cuando el protagonista habla con su escudero Palomades vuelto arrayán, aprende no solamente lo que Saxe es y lo que ella hace a los caballeros, sino también que todas las demás mujeres que moran con Saxe son brujas a la par de ésta, contrariamente a lo que pasa en el relato de Ariosto en el que solamente Alcina cumple con el papel de hechicera. Palomades le explica que “*tal costumbre tiene la señora que te tiene aquí, y todas las dueñas y damas que en su compañía están.*”, y al propio escudero le había pasado lo mismo con “*otra vieja hechizera*”. En efecto, “*No pretenden estas malvadas sino hartar su laçivia con los hombres que pueden haber, y luego los dexan y buscan otros de quien de nuevo gozar; y hartas, porque los hombres no publiquen su torpeça por allá, conviértelos en árboles y en cosas que ves por aquí; y para effectuar su perversa suçiedad tienen demonios ministros que de çien leguas se los traen cuando saben ser convenientes para su mal propósito.*”¹⁰

Además de esto, la descripción del castillo de Saxe presenta muchos rasgos que no proceden de la matriz ariostesca, y que hacen la residencia de la hechicera muy semejante a la pauta del jardín de amor de la tradición medieval. Por ejemplo, las puertas del castillo se abren sobre un ancho patio “*del cual cada cuadro tenía seis colunas de forma jónica, con unas medallas entre arco y arco que no les faltaba sino el alma para hablar*”. En las medallas hay las “*imágenes de Píramo y Tisbe, Philis y Demophón, Cleopatra y Marco Antonio, y así todas las demás de los enamorados de la antigüedad.*” En el friso del arco del patio hay una cadena dorada con la letra: “*cuantos van en derredor, / son prisioneros de amor*”.¹¹

Si consideramos la cantidad de ejemplos de este tópico (baste pensar en el vergier¹² del *Roman de la Rose*¹³) aparece evidente que Villalón quiere sustituir con un verdadero hortus amoris lo que en el *Orlando Furioso* era simplemente un locus amoenus o, todo lo más, un “*parc faé*”. Si lo que Ariosto desea es mostrar la amabilidad y belleza extraordinarias de todo el mundo ficticio y engañoso que rodea a Alcina, la exigencia de Villalón es conectar las hechicerías, la mujer y el placer sexual como varias “*hazes*” de un mismo peligro¹⁴.

¹⁰ C. de Villalón (1990), pp.205-206.

¹¹ Ibidem, pp.168-9.

¹² No es casual que la fiesta de Saxe y de su corte tenga lugar en un “*vergel donde estaba, hecho un paseo debajo de unos corredores altos que caían sobre la gran huerta, el cual paseo era de largo de doçientos pasos. Eran todas la colunas de verdadero jaspe puestas por muy gentil y agraçiado orden, todas çerradas de arriba abajo con muy entretexidos jazmines y rosales que daban en aquella pieza muy suave olor, con el que lançaban de sí muchos claveles y albahacas y naranjos que estaban cerca da allí.*” (p.173)

¹³ G. de Lorris et J. de Meun (1992), vv.129 e ss.

¹⁴ Curiosamente, Ariosto, bajo este aspecto, está más adherido a la tradición medieval, en la que el tópico del parque mágico no coincide con el hortus amoris, aunque los dos comparten algunos rasgos, como la presencia abundante de aves canoras de todas especies, que

Me parece significativo también el que, en la descripción del locus amoenus, la frase de Ariosto “*par ch'ognor rida il grazioso Aprile*”¹⁵ vuelve en el *Cróton* “*en esta casa siempre es abril y mayo*”¹⁶. Sabemos que mayo era el mes del amor, en el que, por ejemplo, se desarrolla la acción soñada del *Roman de la Rose*¹⁷, en el que, según Charles d'Orléans, “*l'en doit laisser ennuy / pour prendre joyeuse plaisance*”¹⁸, y Jaufré Rudel dice que con mayor intensidad “*remembra-m d'un amor de loing*”¹⁹. El primer día de mayo estaba consagrado justamente a la fiesta de amor, y si la referencia de Ariosto al mes de abril es una simple evocación de la primavera y del clima apacible de la residencia de Alcina, no parece raro que Villalón, al hablar de la corte de Saxe, quisiera evocar los cortejos de damas y caballeros elegantes que iban “*au bois le may cuellir / pour la coustume maintenir*”²⁰, esto es, iban en los bosques a la cosecha de agavanzos y otros ramajes para decorar las ventanas, como en la imagen del mes de mayo de *Les très riches heures du duc de Berry*.

Pues bien, no es de extrañar que Villalón haya sacado inspiración de una obra y de un autor tan lejanos de su sensibilidad para compaginar un relato de enseñanza moral, ya que esto resulta en todo coherente con su formación erasmiana que no le permitía ni siquiera concebir una literatura desatada de cualquiera obligación educacional: en efecto, el viejo precepto de *delectare et prodesse*, sobre el que volveremos más adelante, encaja a la perfección en la visión de Erasmo y, más aun, de sus discípulos ibéricos.

A este respecto Marcel Bataillon, citando las palabras de P.S. Allen, precisaba que en la obra de Erasmo “*hay siempre un designio bien definido –moral, social o político– que atraviesa todo cuanto escribió, y a este designio están siempre subordinadas las consideraciones de arte*”, y añadía “*El Elogio de la locura y*

encontramos, por ejemplo, en el Jardín de Deduit del *Roman de la Rose*, así como en la residencia (muy parecida a la de Alcina) de la Pucelle aux blancs mains del *Biaus desconeuës* (le Bel Inconnu) de Renaut de Beaujeu. Los dos lugares son siempre distintos incluso cuando el parque mágico está conectado al amor, como ocurre en la interpolación al párrafo CXLII del manuscrito de Viena del *Livre du Coeur d'amour épris* di René d'Anjou, en el que el parc faé es una pertenencia del castillo de Amor, ubicada en sus aledaños.

¹⁵ L. Ariosto (1976), VI-74,2.

¹⁶ C. de Villalón (1990), p.170.

¹⁷ G. de Lorris et J. de Meun (1992); “*Avis m'estoit qu'il iere mays, / il y a ja bien .v. ans ou mais, / qu'en mays estoie ce sonjoie / ou tens amoreus pleins de joie, / ou tens que toute riens s'escgaye*” (vv. 45-49). “*Mout a dur cuer qui en may n'aime, / quand il ot chanter sor la raimé / as oissiaus les douz chanz piteus. / An icelui tens deliteus / quant toute rien d'amer s'esfroie / sonjai une nuit que j'estoie*”. (vv.81-86).

¹⁸ Charles d'Orléans (1992), ballade 17 (p.86), vv. 3-4.

¹⁹ Jaufré Rudel, *Lanqand li jorn son lonc en mai*, en M. de Riquer (2001), I, p.163.

²⁰ Charles d'Orléans (1992), ballade 48 (p.148), VV. 4-5.

*también los Coloquios están penetrados de esas intenciones utilitarias de la más noble especie; su encanto no debe hacérselo olvidar. ... Si pasamos de Erasmo a ciertos erasmistas españoles, parece que nos alejamos todavía más de la pura literatura, de una literatura que tuviese su finalidad en el cumplimiento de una obra bella o en el placer del público*²¹.

En mi opinión, también el desenlace profundamente misógino de la enseñanza moral del Cróton puede explicarse como consecuencia directa y coherente de la mentalidad erasmiana de su autor. Para comprenderlo mejor vayamos unos pasos más atrás.

En el proceso de secularización de la cultura europea empezado a lo largo del siglo XI la manifestación más llamativa e incluso más importante es la valoración positiva de la realidad material, del mundo terrenal que, progresiva y paulatinamente, deja de ser el reino del diablo y el obstáculo principal a la salvación y cobra la dignidad de creación de Dios. Todos los aspectos del saeculum salen de debajo de la sombra terrorífica y destructiva del pecado: el amor por la mujer vuelve a ser un instrumento de elevación espiritual, se admite que la belleza y riqueza de la decoración del interior de las iglesias sean un homenaje a la magnificencia de Dios²², la naturaleza hace irrupción en las pinturas, hasta que el Humanismo florentino ponga al hombre en el centro del universo. No es éste el lugar adecuado para profundizar el asunto, y lo que aquí nos interesa es poner de relieve que el proceso de secularización conllevaba inevitablemente también el problema, particularmente escurridizo, de definir la relación entre la vida social y la religión.

La naturaleza totalizante del cristianismo había determinado, durante la Alta Edad Media, la sumisión más absoluta de todos los aspectos de la existencia humana a la religión, y el proceso de secularización iba a quitar espacio a esta omnipresencia, apuntaba a adaptar las leyes sagradas de la fe a la naturaleza humana, y empujaba hacia la transformación de la religión en una institución social, con la que relacionarse según reglas de carácter convencional. También en los siglos siguientes al año mil los defensores ortodoxos de la fe todavía no podían imaginar alguna solución diferente de la completa sacralización de la sociedad ni aceptar las consecuencias de la progresiva secularización, puesto que templar el rigor de los preceptos cristianos hubiera significado para ellos aguar y hasta pervertir la verdadera palabra de Dios. Sin embargo, el proceso de secularización siguió afirmándose y llevándose gradualmente a efecto en virtud de una especie de tácito compromiso provisorio: la Iglesia se oponía sistemáticamente a las nuevas ideas y actitudes que socavaban los fundamentos de la sacralización global de la

²¹ M. Bataillon (2007), pp. 614-5.

²² Sobre este aspecto es siempre fundamental *Saint Bernard et l'art cistercien* de Georges Duby, publicado por primera vez en 1976.

sociedad, pero no se empecinaba en contrastar las nuevas conquistas (laicas, como diríamos hoy en día) que habían alcanzado a arraigarse con fuerza inextirpable; más o menos es la misma dinámica a la que asistimos en épocas recientes, baste pensar en la aceptación del principio de tolerancia religiosa, que las democracias modernas tuvieron que imponer contra la resistencia más ferozmente encarnizada del mundo católico.

Los hombres del Renacimiento tuvieron que enfrentarse, con mayor o menor conciencia, con esta cuestión, que, si se plantea en términos rigurosos, no admite otra solución fuera de las dos que hemos recordado: o se sacraliza la sociedad, o se institucionaliza la religión y se adapta a la naturaleza del hombre, *tertium non datur*. Hay cantidad de ejemplos de la compresencia de las dos tensiones opuestas en la época anterior a la de Villalón, pero me parece útil detenerme, como botón de muestra particularmente representativo, sobre una obra inglesa del último cuarto del siglo XIV, el romance *Sir Gawayn y el caballero verde*, y considerarla en comparación con las correspondientes novelas de Chrétien de Troyes y del ciclo de Lancelot du Lac.

El poema inglés cuenta que en la corte del rey Arturo en Camelot, durante la fiesta del día de año nuevo, aparece un enorme caballero de traje verde, que desafía al caballero más valiente de la corte a darle un golpe de hacha en la cabeza y presentarse exactamente un año después en el lugar que él le indicará para recibir semejante golpe. Gawayn acepta el reto, corta con el hacha la cabeza al caballero verde, que la recoge, le da cita el primer día del año siguiente en la capilla verde y se aleja llevándose la cabeza en la mano.

Pasan diez meses y el día de los santos Gawayn parte en búsqueda de la capilla verde, se adentra en los brezales más inhóspitos del Gales, y el día de Navidad llega a un castillo donde le acogen con gran comedimiento. El señor del castillo asegura a Gawayn que va a enseñarle el camino para la capilla verde, le ofrece hospitalidad y le compromete en un juego de "exchange of winnings"²³. Durante su morada al castillo la mujer del señor trata con insistencia de seducir a Gawayn, quien resiste y sólo acepta el don de una faja que, según la mujer le dice, debiera protegerle de la muerte y que, contraviniendo las reglas del juego, Gawayn no entrega al señor. En el momento resolutivo de la historia Gawayn aprenderá que el señor del castillo, que se llama Bertilak de Hautdesert, es el mismo caballero verde del reto, protegido por Morgana el hada, y que la mujer le había tentado conforme a las instrucciones del propio Bertilak para probar su firmeza y su lealtad; por haber resistido a las lisonjas de la mujer Gawayn salvará su cabeza, y recibirá sólo un rasguño en el cuello por haber violado las reglas del juego y haber ocultado la faja.

²³ Según el compromiso, el señor del castillo iba a la caza todos los días y debía entregar sus presas a Gawayn, mientras que éste se quedaba al castillo con las damas y, a cambio, debía darle al señor lo que ahí hubiera conquistado.

El enredo del relato está muy bien concebido y desarrollado, pero, dejando de lado los muchos aspectos interesantes que nos alejarían de nuestro cometido, lo que es de notar por lo que atañe al tema aquí en discusión es que el Gawayn inglés es completamente diferente respecto al Gauvain de las novelas artúricas francesas. Gauvain, a la par de los demás caballeros franceses, no es particularmente devoto, en el mundo de Chrétien de Troyes o del *Lancelot du Lac* la religión es una realidad sin duda importante, todos los caballeros oyen regularmente misa y profesan su fe en las formas debidas, pero es solamente una de las instituciones sociales que rigen la vida de los personajes, más o menos nobles, de la corte de Arturo, en cuya existencia el código del honor guerrero y el del amor cortés cumplen con un papel no menos relevante que los preceptos cristianos.

Por el contrario, el Gawayn inglés nos revela una devoción muy intensa, lleva la imagen de la Virgen pintada en el interior de su escudo²⁴, implora a menudo la ayuda de Dios o de la Virgen o de los santos²⁵, su principal preocupación mientras vaga en los bosques de Gales es encontrar un lugar donde pueda oír la misa de Navidad²⁶, y mientras la mujer de Bertilak le acosa con sus invitaciones eróticas, es el recuerdo de la Virgen lo que le ayuda a guardar su lealtad²⁷.

Y no es casual que, cuando Bertilak le revela que las tentativas de seducción de su mujer han sido ordenadas por él para probar las virtudes de Gawayn, éste suelta una invectiva, muy poco atinada en el contexto, contra las artes mujeriles que llevan a los hombres necios a la locura y al sufrimiento, y ensarta los canónicos ejemplos de Adán, Salomón, Sansón y David, hombres de gran sabiduría caídos en los engaños de las mujeres²⁸. Nada más lejano de la postura del Gauvain francés, apodado “chevalier aux demoiselles”, siempre solícito en la defensa de las mujeres, así con palabras como con hazañas guerreras, y que nunca deja de aprovechar las aventuras eróticas que se le ofrecen durante sus andanzas, incluso cuando es evidente desde el primer instante que van a ocasionarle peligros muy serios (como en la aventura con la hija del rey de Norgales²⁹), sin que jamás se le ocurra que por ello pudiera perder la cabeza ni, aun menos, el alma.

En efecto, la irrefrenable fuerza del eros es el elemento que con mayor urgencia imponía plantear el problema de la relación entre la religión y la vida social. Nadie, ni siquiera el hombre más sabio, podía considerarse exento de la atracción ejercitada por el amor carnal, y en el repertorio de las historias más conocidas y repetidas a lo largo de la Edad Media hasta el siglo XVI destacan las leyendas de los grandes espíritus de la antigüedad que cayeron ignominiosamente víctimas de la

²⁴ *Sir Gawain e il Cavaliere Verde* (1986), vv. 648-650.

²⁵ *Ibidem*, v. 724.

²⁶ *Ibidem*, vv. 736-739; 754-761.

²⁷ *Ibidem*, vv. 1768-9.

²⁸ *Ibidem*, vv. 2414-2428.

²⁹ *Lancelot du Lac* (1993), pp. 416-439.

seducción femenina: Aristóteles que se deja cabalgar, con silla y riendas, por una cortesana que él intentaba alejar de Alexandro; Virgilio timado por Febilla, otra cortesana, y queda colgado en una cesta frente a la torre donde moraba la mujer; Hércules de traje femenino acuclillado a los pies de Omphale con el huso en las manos; Sansón que pierde su fuerza por haber confiado en el amor de Dalila; Salomón rodeado de centenares de esposas y concubinas, que en su vejez se deja impulsar por una esclava extranjera a adorar un ídolo³⁰.

La lección que más comúnmente se sacaba de tales leyendas era, por supuesto, la demostración del terrible poder destructivo de la pasión carnal y de la naturaleza viciosa y peligrosa de la mujer, conforme a las palabras del Gawayn inglés anteriormente recordadas, pero era posible también una lectura diferente que permitía justificar una actitud opuesta; si hombres de ingenio tan elevado como Aristóteles, Virgilio, Hércules, Salomón, habían sido esclavizados por la pasión, esto significa que es insensato para el hombre rebelarse a la fuerza del amor, que nuestra naturaleza no puede prescindir de las exigencias del eros, y que, por ende, debemos aceptar someternos a él y a sus leyes³¹.

Esta lectura de las susodichas leyendas inspira, por ejemplo, el capítulo CXXXII del *Livre du Coeur d'amour épris* de René d'Anjou³²; en la bóveda de la entrada al castillo de Amor están colgadas como reliquias la cesta de Virgilio, la silla y las riendas de Aristóteles, las tijeras con las que Dalila cortó el pelo a Sansón, el huso de Sardanápalo, el ídolo que Salomón había adorado para complacer a una mujer extranjera de la que se había enamorado, y una cesta con los aperos de hilar usados por Hércules durante su morada en la corte de Omphale. Y cuando Amor brinda al protagonista las necesarias explicaciones acerca de los objetos que éste ve colgados a la bóveda, se preocupa de subrayar que todos los personajes a los que pertenecían las reliquias han sido castigados por su ufana obcecación en rehusar y despreciar las lisonjas del amor, y por ello las reliquias son especialmente preciosas y van a quedar colgadas ahí para siempre, como testimonios de su insuperable supremacía sobre los hombres.

Es evidente la inversión de perspectiva que esta interpretación supone con respecto a la otra. Todos están de acuerdo en que la aplastante fuerza del amor arrastra al hombre hacia la pasión, pero la intensidad irresistible de semejante impulso, por una parte, según la visión religiosa, representa la prueba de su origen

³⁰ Fray Luis de León alude a estos aspectos de las historias de Sansón y Salomón en la séptima estrofa de la oda *Las serenas*, y Juan Luí Vives habla de los dichos personajes en su tratado *De Institutione foeminae christianae* (p. 107) sobre el que nos detendremos más adelante.

³¹ En la *Nao d'Amores* de Gil Vicente el dios de amor afirma: "Pues, ¿cómo serán sentidos / mis poderes cuántos son / sino en los sabios vencidos?"; G. Vicente (1995), p.117, vv. 380-2.

³² René d'Anjou (2003), pp. 404-419.

diabólico y de la necesidad de contrastarlo sin remisión, mientras que, por otra parte, según la visión secularizante, lo asemeja a las leyes ineluctables de la condición humana, como el destino de mortalidad, a las que es imposible escapar y solamente se puede tratar de adaptar nuestra existencia³³.

Al arranque del siglo XVI la actitud secularizante (no solamente por lo que atañe al eros) está muy difundida entre los humanistas y escritores italianos; particularmente elocuente me parece, por ejemplo, la canción de Pietro Bembo *Signor, quella pietá, che ti costrinse*, con la que el poeta, conforme a un modelo que remonta a Petrarca, pide perdón a Dios por haberse dejado arrastrar en los errores del amor terrenal. Bembo recuerda cuán dulce e intensa es la atracción del pecado a pesar de nuestra conciencia del mal que conlleva³⁴, observa con humildad que el error es connatural al hombre y, por consiguiente, es lo que permite a Dios manifestar su piedad³⁵, e implora a Dios que le otorgue igualmente su perdón ya que él, como nuestro creador, conoce perfectamente la endeblez humana y sabe que la fuerza abrumadora del deseo sobrepuja al arrepentimiento³⁶.

Más desenvuelto aún es el análogo soneto *Come creder debbo io che tu in ciel oda* de Lodovico Ariosto, que llega a rayar en la blasfemia. Ariosto no solamente confiesa su endeblez, sino que declara abiertamente que su arrepentimiento es muy flaco y que su deseo va irremisiblemente a conducirlo a pecar otra vez, y concluye afirmando que perdonar a quien ya está íntimamente arrepentido sería un acto escuetamente humano, mientras que la gracia y bondad infinitas de Dios deben de manifestarse justamente en sacar del infierno a quien todavía no quiere salir del pecado³⁷.

³³ La historia del hombre austero que rechaza con desdén los placeres del eros hasta que se enamora sin remisión de alguna femme fatale que le arrastra a la perdición recorre constantemente en la literatura occidental, desde la antigüedad hasta el profesor Unrath.

³⁴ *Lirici europei del Cinquecento* (2004), p.103-4. “Vedi Padre cortese / l’alto visco mondan com’è tenace, / e le reti, che tese / n’have il nostro avversario empio e fallace, / quanto hanno intorno a sé di quel che piace”.

³⁵ *Ibidem*, “ma se non fosse errore, / campo da usar la tua pietà natia / non aresti: la qual, perché non stia / in oscuro e, quanta è, fra noi s’intenda, / men grave esser ti dée, ch’altri t’offenda”.

³⁶ *Ibidem*, “Tu, Padre ne mandasti / in questo mar, e tu ne scorgi a porto; / e se molto ne amasti, / alor che ‘l mondo t’ebbe vivo e morto, / amane a questo tempo, e ‘l nostro torto / da te non si rimembri e non s’attenda, / ma pietà sopra noi larga descenda”.

³⁷ *Ibidem*, p.237, “Come creder debbo io che tu in ciel oda / Segnor benigno, i miei non caldi prieghi, / se, gridando la lingua che mi slegghi, / tu vedi quanto il cor nel laccio goda? / Tu che ‘l vero conosci, me ne snoda, / e non mirar ch’ogni mio senso il nieghi; / ma prima il fa che, di me carco, pieghi / Caron’ il legno alla dannata proda. / Iscusi l’error mio, Signor eterno, / l’usanza ria, che par che sì mi copra / gli occhi, che ‘l ben dal mal poco discerno. / L’aver pietà d’un cor pentito, anco opra / è di mortal; sol trarlo da l’inferno, / mal grado suo, puoi tu, Signor, di sopra.”

Nos hallamos frente a una postura que subordina por completo los principios religiosos a las exigencias de la naturaleza humana, incluso las exigencias dictadas por el amor, en su sentido más amplio. A esta actitud comprensiva y tolerante para con todos los aspectos de la condición humana corresponde una valoración muy positiva de la mujer y un rechazo duramente polémico de la misoginia, que Bembo, Ariosto, Castiglione (entre otros) expresan con argumentos casi idénticos a los que serán esgrimidos cuatrocientos años más tarde por los movimientos de emancipación femenina del siglo XX³⁸.

Erasmus, a pesar de su cultura refinada y de su rigor filológico, no podía no discrepar de semejantes ideas. Erasmo sí deseaba y pregonaba una renovación moral y cultural de la cristiandad, pero no quería mínimamente cuestionar ni los fundamentos escriturales ni el poder y el papel de la iglesia, en su actitud no difiere mucho de tantos predicadores (como Valdesio) y escritores (como Rutebeuf) de los siglos anteriores, a menudo condenados por herejes, que apuntaban sus ataques contra la depravación del clero y de los frailes sin la menor pretensión de revolucionar o subvertir la preeminencia de la iglesia ni las prerrogativas de su poder. La cultura clásica, y sobre todo los instrumentos de estudio y análisis elaborados en los ambientes humanistas, debían de ser por Erasmo un recurso más en el camino de renovación del mundo cristiano, pero no suponían la adopción de la antigüedad grecorromana como modelo alternativo.

El verdadero obstáculo contra el que Erasmo chocó fue que en su época el corpus de ideas que sostenía el poder de la iglesia ya no era hegemónico en la sociedad, como en los tiempos de Valdesio y en los de Rutebeuf. Erasmo nunca pudiera haber aceptado los principios luteranos del sacerdocio universal de los creyentes y de la justificación por la fe, que iban a derribar por completo a la iglesia, o, mejor dicho, a borrar su presencia de la sociedad, como sucedió en las regiones que se arrimaron a la Reforma. Su proyecto de renovación moral de la cristiandad era demasiado endeble y limitado como para atraer a los millones de europeos que ya no podían sufrir que se siguiera atribuyendo una autoridad espiritual de cariz divino a una institución humana que había proporcionado tantas pruebas de su indignidad.

A diferencia de Erasmo, los jesuitas comprendieron perfectamente que para contraminar la fuerza de atracción de las corrientes reformadoras hacía falta realzar exactamente esos aspectos de la ortodoxia católica que la Reforma ponía en discusión; el sacerdocio universal de los creyentes y la justificación por la fe otorgaban al hombre una libertad y una responsabilidad individual extraordinarias y deslumbrantes, pero al mismo tiempo le hundían en la soledad e incertidumbre asombrosa de una relación directa y desproporcionada con la divinidad, privada de

³⁸ La postura favorable a la mujer remonta a los comienzos del humanismo florentino, véase por ejemplo el *Paradiso degli Alberti* de Giovanni Gherardi da Prato.

cualquier intermediación humana. La sociedad cristiana tradicional, depurada de las supersticiones y reforzada por una nueva evangelización que hiciera más penetrante la presencia de la iglesia (incluso por el trámite de un arraigamiento capilar en el territorio, como con las misiones rurales), colocaba al creyente en el ambiente acogedor y apaciguante de una comunidad organizada jerárquicamente, en la que el perdón de Dios gracias a la confesión estaba casi garantizado, sobre todo merced a la teoría jesuítica del proceso a las intenciones: por más grave que fuera el pecado, si la intención del pecador era buena (esto es, no era por completo malvada), Dios, o, mejor dicho, su ministro en la tierra, no le podía negar el perdón y cerrar la puerta a la beatitud eterna.

La honestidad intelectual de Erasmo nunca le hubiera permitido compartir una doctrina tan política (en el sentido deterior) como el proceso a las intenciones, que llegaba sustancialmente a eludir esa íntima y sincera renovación espiritual que en la visión erasmiana representaba el presupuesto indispensable de una reforma católica. El hecho de que Erasmo, a la par de tantos espíritus nobles del mundo católico, como, entre otros, Pole, Morone, Diego de Valdés, se hallara en una posición de conflicto con las jerarquías eclesiásticas no debe engañarnos acerca del carácter profundamente conservador de su visión: la crítica a los vicios del clero no es una conquista humanística, por el contrario, es una constante que marca toda la vida, la cultura y la literatura de la Edad Media, a menudo en términos mucho más extremados que en el siglo XV, lo que no puede extrañarnos puesto que, como observa Paul Zumthor, “*la tradition médiéval est assez puissante pour intégrer sa propre contestation*”³⁹. Erasmo quería salvar la Iglesia de la amenaza protestante, así como los herejes medievales deseaban salvarla contra la depravación de sus representantes, y hubiera sido feliz de desempeñar un papel análogo, mutatis mutandis, al movimiento de la Pataria, sobre el que papa Gregorio VII se sustentó para imponer su reforma a un clero en su mayoría reluctante.

Volviendo al tema inicial, es innegable que la defensa de la ortodoxia implica necesariamente la aceptación de los fundamentos ideológicos de la doctrina en todos sus aspectos, incluso de los detalles; por consiguiente, Erasmo y sus discípulos no podían no compartir con convicción la aversión cristiana por lo mundano y, en particular, por el sexo y el correlativo temor y desprecio de la mujer concebida como instrumento que lleva al hombre a descubrir los impulsos sexuales y a desear encaminarse por la senda del pecado. Para Erasmo la invocación de Ariosto de sacar al hombre del infierno a pesar de él, esto es, de salvar a un pecador que no esté arrepentido y que en su íntimo ser quiera seguir pecando, no era

³⁹ P. Zumthor (2000), p.130.

admisibles⁴⁰; el amor carnal se puede comprender, como síntoma de la endeblez humana, pero nunca es posible justificarlo ni aceptarlo. Ante la alternativa entre la sacralización de la sociedad y la adaptación de lo sagrado a la naturaleza humana, Erasmo no tiene duda acerca de lo que un buen cristiano debe escoger.

Y, en los erasmistas, ninguna duda podía afectar al respeto riguroso de la tradición ortodoxa incluso por lo que se refiere a la evaluación negativa de la mujer, que, además del básico desprecio y temor por el eros, se sustentaba en un sinfín de autoridades canónicas, desde san Pablo a Tertuliano, desde Cipriano a Jerónimo, como atestigua muy claramente el tratado *De institutione foeminae christianae* de Juan Luis Vives. A pesar de la nobleza de sus intentos pedagógicos, Vives expresa sobre las mujeres juicios idénticos a los del Cróton, con la única diferencia que su tono es menos encarnizado y más austeramente adecuado a la finalidad de enseñanza propia de la obra.

Los presupuestos teóricos del tratado de Vives, y los consiguientes reproches y remedios misóginos, son los mismos de siempre: la mujer es intelectualmente inferior al hombre (“*infirmitas animans est foemina, et iudicio invalido*”⁴¹); su razón y su espíritu son más débiles y nublados por las emociones (“*magnis in rebus et in discrimine foeminam ita frangit et confundit pavor, ut nec ratione uti possit, nec iudicio*”; “*in foemina crebriores exurgunt perturbationes, iudicium est semper affectu aliquo commotum, ac proinde minus sibi constat, iactatum tempestatibus affectionum in diversa raptantium, ideo plerumque invalidum atque inefficax*”⁴²); la endeblez de su voluntad hace que ella resienta con mayor intensidad las sollicitaciones de la carne (“*Istis*” – Venus y Cupido – “*illiciuntur et illaqueantur humani animi: sed in primis foeminei, in quos impotentissime voluptas dominatur*”⁴³); debe leer solamente pocos libros que puedan favorecer su educación moral (“*Mulierem totam esse volo in ea parte Philosophiae, quae mores sibi formandos sumpsit, ac meliores reddendos*”⁴⁴); debe hablar muy poco (“*quid enim est facundia in foemina, nisi garrulitas?*”⁴⁵); debe estar sometida al marido (“*mulierem debere esse subdita viro, ac ei parere*”; “*In coniugio enim, ut in*

⁴⁰ Repárese en el reproche de Mercurio al consejero del rey, en el *Diálogo de Mercurio y Carón* del erasmista Alfonso de Valdés, cuando le pregunta cómo pensaba que pudiera aprovecharse de la candela donada por el papa “muriendo sin arrepentimiento de tus pecados y con intención de tornar a ellos.” (A. de Valdés, 1999, p.110).

⁴¹ J. L. Vives (1538), p.21.

⁴² *Ibidem*, pp.166-167.

⁴³ *Ibidem*, p.105.

⁴⁴ *Ibidem*, p.21.

⁴⁵ *Ibidem*, p.138.

*homine, vir est pro animo, mulier pro corpore, illum imperare, hoc servire oportet*⁴⁶).

Hay que añadir que en la producción de los escritores erasmistas del siglo XVI el influjo del maestro de Rotterdam afecta negativamente a la actividad literaria no solamente por lo que atañe a las ideas expresadas en las obras, sino también en sus aspectos estructurales. La consecuencia más llamativa es sin duda la exaltación del principio de *delectare et prodesse* al que hemos aludido anteriormente, esto es, la subordinación total y sistemática de la escritura a una intención utilitaria, a una finalidad de enseñanza lato sensu moral.

Esta finalidad utilitaria no representa mínimamente un dato neutral, que pueda evaluarse con independencia respecto al valor de la obra; en efecto, a lo largo de los Siglos de Oro el extraordinario desarrollo literario, que no tuvo igual en ninguna otra región europea, suponía, entre otros requisitos, que se abandonara esa vieja obsesión medieval de someter cualquier actividad humana al servicio de la moral cristiana, y que los esfuerzos de los escritores se concentrasen en las exigencias estrictamente narrativas.

En el siglo XVI, al principio de *delectare et prodesse*, derivado de una distorsión de la frase de Horacio, se le atribuía todavía mucha autoridad e importancia, e incluso los escritores de mayor envergadura tenían que confrontarse con él, aunque ya no lo respetaban, como se desprende de los escritos proemiales de sendas obras.

Así, por ejemplo, si Diego de San Pedro logra eludir elegantemente el problema protestando con énfasis que escribe solamente para obedecer a un mandado ajeno (que en el *Tratado* queda indefinido, mientras que en la *Cárcel de amor* se achaca al dedicatario Alcaide de los Donzeles), en la introducción a la *Celestina* dedicada “a un su amigo” del autor, éste declara enseguida “la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee, pero aun en particular vuestra mesma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa haber visto y dél cruelmente lastimada, a causa de le faltar defensivas armas para resistir a sus fuegos”; y en la edición de 1500 se añade la precisión de que el libro se escribe “en reprehensión de los locos

⁴⁶ Ibidem, p.165-166. Hablando de la misoginia en el siglo XVI es preciso dedicar por lo menos algunas líneas a fray Luís de León, cuyo tratado *La perfecta casada* expresa juicios y prejuicios sobre las mujeres muy parecidos a los de Vives. No es de extrañar que un fraile augustino, animado por una profunda y sincera religiosidad, escriba un tratado de educación moral cabalmente conforme a la tradición, ya que, según hemos notado anteriormente, la naturaleza totalizante del cristianismo le imponía la aceptación total de la ortodoxia y de sus corolarios. Lo que es anómalo en fray Luís es justamente el hecho de que, junto a su obra de teólogo y de traductor, supo cultivar con éxitos tan elevados la poesía pura, sin nunca deslizarse en la banalidad de una predicación versificada, y alcanzando los hitos de su arte en la expresión lírica de los sentimientos.

*enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios*⁴⁷.

Francisco Delicado, en el prólogo a la *Lozana Andaluza*, con la ambigüedad refinada y jocosa que le es propia, confunde y despista al lector bien al remachar que nos está presentando una relación fehaciente de lo que acaeció en Roma, como insertando citas y referencias cultas muy poco pertenecientes al tema del *Retrato*. Y la modernidad deslumbrante del *Lazarillo* se nos revela incluso en la parodia preciosa que, con todos los tópicos cultos de la mejor tradición, el autor nos suministra al presentar la vida miserable del protagonista como un exemplum edificante del que es preciso guardar el recuerdo, porque “*cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido*”⁴⁸.

Es interesante notar que, de vez en cuando, también los autores de libros de caballerías se preocupaban de señalar al lector que puede sacar de su obra algún provecho más sustancial que el simple deleite; véanse, por ejemplo, las introducciones del *Amadís* y del *Clarián de Landanís*.

Las ideas erasmianas ejercieron de freno sobre la evolución de la literatura también por lo que atañe a la caracterización de los personajes, o, mejor dicho, a la transformación de los tipos esquemáticos de la tradición medieval en personajes bien individualizados. La exasperada finalidad moralizadora, y la rígida transposición en obras narrativas de tópicos y recursos más adaptos para la creación de sermones, hace que en las obras de los erasmistas españoles los estereotipos morales se vuelvan estereotipos literarios. Tal regresión a una modalidad de escritura arcaizante que por aquel entonces se iba superando la encontramos en el propio Miçilo del *Cróton*, un zapatero de la aldea española que habla como un interlocutor de los diálogos de Platón, así como en el desfile de “ánimas” del *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés, auténticos arquetipos en los que los vicios y las virtudes se concentran y se manifiestan de manera tan acentuada que a menudo raya en lo grotesco, hasta hacerlos en muchos casos parecidos a los protagonistas tipificados de los fabliaux.

Si éste es, conforme a los testimonios, el influjo de las ideas de Erasmo sobre la producción literaria en la España del siglo XVI, no parece muy atinado vislumbrar en el *Viaje de Turquía* resonancias erasmianas determinantes, y resulta por el contrario más acertada aun la hipótesis planteada con argumentos muy serios por Fernando García Salinero de atribución de la obra a Juan de Ulloa Pereira, miembro del grupo de luteranos de Valladolid procesados por el Santo Oficio en 1557-1559⁴⁹. En efecto, amén de la caracterización bien definida de algunos personajes,

⁴⁷ F. de Rojas (2002), p.69 y p.82.

⁴⁸ *Lazarillo de Tormes* (2000), p.3.

⁴⁹ Véase la introducción a la edición del *Viaje de Turquía* (2000).

es de notar que la actitud de rebelde independencia intelectual que impregna la obra concuerda más coherentemente con una mentalidad abiertamente protestante que con una formación humanística erasmiana.

Recordemos por ejemplo la orgullosa reivindicación de autonomía de Pedro de Urdemalas, que, cuando Juan de Voto a Dios dice que debemos “*tener por bueno y aprobado lo que todos han tenido*”, le responde enojado: “*¿por qué tengo yo de creer cosa que primero no la examine en mi entendimiento? ¿qué se me da a mí que los otros lo digan si no lleba camino? ¿soy yo obligado porque mi padre y abuelos fueron necios, a serlo?*” Significativa es también la anterior afirmación de Matalascallando: “*El caso es que la verdad es hija de Dios, y yo soy libre, y nadie me ha de coser la boca, que no la dexaré de decir donde quiera y en todo tiempo.*⁵⁰” Es muy difícil conciliar semejantes profesiones de libertad con la actitud respetuosa del perfecto casado del *Diálogo de Mercurio y Carón* el cual, a la pregunta de “*¿como te habías con clérigos y frailes?*”, responde con mansedumbre: “*Honrándolos como a ministros de Dios, cerraba mis orejas a sus fábulas e invenciones.*⁵¹”

Lo que hemos considerado hasta aquí acerca del influjo del erasmismo sobre la literatura puede sintetizarse en una constatación muy sencilla: los grandes escritores españoles de los Siglos de Oro no tuvieron un solo maestro ni miraron a un solo punto de orientación predominante. El rasgo común de todos estos escritores, lo que les permitió marcar con sus obras maestras el verdadero nacimiento de la literatura moderna, fue la capacidad de sacar ideas, imágenes, recursos y sugerencias de todas las posibles fuentes de inspiración para reelaborarlos en una síntesis original, sin nunca subordinar su tarea a finalidades diferentes o supuestamente preeminentes a las de carácter estrictamente literario. Semejante libertad de visión depara obras exentas de ideología, o, mejor dicho, puede ocurrir que las convicciones religiosas, filosóficas y políticas del autor se transparentan en la narración (como se da en el *Viaje de Turquía*), pero siempre se incorporan e integran armoniosamente en el conjunto de los demás componentes de la construcción.

Si la refundición y transformación de la historia de Alcina es por Villalón el pretexto para componer un relato edificante, rigurosamente subordinado a sus principios de enseñanza moral, por completo diferente es la actitud del anónimo autor del *Lazarillo* al implantar en su obra la novella IV de Masuccio Salernitano, como base y armazón del tratado quinto. Si nos limitamos a comparar simplemente el enredo de los dos relatos, el *Lazarillo* parece mucho más fiel a su modelo italiano de lo que es el *Cróton*, ya que el esquema y los elementos estructurales de los hechos narrados son sustancialmente idénticos: en ambos casos hay un hombre de

⁵⁰ *Viaje de Turquía* (2000), p.146 y p.117.

⁵¹ A. de Valdés (1999), p.189.

la organización eclesiástica que engaña al pueblo mediante un falso objeto sagrado presentado a la veneración pública y la colaboración de un cómplice que simula acusarle de falsario y ser enseguida punido por su acusación y curado por el objeto sagrado.

Las variaciones de detalles que encontramos en el *Lazarillo* no afectan en nada a la esencia del relato; la sustitución de la falsa reliquia con las bulas no modifica el desenvolvimiento de la acción, y, además, no es precisamente original puesto que también en la novella de Masuccio el fraile embustero lleva consigo y exhibe a los feligreses una bula del papa “*per la quale concede grandissime indulgenzie e remissioni di peccati a qualunque a detta reliquia farà qualche elemosina secondo la sua possibilitade*”⁵². Talvez el autor haya decidido sustituir la reliquia con las bulas por ser más verosímil en la ambientación del relato, o para evocar un tema especialmente candente en la España de su época y muy llamativo para el lector, o, incluso, porque sentía una profunda aversión contra las indulgencias, pero, en cualquier caso, su modificación no es suficiente como para adscribirle convicciones luteranas o heterodoxas, ni para encauzar el relato entre los diques angostos de la literatura de enseñanza moral o de polémica política.

Sin embargo, lo que hace de la historia del buldero algo totalmente diferente del modelo italiano es la perspectiva desde la que el genial anónimo nos presenta el relato, que es la misma desde la que el protagonista narrador la observó en su mocedad. En efecto, leyendo la novella de Masuccio estamos enterados enseguida de lo que va a pasar, no solamente porque el “argumento” de introducción nos proporciona un resumen completo, sino porque el autor comienza la narración explicando la preparación del embuste por el protagonista frate Girolamo da Spoleto, con el hallazgo del “*osso di corpo morto*” que será vendido como el brazo de san Lucas, y, sobre todo, nos presenta casi enseguida al cómplice del protagonista, frate Mariano da Soana, participando en la organización del embuste; por consiguiente, cuando frate Mariano interrumpe el sermón del protagonista y le increpa por falsario, sabemos ya que su intervención es parte de la superchería, aunque todavía ignoramos lo que exactamente va a suceder a continuación.

Por el contrario, en los pasajes iniciales de su relato Lázaro nos informa tan solo de que el buldero era muy “desenvuelto” y “desvergonzado”, anuncia que nos va a contar uno de los tantos “artificios” usados por su amo para vender las bulas, y el alguacil aparece por primera vez en ocasión de la riña en la posada sin que nada permita mínimamente desprender ni imaginar que los dos han trabado anteriormente algún acuerdo, de suerte que compartimos con el mozo la inquietud por las acusaciones del alguacil, la maravilla frente al supuesto milagro, y, para finalizar, su desilusión y amargura al notar la familiaridad y las risas entre los dos estafadores.

⁵² Masuccio Salernitano (2000), p.154.

Gracias a la adopción de la perspectiva del mozo protagonista-observador, el relato cobra mayor interés y tensión narrativa, por la incertidumbre acerca del desenlace final, y, además de esto, resulta funcionalmente coherente y armónico con el diseño de conjunto que vertebra la obra. No olvidemos que Lázaro está relatando “el caso”, esto es, está tratando de desmentir o, por lo menos, justificar las parlerías en torno a su vivencia ilícita como marido complaciente de la barragana del cura, y la descripción esmerada de las andanzas y desgracias de su niñez sirve justamente para explicar que su actual condición constituye el éxito inevitable de los presupuestos de miseria, hambre y violencia que han marcado su vida desde la edad más tierna. Y, como éste es el eje de orientación de la novela, el episodio del buldero no es simplemente un interludio gracioso insertado en la narración para divertir al lector, sino que representa una de las tantas etapas del aprendizaje del mozo, una experiencia más de la maldad del mundo, ese mismo mundo que ahora pretende juzgarlo y condenarlo por haber alcanzado por fin, sin hacer daño a nadie, una salida de su miseria, la única salida asequible por un desesperado haraposo como él. Es el propio Lázaro quien evoca este aspecto de “aprendizaje”, con su breve y magníficamente ambiguo comentario final sobre el “ensayo” de su amo, cuando dice “y, aunque era mochacho, cayóme mucho en gracia”, y agrega enseguida, para que no se le achaque alguna simpatía o aprobación por el embuste, “y dije entre mí: ¡cuántas éstas deben hacer estos burladores entre la inocente gente!”⁵³.

No es preciso gastar muchas palabras para subrayar que la extraordinaria libertad creadora del anónimo corresponde con una visión moral igualmente libre, una actitud tolerante y desencantada que le hace mirar al mundo de Lázaro sin pretensión de juzgarlo y, por el contrario, ensimismándose en el protagonista y juntando cumplida y elegantemente los hechos, las emociones y los matices que nos llevan a justificar su vivencia ilegítima. Y, dicho sea de paso, semejante postura no deja lugar para el menor ribete de misoginia; en el mundo de “brutti, sporchi e cattivi” recorrido por Lázaro las mujeres no destacan por sus virtudes, pero los hombres no son nada mejores. No olvidemos, además, que los únicos personajes de la novela que demuestran un poco de atención desinteresada por Lázaro son la dos “mujercillas” vecinas del escudero, hilanderas o, quizás, prostitutas, que le dan de comer cuando el mozo ya no puede pedir limosna y le defienden del alguacil y del escribano llamados por los acreedores de su amo⁵⁴.

Cabe notar que la capacidad (ajena al universo erasmiano) de componer armoniosamente temas, ideas y recursos sacados de las procedencias más diferentes, y de anteponer las exigencias del arte a las razones lato sensu ideológicas, es una característica común a todos los mayores artífices de los Siglos

⁵³ *Lazarillo de Tormes* (2000), p.123-5.

⁵⁴ *Ibidem*, p.93 y pp.107-109.

de Oro, no solamente en el ámbito de la literatura. No quiero, por supuesto, referirme a algún *Zeitgeist* de contornos indefinidos ni a otros semejantes conceptos que no pueden legítimamente incluirse en las herramientas de una seria investigación histórica. Es que hay momentos y lugares en el camino del hombre en los que, por algún conjunto de causas inextricablemente imbricadas, el viento de la inteligencia y de la creatividad comienza a soplar irresistible, y a partir de la segunda mitad del siglo XV durante casi doscientos años este viento ha corrido con ímpetu muy particular en la península ibérica.

Por ejemplo, moviéndonos en una época no demasiado lejana del *Cróton* y del *Lazarillo*, una buena muestra de las características susodichas la hallamos en la pintura de El Greco. Por una parte, en el lenguaje de este singularísimo artista confluyen aportes de todas las corrientes de su época: hay la organización escénica del espacio de los venecianos; el uso tonal del color y del esfumado como en Tintoretto y en la postrera producción de Tiziano, con una luz densa y pastosa que recuerda más a Bassano; la desproporción de las figuras y la distorsión de la perspectiva típicas de los manieristas florentinos; la dulzura de facciones y encarnados de Correggio y la elegancia extenuada y sensual de Parmigianino; los contrastes de tintas brillantes y ácidas que recuerdan a Pontormo; ecos de su sustrato bizantino y resonancias de los preceptos tridentinos; también encontramos citas de Michelangelo, a pesar de que El Greco no apreciara mucho su estilo; pero, sobre todo, hay algo más que la simple y mecánica suma de todos estos componentes (y de otros menos sobresalientes que por brevedad no elencamos), hay su fusión en una síntesis orgánica original que evoluciona año tras año delatando siempre una huella inconfundible.

Por otra parte, la religión o, mejor dicho, la religiosidad, desempeña en el arte de El Greco un papel muy relevante, y se trata de una religiosidad de aliento místico, que infunde en sus obras una tensión ascensional, una especie de añoranza del cielo, tal que a menudo parece casi una transposición figurativa de la poesía de fray Luis de León. Por supuesto, no es solamente el alargamiento de las figuras lo que expresa este arrojamiento hacia lo alto; en muchas obras hay una división evidente entre la parte inferior y la superior, con una diferencia muy marcada en la respectiva iluminación y en el movimiento; a veces encontramos pasajes que anticipan una sensibilidad barroca, como ya se daba en Correggio, al que, en efecto, El Greco admiraba mucho. Cabe notar, entre tantos detalles significativos, que El Greco es el primer pintor que, a partir de la *Crucifixión con dos donadores* del Louvre, representa sistemáticamente al Cristo crucificado tendiendo la mirada hacia el cielo y no con la cabeza doblada sobre el pecho. Muy interesante es también la imagen de las nubes, que, por su conformación densa y casi gomosa, permiten vislumbrar una derivación de Correggio, aunque su función y su significado en los cuadros de El Greco son en todo diferentes; más precisamente, mientras que al maestro emiliano las nubes le sirven de mórbido asiento para los habitantes de la esfera celeste, en El Greco se vuelven en una cáscara aplastante e impenetrable volcada sobre el mundo

terrenal, hendida solo por algún resquicio que deja reconocer el azul transparente de una beatitud demasiado lejana.

Sin embargo, el relieve de la religiosidad no disminuye ni desvaloriza la importancia de los componentes estrictamente estilísticos, y no llega mínimamente a otorgar a las obras de El Greco una connotación de pura pintura devocional. En efecto, los acentos místicos flanquean con perfecto equilibrio elementos e imágenes de corte clásico y hasta de naturaleza escuetamente terrenal, baste considerar cuantas figuras elegantemente sensuales vemos insertadas en escenas de profunda espiritualidad; repárese, por ejemplo, en el ángel sinuoso que acompaña el alma del conde de Orgaz hacia el cielo, colocada exactamente en la zona central del *Entierro* y en posición de charnela entre la parte superior de la escena y la parte inferior; recordemos también, en el *Bautismo de Cristo* del Hospital de Tavera en Toledo, la figura femenina de túnica roja en primer plano (posiblemente la Magdalena⁵⁵) que alarga un lienzo a Jesús mientras que roza mimosamente la superficie del agua con el pie descalzo.

Estos rasgos del lenguaje de El Greco revelan la personalidad de un pintor lúcido y consciente, capaz de manejar con sabiduría los recursos expresivos de su arte, nada que ver con la imagen romántica de visionario alejado del mundo basada sobre la resabida anécdota (ya muy poco creíble por sí sola) de Giulio Clovio que describe a nuestro artista hundido en la oscuridad de su casa, rechazando abrir las ventanas para que la luz de afuera no estorbe su luz interior. Por el contrario, los datos históricos fiables sobre El Greco, que resultan en todo coherentes con sus testimonios pintóricos, presentan a un políglota cosmopolita, de muy buena cultura humanística, propietario de una excelente biblioteca, que estudia y glosa con atención las *Vite* de Vasari. Y su obra confirma una vez más que la característica del Renacimiento español que con mayor eficacia sintetiza su esencia es la amplitud de horizontes.

Obras citadas

AA.VV., *Lirici europei del Cinquecento*, Milano, Rizzoli, 2004.

ARIOSTO, Lodovico, *Orlando Furioso*, Firenze, Salani, 1976.

⁵⁵ La tradición iconográfica no es constante en la determinación de los personajes de entorno del bautismo de Cristo. Si en los frescos de Giotto en la cappella degli Scrovegni los espectadores que asisten a la escena son las tres mujeres, durante los siglos XV y XVI prevalece el esquema de la presencia de ángeles únicamente, que el propio El Greco sigue en el cuadro de este tema conservado al Prado. En el grande lienzo del Hospital de Tavera la figura femenina aquí mencionada no parece un ángel, ya que no tiene alas contrariamente a la representación usual de los ángeles de El Greco, y creo que pueda indentificarse con la Magdalena por el color rojo de su hábito, que es uno de los rasgos típicos del personaje.

- BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España*, México, Fondo de cultura económica, 2007 (primera edición francesa 1937, primera edición española 1950).
- CHARLES D'ORLÉANS, *Ballades et Rondeaux*, Paris, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1992.
- DUBY, Georges, *Saint Bernard et l'art cistercien*, Paris, Flammarion, 1996.
- GHERARDI DA PRATO, Giovanni, *Il Paradiso degli Alberti*, Roma, Salerno Editrice, 1975.
- Lancelot du Lac*, Paris, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1993.
- Lazarillo de Tormes*, edición de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 2000.
- LORRIS, Guillaume de, et MEUN, Jean de, *Le Roman de la Rose*, Paris, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1992.
- MASUCCIO SALERNITANO, *Il Novellino*, Milano, Rizzoli, 2000.
- PANOFSKY, Erwin, *Ercole al bivio, e altri materiali iconografici dell'Antichità tornati in vita nell'età moderna*, Macerata, Quodlibet, 2010.
- RENAUT DE BEAUJEU, *Il bel cavaliere sconosciuto (Li Biaus Desconetüs)*, Parma, Pratiche Editrice, 1992.
- RENÉ D'ANJOU, *Le Livre du Coeur d'amour épris*, Paris, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 2003.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, edición de Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 2002.
- RIQUER, Martín de, *Los Trobadores, Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 2001.
- Sir Gawain e il Cavaliere Verde*, Milano, Adelphi, 1986.
- VALDÉS, Alfonso de, *Diálogo de Mercurio y Carón*, edición de Rosa Navarro, Madrid, Cátedra, 1999.
- Viaje de Turquía*, edición de Fernando García Salinero, Madrid, Cátedra, 2000.
- VICENTE, Gil, *Auto da Barca da Glória, Nao d'Amores*, edición de Maria Idalina Resina Rodrigues, Madrid, Castalia, 1995.
- VILLALÓN, Cristóbal de, *El Cróton*, edición de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1990.
- VIVES, Juan Luís, *De institutione foeminae christianae*, Basel, 1538 (asequible en la Biblioteca virtual Cervantes).
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 2000 (primera edición 1972).