

No.1 / 2019

MELISENDRA

Journal of Spanish Early Modernity Studies



*editura universității din bucurești**

2020

MELISENDRA

No. 1/2019

Spanish Early Modernity Studies Investigation Group (SEMS)
Universidad de Bucarest

e-mail: revistamelisendra@gmail.com

Dirección: Silvia-Alexandra ȘTEFAN

Consejo editorial:

Silvia-Alexandra Ștefan
Simona Georgescu

Sorina-Dora Simion
Mihai Enăchescu

Double blind peer reviewed

Comité científico:

Roberta Alvitì (Università di Cassino e del Lazio Meridionale, Italia)
Maria-Monica Bojin (Académie de musique, de danse et des arts de la parole d'Anderlecht, Brussels, Belgium)
Carmen Burcea (Universidad de Bucarest, Rumania)
Andreea-Laura Butnaru (National University of Music of Bucharest, Romania)
Ignacio Garcia Aguilar (Universidad de Córdoba, España)

Ángel García Galiano (Universidad Complutense de Madrid, España)
Carmen Márquez Montes (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España)
María del Rosario Martínez Navarro (Universidad de Sevilla, España)
Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva, España)
Silvia-Alexandra Ștefan (Universidad de Bucarest, Rumania)
Juan Vitulli (University of Notre Dame, U.S.A.)

Imagen cubierta: *Mariposa Zentangle* por Maria Ștefan

Redactor: Dan Alexandru

Cobertura y DTP: Meri Pogonariu

ISSN 2734-4533

ISSN-L 2734-4533

Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

MELISENDRA

No. 1 / 2019

ÍNDICE

ARTÍCULOS

- «Larga he sido pero no quanto deseo»: las mujeres como redactoras de cartas en la cultura escrita de la Edad Moderna**
(«Larga he sido pero no cuando deseo»: Women as Writers of Letters in the Modern Age Written Culture)
Cristina TABERNERO SALA (GRISO – Universidad de Navarra) 5
- El tópico *ut pictura poesis* como doctrina poética en el Siglo de Oro**
(The topos of *Ut Pictura Poesis* as Poetics Doctrine in the Golden Age)
Adolfo R. POSADA (Universidad del Oeste de Timișoara) 37
- La literatura del Barroco español en la cultura y en las letras serbias**
(Spanish Baroque Literature in Serbian Culture and Literature)
Jasna STOJANOVIĆ (Universidad de Belgrado)..... 55
- La violencia verbal entre marido y mujer en los siglos XVI y XVII**
(Verbal Violence between Husband and Wife during XVI and XVII Centuries)
Jesús M. USUNÁRIZ (GRISO – Universidad de Navarra) 70
- The source of sin or «an instrument which elevates souls»? Tomás Luis de Victoria: professional ethics and self-restraint**
(¿Fuente del pecado o instrumento que eleva las almas? Tomás Luis de Victoria: moderación y ética profesional)
Maryna RIZNYCHENKO (SIAS – The State Institute of Arts Studies – Moscow) 87

**«LARGA HE SIDO PERO NO CUANTO DESEO»:
LAS MUJERES COMO REDACTORAS DE CARTAS
EN LA CULTURA ESCRITA DE LA EDAD MODERNA***

CRISTINA TABERNERO SALA
GRISO – Universidad de Navarra
ctabernero@unav.es

Resumen: En este trabajo se analiza el comportamiento lingüístico femenino en cartas amatorias de los siglos XVII y XVIII firmadas por mujeres. Estos textos se contrastan con otros masculinos de la misma época y pertenecientes a la misma tradición discursiva. Con el fin de contemplar todos aquellos datos necesarios para alcanzar conclusiones fiables, se contextualiza a la mujer como redactora de cartas, y especialmente de epístolas de amor, y se localiza en la retórica este molde discursivo. De este modo se llegan a discriminar los rasgos preferentes que dividen la lengua masculina y femenina, atendiendo a las diferentes partes del discurso (encabezamiento y salutación, exordio, *peroratio* y despedida), y se determina la influencia de factores de covariación (sociocultural, discursivo), que confluyen en el reparto entre el papel social tradicionalmente asignado a hombres y mujeres y en una concepción diferente de una misma manifestación de discurso, que no presenta variaciones significativas en el eje cronológico de las dos centurias consideradas.

Palabras Clave: *Lengua femenina, carta de amor, alfabetización, tradición discursiva, covariación, siglos XVII y XVIII.*

Abstract: («Larga he sido pero no cuando deseo»: Women as Writers of Letters in the Modern Age Written Culture) This work analyzes the female linguistic behaviour in 17th and 18th century love letters signed by women. These texts are contrasted with others from the same period which were written by men and which are part of the same discursive tradition. In order to achieve reliable conclusions, we contextualize the female figure as the writer of letters —especially love epistles—, and we locate this discursive mold within the rethorics field. Thus, the preferred features that divide men’s and women’s language are singled out, according to the different parts of the discourse (heading and salutation, exordium, *peroratio* and farewell). Furthermore, the influence of sociocultural and discursive covariance factors —which converge in the distribution of the social role traditionally assigned to men and women— is established in a different approach of the same discursive

* Este trabajo se enmarca en el proyecto «Universos discursivos e identidad femenina: élites y cultura popular (1600-1850)» (HAR2017-84615-P), del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad del Gobierno de España.

manifestation, which shows no significant variations in the chronological axis of both of the considered centuries.

Keywords: *Female language, love letter, literacy, discursive tradition, covariance, 17th and 18th centuries.*

La lengua femenina y el discurso epistolar

La postura más extendida en torno a la pertinencia de la variable sexo en los estudios de sociolingüística histórica niega la existencia intrínseca de una oposición entre los usos masculinos y femeninos y postula la covariación con otros factores lingüísticos y sociales¹, como “la lengua de que se trate, el tipo de discurso, la configuración social de la comunidad de habla, el momento ideológico y cultural que se analice”², especialmente en el caso de los trabajos sobre la lengua de otras épocas, que ven limitado su campo de estudio a los textos escritos³. Aun así, cualquiera que sea el grado de autonomía y de influencia que se atribuya a este factor de variación, es seguro que ha de reconocerse, como matizan algunos autores, la persistencia de “recursos preferentes que distinguen el habla de ambos sexos”⁴.

Recordaremos aquí como características lingüísticas femeninas comúnmente aceptadas “el arcaísmo o conservadurismo, la innovación, la fidelidad a las normas de prestigio”⁵, así como una cierta desnivelación en la

¹ Es sabido que, a diferencia de la sociolingüística hispánica, otras tradiciones, como la alemana, no consideran el sexo como factor social fundamental para la variación lingüística. Ver Martín Zorraquino, 1993, pp. 122-123.

² Martínez Pasamar y Tabernero, 2016, p. 101. Estas ideas se recogen en diferentes tratados generales de sociolingüística histórica. Ver, por ejemplo, Conde, 2007, p. 118.

³ Para esta afirmación volvemos a remitir al trabajo de Martínez Pasamar y Tabernero (2016), que muestra la necesidad de considerar la observación de las características del molde textual en la identificación de los rasgos femeninos. Anteriormente, E. Bravo (1998) apuntaba esta idea en su estudio de cartas particulares de Indias del siglo XVI.

⁴ Franco, 2011, p. 62, n3.

⁵ Martín Zorraquino ponía en tela de juicio hace unos años la asociación entre usos prestigiados y lengua femenina, correspondencia, a su entender, no siempre cierta. Precisamente por esta razón alertaba sobre la representatividad e interpretación de la variable sexo en los estudios lingüísticos. La primera de ellas tenía que ver con la consideración de otros factores de covariación, además de los tradicionales — sociales, históricos, psicológicos, etc. —, y la segunda abogaba por la valoración de los datos en el contexto de cada comunidad lingüística, pues conclusiones válidas en una pueden no responder a la realidad de otra (ver Martín Zorraquino, 1993 y espec. p. 122). También García Mouton (1999, espec. pp. 44-49) insistirá sobre estas cuestiones en su caracterización del habla femenina.

actuación lingüística femenina”⁶; el llamado lenguaje expresivo, manifestado en el uso de diminutivos, intensificadores, vocativos cariñosos, cierta exclamaciones (*¡Uy!*, *¡Ay!*, *¡No me digas!*, etc.), especialmente fórmulas rituales fosilizadas (*¡por Dios!*, *¡Dios mío!*, etc.), una selección léxica positiva⁷ y el empleo de diferentes estrategias discursivas, relacionadas todas ellas con un intento de atracción del interlocutor para que comparta la opinión del emisor⁸.

Las mujeres como redactoras de cartas

El estudio de la lengua femenina, sobre todo en su perspectiva histórica, cuenta con trabajos que se han fijado en la mujer como emisora de cartas. Y esto ha sido así fundamentalmente por dos razones: la primera, porque se pretende la caracterización de emisiones reales, que puedan aproximarse, en la medida de lo posible en un texto escrito, a la oralidad del momento; escapa, por tanto, a esta intención, la literatura producida por mujeres. La segunda, porque son las cartas los textos que se presentan principalmente como producciones idóneas para acercarse a esa pretendida lengua de impronta oral⁹ y sucede la feliz circunstancia de que en su redacción intervinieron las mujeres, sobre todo aquellas que emigraron a América y que sintieron la humana necesidad, por situaciones diversas, de ponerse en contacto con sus familiares.

⁶ Martín Zorraquino (1993) lleva a cabo en su trabajo una breve pero completísima relación de los trabajos que hasta el momento de su publicación se habían dedicado a la caracterización del habla femenina. Además, claro está, de la aportación de la sociolingüística, esta autora reivindicaba, con evidente justicia, el papel de los estudios elaborados desde los inicios de la Dialectología hispánica, que en sus encuestas se ocuparon de reflejar esta variable y la tuvieron muy en cuenta en sus resultados. Encontramos también una recogida bibliográfica en García Mouton, 1999, espec. pp. 33-44.

⁷ Recogíamos esta caracterización en Martínez Pasamar y Taberner, 2016, pp. 100-101, n11. Ver esta nota también para los autores que se han ocupado del tema.

⁸ García Mouton (1999, p. 75) recuerda aquí la «retórica del consentimiento o la llamada al consenso» de Bernstein de las clases más desfavorecidas con la que se ha relacionado el lenguaje de la mujer.

Son varios los estudios que apuntan la mayor tendencia de la mujer a buscar la cooperación del interlocutor.

⁹ Este es un principio totalmente asentado en los estudios sobre historia de la lengua más recientes, que no necesita ya, como sucedía en los primeros trabajos sobre este material, de una extensa relación bibliográfica. En todo caso, cualquiera de los artículos mencionados sobre cartas desde un punto de vista lingüístico ofrece sobrada justificación sobre la pertinencia de la caracterización lingüística epistolar.

Uno de los primeros trabajos a este respecto fue, hace ya unos años, el de P. García Mouton, que abordó el tema de las mujeres como redactoras de las cartas que se enviaban desde América durante los siglos XVI y XVII¹⁰, constatando, como era esperable, la escasa proporción de autoría femenina en el conjunto documental analizado¹¹, que alcanzaba tan solo a 48 textos, firmados¹² por mujeres, frente a los 600 de nombre masculino¹³. Eran mujeres de diferente condición social, desde las desfavorecidas hasta las pertenecientes a la nobleza, que en casi todos los casos se hicieron eco de las duras condiciones de vida en aquellas tierras desconocidas e inhóspitas¹⁴. Estas cartas de América muestran, informa García Mouton, a mujeres que relatan con más detalle que los hombres y en absoluto ajenas a los temas importantes del momento¹⁵. Además, se aprecia igualmente un discurso diferente al de los hombres, que se refleja en los encabezamientos, menos afectuosos los de estos, más cariñosos los de aquellas; en un empleo más acusado de los diminutivos por parte de las mujeres o en la preferencia por expresiones inusuales generalmente en la lengua escrita y más ligadas a la oralidad de la conversación.

Años más tarde, M. Franco, a partir del estudio de la mano femenina en siete cartas firmadas por mujeres desde las Indias, pudo concluir la

¹⁰ García Mouton, 1996-1997.

¹¹ Se trataba de la edición y estudio de las cartas de emigrantes a Indias que publicó Enrique Otte, con la colaboración de Guadalupe Albi, en 1992, y que han servido de base a un buen número de estudios, tanto históricos como lingüísticos. En fecha más reciente, Marta Fernández Alcaide (2009) ha reeditado con criterios filológicos el corpus de Otte. Para una información más amplia sobre el aprovechamiento de este material, así como del corpus editado por Macías y Morales Padrón en 1991, documentación toda ella procedente del Archivo General de Indias, ver la nota 2 del trabajo de M. Franco (2011).

¹² Es sabido que las cartas en muchas ocasiones, principalmente cuando se trataba de mujeres, podían haber sido redactadas por otra mano que la firmante. Como señala la propia autora de este artículo, «las firmantes pocas veces eran capaces de escribir sus propias cartas, por lo que tenían que recurrir a sus maridos o, en la mayoría de los casos, a plumas ajenas, muchas veces de escribanos profesionales [...] Las más cultas [...] sí sabían escribir» (1996, p. 323), aunque sin dejar de notar el analfabetismo como situación normal en los hombres.

¹³ La mayoría de las cartas masculinas eran las llamadas «cartas de llamada», que enviaban a las mujeres para convencerlas de un matrimonio en América, de obligado cumplimiento para permanecer en aquellas tierras. Esta proporción se invierte, sin embargo, si se consideran las cartas que las mujeres escribían desde la metrópoli con destino al otro lado del Atlántico. Ver Mouton, 1996-1997, y los datos que aporta Macías, 2016, p. 96.

¹⁴ Señala García Mouton que más de una cuarta parte de las 48 cartas de mujeres “son de viudas que reclaman ayudas” (p. 321).

¹⁵ García Mouton, 1996-1997.

presencia de rasgos propios de este discurso, a pesar de no poder afirmar en muchas ocasiones la condición de escritos personales de los documentos examinados¹⁶. Resulta difícil, sin embargo, como advierte el autor, aislar esta variable de otras con las que forzosamente confluye, como son el nivel sociocultural, íntimamente relacionado con el papel social de la mujer¹⁷, la procedencia geográfica o la misma tipología textual.

Desde otras perspectivas, más intuitivas y menos científicas en su mayoría, voces antiguas, y también otras más actuales, no han dejado de aducir ciertos tópicos, como una condición epistolar por naturaleza más apropiada en la mujer que en el hombre, o, dicho de otro modo, mejor adecuación de la naturaleza femenina, espontánea e irreflexiva, voluble y superficial, a las características de las cartas. Estas afirmaciones, que han llegado hasta intelectuales del siglo XX —es el caso de J. Benavente o de P. Salinas—, fueron alimentadas desde el siglo XVII en los diversos manuales y formularios de la tradición europea¹⁸ —la francesa y española, por ejemplo¹⁹— y han de entenderse, desde luego, como parte de la concepción social de la mujer, provocada en parte por un papel restringido, alejado siempre de los ámbitos de poder²⁰.

Sea como fuere, lo cierto es que las distintas disciplinas que han atendido a la mujer en su papel de redactora de cartas aseguran, aunque

¹⁶ Franco, 2011.

¹⁷ Queremos insistir en este elemento como factor indiscutible de la caracterización del discurso, en la línea de estudios anteriores, como los de García Mouton (1999) o Franco (2011, p. 62, n3): “A este papel social de la mujer y a la limitación histórica de su derecho a optar a una educación funcional y a una formación intelectual igualitarias achaca García Mouton (1999) las diferencias lingüísticas por razón de sexo. No cabe duda, entonces, de que la evolución cultural aminora la distancia que separa a hombres y mujeres y que la incorporación laboral y pública del sector femenino a la sociedad moderna difumina los pretendidos contrastes lingüísticos”.

¹⁸ El mismo Gaspar de Texada, que, como señala Navarro, no parece compartir la superioridad femenina en el arte epistolar, aludirá en ocasiones a eternos femeninos como la dulzura, la facilidad o la ligereza. Ver Navarro, 2011, pp. 237-239. No es casualidad, según apunta esta misma autora, que los tipos de cartas en los que predominan las mujeres —laudatorias, amatorias, graciosas y etiológicas— sean aquellas más apropiadas para los alardes de ingenio y el preciosismo elocutivo. Ver Navarro, 2011, pp. 237-238.

¹⁹ Ver a este propósito Navarro, 2011, pp. 220-222.

²⁰ Como señala Castillo (2000, p. 122), “el varón podía hacer uso del escribir como parte de la actuación política y de gobierno o desde la «auctoritas» reconocida a los hombres de letras; mientras que la mujer lo tendría que hacer desde el interior del convento, siguiendo a menudo los dictados del confesor, o desde el espacio doméstico, con frecuencia para consolarse de la ausencia de los seres queridos y mantenerse unida a ellos más allá de la distancia física”.

desde presupuestos equivocados en ocasiones, un uso epistolográfico femenino desde la Edad Media²¹. Intentaremos a lo largo de estas páginas aclarar su naturaleza desde el análisis de la tradición discursiva que representa la carta amatoria²² y aventurar qué factores de covariación funcionan al lado de la variable sexo en este caso.

Las mujeres como redactoras de cartas de amor

El carácter privado de esta documentación deja al azar, tan condicionado como pensemos que este sea, la conservación de estos textos, que, en muchos casos, han desaparecido. Sin embargo, por paradójico que pudiera resultar, los archivos fueron depositarios también de estos escritos epistolares como pruebas en procesos judiciales de diferente naturaleza, sobre todo en los pleitos matrimoniales. Al tratarse principalmente de demandas interpuestas por quebrantamiento de promesa de matrimonio, el demandante aducía como prueba las cartas amorosas que se hubiera intercambiado con la parte agravante²³.

Estas cartas de amor, conservadas en los legajos que contienen los procesos de otros siglos, han constituido desde los últimos años del siglo XX material inestimable de estudio, sobre todo por parte de los historiadores de lo social, que han reconstruido de este modo costumbres y usos antiguos, ayudando a desmontar tópicos y a ofrecer una imagen cierta de las sociedades del Antiguo Régimen²⁴. Son estos escritos amorosos los que

²¹ Como señala Navarro (2011, pp. 224 y n14), si bien es cierto que la mujer fue relegada de las *artes dictandi* o *artes dictaminis* medievales, no lo es menos que las más acomodadas socialmente accedieron a sus enseñanzas, ya fuera a través de las obras didácticas destinadas a las mujeres o de los preceptores particulares, y las practicaron desde muy temprano.

²² Para la consideración de la carta amorosa como tradición discursiva sigo el concepto establecido por la lingüística alemana, desarrollado en los últimos años fundamentalmente por autores como J. Kabatek, y, particularmente, la delimitación establecida por A. López Serena entre *género* —constituido por las “reglas discursivas funcionales, constantes, constitutivas del género” (López Serena, 2011, p. 79)— y *tradición discursiva* —conformada por las “reglas discursivas propias de las diversas subdeterminaciones históricas que pueda presentar un género” (López Serena, 2011, p. 79).

²³ Las cartas de amor demostraban la verdad de las palabras de presente y, en consecuencia, el obligado cumplimiento del compromiso (Usunáriz, 2014, p. 267).

²⁴ A. M. Macías (2016) menciona en su artículo trabajos de historiadores desde el año 1994, fecha de la publicación de un estudio sobre los pleitos matrimoniales de los siglos XVI y XVII recogidos en el Archivo Diocesano de Pamplona. Esta misma documentación, analizada esta vez por el profesor Usunáriz, es la que sirve de base a

permiten afirmar que el intercambio de cartas y billetes era práctica común entre los enamorados, no solo entre los que pertenecían a los estratos elevados, sino también entre los más plebeyos, tal como la literatura ya se había encargado de mostrar²⁵. De hecho, la carta amorosa posee una amplia tradición retórica y literaria desde la época griega, como ha mostrado la amplia bibliografía dedicada a este tema²⁶.

Estamos, así pues, ante un género, el epistolar, de estructura fija y de uso extendido, de acuerdo con la descripción de los tratados de retórica de la antigüedad clásica, de las *artes dictaminis* medievales y de los manuales de escribientes de la época moderna²⁷, que, junto a la literatura del momento, supieron crear una tradición escrituraria, que, a través de las clases más cultivadas, logró instalarse en la cultura popular. La escritura epistolar respondía sistemáticamente a un esquema retórico aprendido, de cuatro o cinco partes (*salutatio, exordium, narratio, petitio, conclusio*), según tratados, observador del gusto humanista impulsado por Vives o Erasmo, ambos de inspiración ciceroniana, o del preciosismo cortesano, consecuencia del arraigo del movimiento elocucionista, que elaboraba el discurso en torno a la forma y no al contenido²⁸.

Partiendo de dos grandes grupos —el de las cartas mensajeras u oficiales y el de las privadas—, la retórica epistolar se dividía en una gran cantidad de subgéneros, atendiendo a la finalidad y al tema de la misiva, entre los que solo a veces, y habitualmente de modo circunstancial, solía figurar el amatorio²⁹. Junto a estos tratados, las novelas de caballerías, la

estas páginas. Otros puntos peninsulares — Sevilla, Zamora, Canarias, Vizcaya, etc. — han proporcionado igualmente fondos de estudio. Ver Macías, 2016, p. 93, n1.

²⁵ A este propósito M. J. Navarro (2004) muestra en un magnífico artículo la igualación de prácticas amorosas entre nobles y plebeyos a través de las cuatro cartas de amor presentes en la *Segunda Celestina*. La carta entre plebeyos corresponde a la que el negro Zambrán hace llegar a la negra Boruca con el fin de conseguir sus favores (pp. 73-77).

²⁶ Valga citar aquí como trabajo de conjunto el artículo de M. J. Navarro (2009) sobre la carta amorosa en los tratados de retórica.

²⁷ Para estudios de conjunto y bibliografía sobre cada una de las épocas, ver, entre otros, Trueba, 1996; Baños, 2005; Navarro, 2009, 2011 y 2012; Castillo, 2009; Usunáriz, 2003 y 2012.

²⁸ Ver Navarro, 2011, p. 225.

²⁹ En dos de sus contribuciones (2012 y 2014), Usunáriz ofrece un magnífico recorrido por los manuales de escribientes de los siglos XVI al XVIII, con especial atención a las referencias sobre la redacción de cartas amorosas. Ver también para la visión histórica sobre los tratados de escribir cartas Egido, 1995; Castillo, 2000 y Navarro, 2012, pp. 222-226. Como apunta Navarro (2012, p. 229), “[l]a tratadística epistolar de finales del siglo XV había inaugurado la tendencia a desterrar de los manuales la carta amorosa, por considerarla incumbencia exclusiva de oradores y poetas”. En este sentido constituye una

literatura sentimental —la de los cancioneros, novelas amatorias— e incluso la literatura religiosa, en cuanto manifestación del amor divino expresado en términos humanos, proporcionaron modelos en los que basarse para dar rienda suelta a la expresión del sentimiento: “es evidente que estos y otros muchos ejemplos demuestran no solo la influencia de una determinada normativa y retórica epistolar sino, sobre todo, la existencia de una cultura compartida de cómo debía expresarse el sentimiento amoroso”³⁰.

Resulta evidente que esta práctica de los usos amatorios afectaba tanto a hombres como a mujeres, lo que proporciona, en consecuencia, un extraordinario material de estudio que permite la comparación entre la escritura masculina y femenina al hablar de un mismo tema y en el marco de una misma tradición discursiva. Cabe recordar aquí, como enseguida veremos, las limitaciones que otros autores han señalado, referidas, por un lado, especialmente en el caso de las mujeres, a la materialidad de la escritura —el acto en sí mismo de escribir—, que proviene en muchas ocasiones de manos ajenas, familiares y amigos o escribientes de oficio³¹, y, por otro, a la tipificación del género, que deja, en principio, poco margen a la creatividad, aunque este sea más amplio, eso sí, que el de otras tipologías textuales, como las que se incluyen entre las cartas llamadas «mensajeras»³². A este respecto deben tenerse en cuenta dos consideraciones que contribuyen a paliar estos inconvenientes: de una parte, aplicaremos la reflexión de Navarro sobre la verosimilitud de la carta fingida, que sirve como muestra de los formularios epistolares, en el punto en que se refiere a la profesionalidad de los escribanos y a la virtud de suplantar con solvencia la imagen y el carácter del supuesto emisor, “asumiendo su voz y sus intereses, aun cuando

excepción la preceptiva epistolar *Cosa nueva* —subtitulado *Primero libro de cartas mensajeras, en estilo cortesano, para diversos fines, propósitos con los títulos y cortesías que usan en todos los estados* (1553)—, de Gaspar de Texeda; lo mismo que en la consideración femenina como remitente de cartas (ver más adelante).

³⁰ Usunáriz, 2012, p. 568.

³¹ Caso paradigmático en nuestro *corpus*, que enseguida presentaremos (§2) podría ser, pensamos, la misiva que Josefa Antonia Espuche envía a Tomás Marzol, reprochándole su comportamiento. La carta en cuestión dista mucho de una carta entre enamorados, o, al menos, familiar, y se aproxima al estilo notarial: “Propaso a manifestarme a vm como padre espiritual a fin de que por sus ympulsos y eficaz consejo le demuestre en presencia y hante dos testigos esta mía a fin de que siendo hasí, como es cierto lo referido, cumpla sin dar más auditorio en la obligación que me tiene prometida, pues con ella me pribó de mi inestimada virginidad y crédito de poder tomar estado con otro” (carta 1, Josefa Antonio de Espuche, 1772). En el pleito se informa de que la tal Josefa era criada de los padres de Marzol.

³² Navarro (2012) señala precisamente las cartas de amor como aquellas en las que el emisor se siente más libre.

este sea manifiestamente inhábil en el arte de componer cartas³³; de otra parte, es la carta de temática amorosa la que permite una dosis mayor de espontaneidad, si no en una estructura trimembre o cuatrimembre bien asentada, en la que cada parte asume una función y contenido previstos, sí, al menos, en el modo de desarrollar estos últimos, que variará de acuerdo con la destreza del emisor. Las personas pertenecientes a clases cultivadas encontrarán en la carta de amor el lugar idóneo para la manifestación del *ars rhetorica* y el *ars epistolaris*, mientras que los menos instruidos elaborarán con toda probabilidad un discurso más torpe y menos variado, desprovisto de la elocuencia aprendida en los modelos, tanto en los fingidos de los manuales cuanto en los ficcionales de la literatura.

Cartas de amor de los siglos XVII y XVIII: el *corpus*

El *corpus* que sirve de base a este estudio³⁴ se conserva en el Archivo Diocesano de Pamplona como parte probatoria de treinta y un pleitos matrimoniales³⁵ interpuestos en distintos arciprestazgos circunvecinos, que por aquel entonces —siglos XVI-XVIII— rendían cuentas al tribunal eclesiástico navarro. Esta distribución explica la procedencia vasca, fundamentalmente guizpuzcoana³⁶, y navarra³⁷ de los pleiteantes y, en

³³ Navarro, 2012, p. 128. Esta autora defiende aquí la forzosa veracidad de los modelos que Gaspar de Texeda incluye en su *Cosa nueva*, entre los que se cuentan cartas escritas por damas, cortesanos, monjas, reyes, viudas, prelados, mozas e hidalgos, a riesgo, en caso contrario, de invalidar su enseñanza. Ver Navarro, 2012, p. 128.

³⁴ Las cartas correspondientes a dieciséis de estos procesos han sido analizadas por C. Pérez-Salazar en varios trabajos. Para los aspectos que interesan al presente estudio, ver *Bibliografía*.

³⁵ J. M. Usunáriz, especialista en Historia moderna de la Universidad de Navarra, que me ha facilitado una versión paleográfica de estos textos, publicará a finales de año las cartas, acompañadas de un estudio y explicación de los procesos en los que se incluyen. Las misivas de uno de los procesos, el que cuenta la historia de amor entre María Rosa Donado, de Estella, y Bernardo Antonio de Yoldi, estudiante de Medicina de Urroz, se pueden leer en Usunáriz (2016). Son varios los trabajos de este autor sobre este conjunto documental. Ver el apartado de *Bibliografía*.

³⁶ Las cartas están fechadas en Régil, San Sebastián, Guetaria, Alza —actualmente, barrio de San Sebastián—, Fuenterrabía, Segura, Tolosa, Motrico, Andoáin y Pasajes. No falta algún vizcaíno, de Portugaleta. Es el caso de Bartolomé de Mendivil, que, por su profesión de marino, vivió un tiempo en San Sebastián (pleito de 1746). Alguna de las cartas está localizada también en Vizcaya, en Marquina (pleito de 1764).

³⁷ Los remites pertenecen a Pamplona, —pleitos de 1673 y de 1686—, Ataun —pleito de 1673—, Estella —pleito de 1716—, Villava —pleito de 1737— y Villafranca —pleito de 1785.

consecuencia, de los redactores de las cartas³⁸, lo que justifica una de las características lingüísticas más acusadas de estos textos: la interferencia de códigos —español y euskera— en muchos de estos hablantes. Son numerosísimos los ejemplos de interferencias léxicas —especialmente en los saludos y en las despedidas—, gráficas, fonético-fonológicas —fenómenos de seseo—, morfológicas —ausencia de artículo, ausencias o reduplicaciones innecesarias de los pronombres correferenciales átonos— y se adivinan también con frecuencia estructuras sintácticas que han de deberse al contacto de lenguas, más notorias cuanto menor es el nivel de alfabetización de los emisores³⁹. A su vez, el oficio itinerante de algunos de los litigantes— marinos, comerciantes, etc.— permiten la presencia de remites como Zamora, Madrid, Guarnizo, Bayona, San Juan de Luz, Cádiz o El Ferrol, ajenos en verdad al origen lingüístico de los escribientes.

El conjunto documental se compone de doscientas cuarenta y cuatro cartas, fechadas entre 1586 y 1792, que se conservan en treinta y un procesos matrimoniales en los que aquellas se adujeron como documentos probatorios de la existencia de una relación que una de las partes había pretendido romper. El número total de firmantes es 53, de los cuales 36 son hombres y 17 mujeres. Entre ellos, más en el grupo de los hombres que en el de las mujeres, algunos, según se ha mencionado anteriormente, por no saber escribir, solo firman, dejando la labor de redacción a los escribanos o a personas de toda su confianza, en tanto que otros firman y escriben.

Por su parte, la formación de los emisores, manifiesta en el grado de habilidad que presentan sus redacciones, se reparte, según la estratificación sociolingüística habitual, entre los que se muestran más diestros, a juzgar por la organización del discurso, la observación de los modelos de corrección idiomática e, incluso, en ocasiones, por el remedo de las cartas amatorias literarias; todos ellos construyen un discurso que material y conceptualmente dista del coloquio; a su lado, los otros dos grupos, que, menos habituados a la escritura, manejan un registro más propio de la oralidad: los que se sitúan en un nivel intermedio respetan generalmente los

³⁸ Encontramos algún caso también de origen aragonés y residencia navarra: Francisco de Mendoza, por ejemplo, demandado en un pleito de 1593, figura como aragonés, vecino de Los Arcos, Navarra. Aparece otro vecino de origen aragonés en el pleito de 1737 entre Martina de Irigoyen y José de Pueyo.

³⁹ Muchos de estos rasgos coinciden con los señalados en los estudios que se han dedicado a la caracterización del castellano o español de los hablantes de zonas vascófonas. Ver a este propósito el artículo de Gómez Seibane y Ramírez Luengo y la abundante bibliografía que estos autores proporcionan sobre este tema (Gómez Seibane y Ramírez Luengo, 2003, pp. 24-35).

modelos establecidos como prestigiados o prestigiosos, mientras que los pertenecientes al tercer nivel muestran usos escriturarios inseguros, que trasladan al nivel gráfico una interpretación gramatical deficiente o la pronunciación y la sintaxis propias de la conversación.

En resumen, de los 53 redactores constatados en las cartas, diecisiete evidencian un nivel de formación alto o aceptable, en tanto que siete muestran rasgos propios de un manejo lingüístico torpe, que en varios de los casos — tres, en concreto: José Manuel Antonio de Zaldúa, Bartolomé de Irusta y Joaquina Vicenta de Falcorena — podría estar provocado por la condición bilingüe de los hablantes. El resto se mueve en la indeterminación de un nivel medio.

Así pues, centraré la atención en las diecisiete mujeres que, bien de su propia mano bien de mano ajena, emplearon, participando de un uso social sólidamente asentado, la carta como vehículo de comunicación personal:

NOMBRE	PROCESO⁴⁰	Nº CARTAS
María de Ursuarán	1593	2
Águeda de Arbizu	1603	3
Mariana de Arzallu	1624	22
Isabel de Errazquin	1672	2
María Rosa Donado	1716	9
Catalina de Garro	1729	4
María Ana de Arangoiti	1729	1
Martina de Irigoyen	1737	1
María Magdalena y María Antonia de Marichalar (firma conjunta)	1761	2
Josefa Goñi	1764	2
Josefa Antonia de Espuche	1772	1
Francisca de Galdona	1776	4
María Teresa de Goñi	1787	3
Joaquina Bisenta de Falcorena	1787	1
Manuela de Azcue	1787	3
Ana María de Urdapilleta	1790-1795	1

⁴⁰ Al no estar fechadas todas las cartas, indico la data cronológica del proceso, que se acerca a la de los textos incluidos como prueba.

El corpus lo constituyen, por tanto, 61 cartas⁴¹ (25%) de 17 mujeres (32,08%), que se contrastarán con las 183 (75%) emitidas por 36 hombres (67,92%). Los procesos más interesantes son aquellos que ofrecen el intercambio de correspondencia entre los amantes; tal es el caso de María de Ursuarán y Francisco de Mendoza; de Josefa Goñi y Bartolomé de Irusta; Catalina Garro y Francisco Ignacio de Ilarregui y de Francisca de Galdona y el barón de Oña.

Los textos más elaborados corresponden a la monja Isabel de Errazquin, a Águeda de Arbizu, a María Rosa Donado, hija del médico Antonio Donado, y a las hermanas María Magdalena y María Antonia de Marichalar, naturales de la Real Casa de Roncesvalles, hijas del organista y maestro de capilla de la Real Casa de Roncesvalles. Las otras doce ofrecen distinto grado de destreza en la escritura, siendo las menos hábiles aquellas que habitualmente se expresan en euskera y deben emplear el español como lengua de los tribunales (ver *supra*). La mayor parte de estas mujeres contaría, por tanto, con cierto nivel de instrucción, que abarcaría desde la lectura hasta el conocimiento del *ars dictaminis*, del *ars rethorica* y de las cartas amatorias ficcionales, pasando por las que poseían, además de la lectura, manejo de la escritura.

Puede afirmarse que son las mujeres principalmente las que se adecuan al subgénero amatorio, sobre todo en la parte central en la que supuestamente se da rienda suelta a la expresión del sentimiento. Entre los 53 redactores masculinos constatados podría decirse que solo unos pocos escriben apasionadas cartas de amor y no solo cartas dirigidas a la amada o a la persona a la que dieron promesa de matrimonio. Los hombres respetan saludos amatorios, que denotan diferente grado de proximidad entre los interlocutores, exhortaciones en el mismo sentido y despedidas efusivas. En todos los casos, la tradición existente, especialmente en el uso formulario, contribuye a la expresión del sentimiento. Solo en unos pocos casos, los que representan Juan Patricio Grant, Miguel de Bordachipía, José Joaquín de Garay y José Antonio de Ureta, la parte central se dedica a la manifestación del amor. Las mujeres, sin embargo, con diferencias entre ellas, claro está, destinan a su pasión el contenido de la carta.

⁴¹ Teniendo en cuenta que el conjunto documental está constituido por 244 misivas en total, vemos que la proporción entre mujeres y hombres resulta similar a la del resto de fondos estudiados. Ver los porcentajes indicados en el texto.

Partes formularias: salutación, despedida y exordio

Las mujeres se muestran menos innovadoras que los hombres en los saludos que encabezan las cartas; la mayoría de ellas guarda una uniformidad que acusa ligeras variaciones en virtud de la cronología. De este modo, las misivas femeninas del siglo XVII incluyen casi sistemáticamente la voz «alma» —«Amigo de mi alma», «Esposo de mi alma»⁴²—, frente a los propios del siglo XVIII, que inciden en sintagmas contruidos a partir de verbos que, semánticamente, indican relación de intimidad, del tipo «querido» —«Mi querido Bernardo»—, y «amado», pudiendo aparecer incluso en una estructura bimembre: «Querido y amado mío», o intensificada en un expresión pleonástica —«Querido de mi corazón»—, que combina con el «alma» que mencionábamos más arriba, junto a los más distantes, que indican relación de sometimiento — «Muy señor mío y mi dueño», «Señor mío», «Amigo y señor mío».

El grado de intimidad viene marcado, en todos los casos, por la relación de posesión o pertenencia que se establece entre los amantes, que contrasta con formas más asépticas y, por supuesto, menos frecuentes en este tipo de escritos («Señor D. Joseph», «Señor Barón»). A veces la proximidad se representa por medio de denominaciones de parentesco, como modo de designar metonímicamente la relación más estrecha que puede existir, que es la de sangre⁴³: «Hermano», «hermano mío», «Primo», «Primo de mi alma», «Primo de la alma mía», «Primo mío», «Amoroso primo mío», o bien bebiendo, probablemente de modo inconsciente, en las fuentes del «amigo» —«Amigo y señor mío»— de la lírica provenzal de la Edad Media, instalada en la cultura popular. Al contacto de lenguas y a la interferencia del euskera o a un uso localmente más propio debemos el saludo «Amado chico». El resto de encabezamientos femeninos, que responden a cartas menos apasionadas, utilizan un neutro «Jesús María», que se relaciona únicamente con cartas privadas.

Según se desprende de este primer acercamiento, las mujeres más instruidas se sienten más libres para salir de encabezamientos formularios, al

⁴² Al caso específico de sevicia y malos tratos de María de Ursuarán se debe el encabezamiento «Espejo de mi alma que se mira para salvarse» de una carta en la que ella reconoce su comportamiento equivocado y realiza propósito de enmienda.

⁴³ Esta relación de sangre resulta figurada en unos casos y hace referencia a lazos de parentesco reales en otros. Esta circunstancia se aclara únicamente con la lectura del proceso, que contextualiza la historia y el contenido de las cartas, difícilmente interpretable de otro modo.

tiempo que disponen de mayor libertad para expresar abiertamente sus sentimientos, incluso en los casos menos ortodoxos, como la relación entre una monja y un presbítero («Primo», «Primo de mi alma», «Amoroso primo mío»).

En los hombres, los usos de saludo son similares, si bien se acusan dos diferencias, que se refieren a la intensificación y al empleo de los nombres propios. La intensificación del sentimiento, que se consigue con la acumulación de términos semánticamente asociados con las relaciones interpersonales («querido», «amado», «amigo», «hermano»), habitualmente en construcciones bimembres, es más propio de las mujeres; en cambio, son los hombres quienes tienden a dejar constancia del nombre propio en el saludo, sobre todo los que se mueven en un nivel sociocultural medio o alto. Proporcionalmente, los hombres emplean de forma más continuada el saludo con el término «señora», aunque también conocen «hermana» y «amiga». A diferencia de las mujeres, se refieren a la amada como «hija»: «hija querida mía y de mi alma»⁴⁴.

Especialmente característico es el caso de Juan Patricio Grant, que rompe los tópicos de la mayor expresividad femenina con saludos del tipo «Chepita (mía) de mi alma», «Hija querida mía y de mi alma», «chulita mía, hechizo del alma».

El subtipo genérico —esto es, la tradición discursiva de la carta amorosa— permite la variación en los encabezamientos, una de las partes más formularias, que apenas se distancian entre hombres y mujeres, salvo por elementos mínimos, como la intensificación femenina, en ningún caso exclusiva, o el uso de nombres propios. Precisamente los hablantes más instruidos, y supuestamente los mejores conocedores y más diestros en los usos epistolares amorosos, se permiten más variaciones que los menos instruidos.

El espacio formulario de la despedida se muestra, en general, tanto en hombres como en mujeres, atento a los usos propios de las distintas épocas, que contenían, con ligeras variaciones, el ruego «Dios le guarde muchos años». Otras fórmulas más breves se referían una vez más, según se ha visto en los encabezamientos, a la posesión o a la relación de servidumbre: «toda tuya» o «todo tuyo», «tu servidor» o «tu servidora», que acompañaban a aquellas que, por reiteradas, llegaron a expresarse abreviadamente, las que besaban las manos («b.l.m. de vm») e incluso los

⁴⁴ Ver los encabezamientos, coincidentes con los señalados en estas páginas, que menciona E. Bravo (2002-2004, p. 258) para las cartas indianas del siglo XVIII.

pies, y las que se ponían, bajo el afecto, al servicio de su destinatario — “mande cuanto gustase con entera confianza a esta su más afecta parienta y segura servidora” (*Carta 10*, Ana María de Urdapilleta, 1791). En este caso, las diferencias entre hombres y mujeres proceden de la mayor libertad expresiva, que hace gala de un apasionamiento más intenso de la relación, por parte del género masculino. Las variaciones que se permiten los hombres, en relación proporcional con su grado de instrucción, son mucho más acusadas que las de las mujeres.

Quiero destacar aquí dos casos puntuales: el del piloto de navío mercante Juan Ignacio de Odria y el de José Joaquín de Garay; ambos escriben cartas de expresión amorosa y en los dos tanto el encabezamiento como la despedida se salen de los moldes habituales de las cartas: junto a otras expresiones más formularias, José Joaquín de Garay (1785) se despide “te querrá y no te dejará nunca, nunca, mientras Dios disponga de nosotros” (*Carta 10*), “cuanto quieres tuyo soy, y espero serlo yo con el favor de Dios” (*Carta 8*), “que te quiere de todo corazón y te querrá mientras viva con el favor de Dios” (*Carta 7*); por su parte, Juan Ignacio de Odria (1790) acaba del siguiente modo: “Su apasionado criado que de muy corazón la estima” (*Carta 1*), “puede mandar a este su esclavo que le adora constante, y la estimará hasta la muerte” (*Carta 2*), “B.l.m. su más rendido criado” (*Carta 3*).

Entre las mujeres, hay que hacer referencia una vez más a la monja Isabel de Errazquin (1672), que habla a su amado cura como sigue: “A Dios mi vida, mi alma, chulillo mío. A Dios marido querido. Tu mujer, firme hasta morir. Belisa” (*Carta 2*), “A Dios, querido, quien vive y muere por ti, tu mujer Belissa” (*Carta 4*), “Tu mujer que te adora, firme amante, tu prima” (*Carta 5*).

En cuanto al *exordium*, la retórica epistolar familiar establecía⁴⁵, por una parte, el acuse de recibo, en el caso de que procediera por constituir la carta presente respuesta a otra anterior («la suya», «la favorecida»), denominada habitualmente por procedimientos elípticos, que dejaban sobreentendido un sustantivo igual o similar a *carta*, *billete*, etc. Por otro lado, resultaba obligada la pregunta sobre la salud del receptor, con la expresión de los mejores deseos en este sentido, o de la información sobre la situación del emisor a este respecto.

⁴⁵ Este uso común puede comprobarse tanto en los estudios sobre la retórica epistolar cuanto en los manuales de escribientes (ver *Bibliografía* en ambos casos).

En las cartas de amor analizadas comprobamos la presencia de usos formularios, que introducen los dos elementos enumerados, frente a otros casos en los que se prescinde del *exordium*, total o parcialmente:

Beso a vm sus manos millares de veces, por la que me ha hecho con su carta, y el cierto de su salud, que como con cosa que más deseo y quiero en esta vida, he obligado y regocijado con estas nuevas, como la haré siempre que las tuviere.

(Carta 3, Antonio de Arriola, 1613)

Querida muy amada:

Yo creo que estarás con penas, no alegrías, sino a tristezas y pesares por lo sucedido. Y porque no debes de acabar de creer, el que yo esté firme en una declaración o dicho o palabra, de que tengo de ser tuyo, yo te aseguro a Dios y a esta Cruz (cruz).

(Carta 7, Juan Marcial, 1667)

En el caso de que la misiva que se está redactando nazca como respuesta a una anterior, se hace explícita esta circunstancia para continuar expresando la reacción que aquella ha provocado: “Después de haber escrito y encaminado a tu criada la carta, recibí una tuya, por la cual me espanto que hagas caso de este hombre que desea salir con su impresa”; y comienza, sin más preámbulo, la argumentación o contraargumentación de lo que en ella se dice: “Después que fuiste de esta tu casa no ha entrada en ella, ni me habla. Pero no he oído qué dice, más de que tengo de hacer el gusto de mi señor padre a pesar de el mundo. Él no puede decir de ti ninguna infamia, porque no la tienes” (Carta 14, Mariana de Arzalluz, 1624). Esto es, en muchas ocasiones, la carta se plantea como réplica de la conversación, sin que necesite mediar de nuevo la cortesía correspondiente. Evidentemente, la frecuencia con la que se produce esta descortesía ha de deberse indirectamente al subgénero, carta amatoria, y directamente a la naturaleza de la relación entre los interlocutores, en cuanto al grado de intimidad y a la rapidez con la que se suceden los intercambios epistolares⁴⁶.

⁴⁶ A este propósito sería interesante distinguir entre *cartas* y *billetes*. Estos últimos, más breves y puntuales en cuanto a la información que proporcionan, prescinden a menudo del exordio y de la *captatio benevolentiae*. De hecho, a esta estructura responden, por ejemplo, varias de las misivas de Juan Patricio Grant a María Josefa Zapiain, h. 1722: “Hija mía de mi corasón: Anoche estuve con Arecheta, y me ha dado palabra de empeñarse para trocar los balcones como te dije. Así no dudo que lo consiga, de lo cual te avisaré sin perder tiempo” (carta 19), “Chepita de mi alma: dime si has pasado bien la noche, porque yo no la he pasado muy buena” (carta 15), “Chepita de mi alma: esta noche entre las cinco y media y las seis iré a ponerme a tus pies, si me lo permites” (carta 16);

La práctica más común consiste en acusar recibo de la carta anterior y mostrar la enorme alegría sentida por este hecho: “No hay entendimiento para sinificar el consuelo que he recibido esta mañana con tu carta y las demás que a ella companaban, y en particular de la merce que tu hermano me ace” (*Carta 13*, Mariana de Arzalluz).

Esta variación sobre el molde establecido se constata tanto en las misivas enviadas por los hombres como por las mujeres. El respeto a la tradición depende de la intimidad existente entre los interlocutores, del mayor o menor apresuramiento en la redacción de la carta, de la buena disposición del emisor y, sobre todo, de la frecuencia de los intercambios. No existe siquiera uniformidad en un mismo redactor, que presenta, según la misiva, distinta observación de los formulismos epistolares.

Se aprecian, en cambio, constantes argumentales diferentes en el exordio de hombres y de mujeres. En el caso de los redactores hombres, resulta habitual la *excusatio* por no haber enviado noticia a la novia o esposa desde hace tiempo —“El lunes pasado recibí tres muy estimadas tuyas, a las cuales no he podido dar contestación hasta hoy, que es día de mi santo” (*Carta 8*, Juan Ignacio Odria, 1790)—, mientras que las mujeres realizan sobre todo exaltación del efecto sumamente beneficioso y reparador que ejerce en ellas la recepción de las palabras del otro:

No sé con qué modo se puede significar y darte a entender el contento que con la tuya, su fecha de Burgos a 13 de este, recibí. Que te prometo que mi alma estaba con el cuidado que tú me das a entender por mí, por ti, por causa de haber llevado los días tan malos de aguas y tempestades, que conforma tu nombre para nadar, según por acá los ha hecho.

(*Carta 1*, Águeda de Arbizu, 1603)

Esposo de mi alma:

Grande es el contento que he recebido con tu carta, que sabe Dios, amores míos, con la pena que estaba por no haber recebido carta tuya.

(*Carta 2*, Águeda de Arbizu, 1603)

Jesús María:

Quienes den a v.m. el premio de tanta merced como v.m. me ha hecho con su carta y buena visita, por cuya causa quedo con mucha mejoría para servir a vm.

(*Carta 2*, Mariana de Arzalluz, 1622)

“No puedo explicar lo apesadumbrado que me hallo por haber carecido ayer de tu conversación; pero no fue falta de voluntad, sino un continuo embaraso, y inmensidad de imposibles” (carta 14).

Por supuesto, no falta en los hombres la expresión del contento por la carta de la amada: “Fáltanme razones para encarecer la merced y contento que he recibido con su carta de vm, por que la beso millares de veces sus manos” (*Carta 2*, Antonio de Arriola, 1613).

El regocijo por la misiva del otro resulta común, así pues, a los dos sexos, y formaría parte del respeto a la cortesía epistolar; sin embargo, la necesidad de justificación pertenece fundamentalmente a de los hombres.

Ha de insistirse, en cambio, en la importancia que reviste a este respecto la naturaleza de la relación entre los amantes, que no distingue sexos. Resulta oportuno referirse en este momento a las cartas que presentan las historias más apasionadas —por ejemplo, a la de Isabel de Errazquin y Francisco López de Dicastillo, a la de Miguel de Bordachipía y María Josefa Cordón o a la de Juan Patricio Grant y María Josefa Zapiain—. En el primer caso, poseemos las cartas de Isabel; en el segundo y tercero, las cartas de Bordachipía y Grant.

Isabel de Errazquin y Miguel de Bordachipía, arrastrados por los modelos literarios, escriben cartas en las que se aprecia el eco de las fuentes poéticas o caballerescas, contrarias a las preceptivas humanistas y alejadas, por supuesto, de los modelos epistolares de otra finalidad:

Primo de mi alma, siento tanto el verte tan tímido, y teniendo tan buen entendimiento, lo admiro y suspendo pueda caber en tu imaginación el que, en faltando yo, te cojan a ti siendo un disparate, porque han de callar todos, como lo verás, si no que sea que tú ayas dicho algún fraile alguna cosa.

(*Carta 1*, Isabel de Errazquin, 1672)

Ingrata, aleve, ingrata fementida, Lisis esquiva, tirana de mi triste corazón, ¿qué es lo que pretendes de mi tierno amor? Una respuesta pides, traidora ¿y es el cubierto que das a tu amor?

(*Carta 1*, Miguel de Bordachipía, 1746)

Amantes instruidos, que buscan el ejercicio literario para la expresión de su amor, frente a otros, menos instruidos y menos diestros en cuestiones retóricas, que tampoco entienden las cartas amatorias llenas de protocolos cortesés. Este último es el caso de Juan Patricio Grant, que hace de sus cartas toda una manifestación de su amor:

Chepita de mi alma:

Dime si has pasado bien la noche, porque yo no la he pasado muy buena. Soñé que te tenía en mis brazos y, al despertar, me he hallado con la almohada. Hija mía, lo que te ruego es que no andes con formalidades y que quites la golilla. *Agur ene vioza*, hasta las diez si mi corta fortuna lo permite, y veamos el sol a deshora.

(*Carta 15*, Juan Patricio Grant, 1722)

En el extremo contrario, las cartas de Juan de Ansa para Juana de Alzueta, que contienen, por toda declaración amorosa, la conservación de la promesa de matrimonio: “Y más le aviso que lo más discretamente, que esté en lo que le prometí, que yo prometo de cumplir por la fe que tengo” (*Carta 2*, Juan de Ansa, 1601); en todas las demás cartas, y aun en esta misma, se observa una relación de notas informativas, que normalmente se introducen con estructuras tematizadoras («Cuanto de mi partida», «Cuanto del sordo»), y que advierten sobre realidades concretas y cotidianas, en absoluto relacionadas con el sentimiento.

El cuerpo de la carta

*Conversación y discurso epistolar*⁴⁷

Señalaremos en las líneas que siguen algunas constantes en el discurso femenino, que, si bien, en su mayoría, no faltan en los escritos masculinos, apuntan a un uso proporcionalmente más elevado en aquel que en estos. Es decir, consideramos la presencia de un rasgo más ligado al habla de las mujeres en el caso de que se constate en varias de las misivas del *corpus*, aunque el cómputo absoluto arroje resultados cuantitativamente más abultados.

En primer lugar, las mujeres muestran una tendencia, más acusada que los hombres, a la cooperación con el interlocutor⁴⁸, mediante distintos procedimientos entre los que se cuentan las interpelaciones amorosas a lo largo de todo el texto —«querido», «primo mío», «chico mío», etc.—. No

⁴⁷ Los autores que se han acercado al género epistolar coinciden en señalar su carácter dialógico y próximo a la conversación. Ver Martínez Pasamar, 2012.

⁴⁸ Ver lo apuntado a este respecto en las primeras páginas de este trabajo y la relación que se establece (García Mouton, 1999) entre la lengua de las mujeres y la retórica del consentimiento (Bernstein) (ver nota 8).

faltan, claro está, estos vocativos en la correspondencia masculina, aunque es cierto que los hombres prefieren acumularlos en el momento de la despedida.

Como marca conversacional que busca la cooperación del interlocutor se entiende el uso del enfocador de la alteridad *mira*, recurrente en las cartas de mujeres —“mira, primo mío, si te parece” (Mariana de Arzallus, María Rosa Donado e Isabel de Errazquin), “ahora, mira tú si gastáis vosotros más moyanas que yo” (*Carta 3*, María Rosa Donado, 1716)— y apenas presente en los hombres —solo un caso en una de las misivas de Juan Patricio Grant (“mira, esta mañana, a las doce, hice el paquetillo” (*Carta 3*)—, o el recuerdo de la opinión del otro para compartirla: “como dices, ojalá estuviésemos en tan buen convento” (*Carta 20*, Mariana de Arzallus, 1624), “como tú dices, siempre va el pensamiento a lo peor” (*Carta 23*, Mariana de Arzallus, 1624).

También entre estos recursos de cooperación figura el empleo de la forma *sabrás(s)*, dando por supuesta información compartida entre los interlocutores, cuando normalmente se trata de información nueva: “sabrás⁴⁹ cómo habiendo recibido tu carta mi señora madre” (*Carta 2*, María Rosa Donado, 1716).

Este rasgo, en ningún caso exclusivo de uno u otro sexo, se acentúa en el discurso de las mujeres, lo mismo que el uso de la forma de presente del mismo verbo, como realce de la información verdaderamente compartida o de la que empieza a compartirse a partir de la carta:

Bien sabes, esposo de mi alma, que no hay más de una fee y un Dios.
(*Carta 2*, Mariana de Arzallus, 1624)

Ya sabes, poco más u menos, qué pasó con pocas curiosidades en
este valle de lágrimas, ni agora me acuerdo de ellas.
(*Carta 2*, Mariana de Arzallus, 1624)

como tú lo sabes (...) que cosa que pueda hacer no pondré excusas.
(*Carta 5*, Miguel Antonio de Huici, 1756)

Idéntica función de cooperación con el interlocutor posee, según creemos, el empleo femenino de interrogaciones, que solo de modo esporádico aparece en el discurso masculino. Existe, sin embargo, un

⁴⁹ Entendemos que el futuro o el presente cumplen en estos casos la función de un imperativo o expresión de mandato, que llama la atención del interlocutor: “sabes que a más del empeño que tenemos tú y yo”; “por esta razón sabes que cualquiera cosa que yo te escriba”; “ya que vm discurro no ignora” (*Carta 8*, María Rosa Donado, 1716).

denominador común entre hombres y mujeres, que se suma a las causas que propician este uso. Nos referimos a la influencia de los modelos literarios, pues algunas de estas preguntas se presentan en cartas en las que esta impronta se reconoce de forma evidente (son los casos de Isabel de Errazquin, Teresa de Goñi y de Miguel de Bordachipía). No obstante, el predominio femenino en este caso se asocia, como se verá en otras ocasiones, al carácter conversacional que las mujeres imprimen a sus escritos, tal vez, podría pensarse, por su falta de destreza para adecuarse a usos más propios de la lengua escrita: “¿por qué no te desembarazas?, ¿qué amor puede ser con tanto miedo?” (*Carta 2*, Isabel de Errazquin, 1672)⁵⁰.

Sin embargo, el cotejo masculino aporta en este punto un importante elemento de consideración. Entre los casos de hombres que emplean esta estrategia se cuenta nuestro hablante más cultivado, al menos en la redacción de sus cartas, el piloto de navío mercante Juan Ignacio de Odria. Es cierto, por tanto, que esta circunstancia nos aleja del elemento sociocultural como factor de covariación y nos aproxima, al lado de la constatación mencionada sobre los modelos literarios, a la tradición discursiva como condicionante lingüístico.

En este mismo sentido, el del tono conversacional y la cooperación, se presentan los mecanismos de intensificación, posiblemente provocados por el subgénero de la carta amatoria, que fundamenta su naturaleza en la expresividad, por lo que se constatan tanto en las misivas masculinas como en las femeninas. Ahora bien, las mujeres emplean con mayor profusión que los hombres los enunciados hiperbólicos, mediante el recurso a los numerales o a estructuras gramaticales, fundamentalmente comparativas —“antes me dejaría de hacer pedazos, que negarte la fe que te he prometido” (*Carta 2*, Águeda de Arbizu, 1603)— y consecutivas —“Y le aseguro que me veo tan sumamente irritada que lo que hasta aquí ha podido ser amor se me ha convertido en odio y rabia” (*Carta 10*, María Rosa Donado)—, a los que contribuyen procedimientos semánticos como la antonimia y la selección de un léxico disfemístico, denominador de realidades extremas —«morir», «rancar»—, las interjecciones de lamento —“Ay, triste de mí” (Mariana de Arzallus)— o las expresiones temporales de negación absoluta —«en mi vida», «jamás»—. Todos estos elementos consiguen la fuerza ilocutiva que ha de caracterizar el subgénero, con mayor intensidad en el caso de las mujeres que en el de los hombres: “Si tuviera veinte (fe)”,

⁵⁰ Interrogaciones de este tipo también en Mariana de Arzallus, María Rosa Donado, Catalina de Garro y Teresa de Goñi.

“veinte mill maridos” (*Carta 1*, Águeda de Arbizu, 1603), “el más rico del mundo” (*Carta 2*, Águeda de Arbizu, 1603), “con mil medios me ha significado mi señor padre las ocasiones que están de por medio”, “para que no te tomen mil excusas” (*Carta 11*, Mariana de Arzallus, 1624), “ducientas mil infamias” (*Carta 8*, María Rosa Donado, 1716).

Por último, los fraseologismos constituyen otro de los recursos de empleo preferentemente femenino, que contribuye a la expresividad y coloquialidad del discurso, aunque su empleo no resulte desconocido para los hombres: “porque me pesaría en la alma”, “me pesa en la alma” (*Carta 4*, Mariana de Arzallus, 1624), “yo haré de tripas corazón” (*Carta 5*, Mariana de Arzallus, 1624), “eso fuera echarme la ceniza a los ojos” (*Carta 3*, María Rosa Donado, 1716), “Y aunque vm tuviere más que el cerro de Potosí” (*Carta 10*, María Rosa Donado, 1716).

Mecanismos argumentativos

Según veremos enseguida, más acusada resulta la diferencia entre hombres y mujeres en el modo de exponer y argumentar el discurso⁵¹. La primera gran diferencia tiene que ver con el papel que adopta el redactor. El reparto entre sexos coincide en el caso de nuestro corpus con hombres que articulan su discurso en torno a la exculpación o justificación⁵² de una conducta que puede interpretarse como signo de desamor y que intenta el consuelo de la palabra y con mujeres víctimas, ya sean poéticas o reales, de ese sentimiento amoroso. En efecto, en muchos casos las mujeres se lamentan de la distancia y la ausencia de noticias del amado y otras veces este llanto resulta ser más bien la imitación de un tópico literario:

Recibo tu favorecida y bien esperada, pero como es la regla común que después de un placer se sigue un pesar, puedo decir que así me sucede a mí, pues después de tanto esperar, ¿qué puedo decir! Hace cerca de dos meses que no vivo, porque quien tanto pena esa cuenta puede hacer.

(*Carta 1*, María Rosa Donado, 1716)

No eres chico, y si algo te dicen ¿por qué no te desembarazas?, ¿qué amor puede ser con tanto miedo? En un laberinto de

⁵¹ Para el estudio de la argumentación en cartas privadas del siglo XV, ver Fernández Alcaide, 2000.

⁵² Recuérdese que se ha mencionado la misma característica a propósito del exordio.

confusiones me tiene tu natural, y si me amas firme, ¿por qué no te dueles de mis penas?

(Carta 2, Isabel de Errazquin, 1672)

que confieso que he sido un grande pendejo

(Carta 1, Juan Marcial, 1667)

Ay, vida mía, cuál estarás contra mí, no me espanto, que soy un falso en todo. A la vista me remito.

(Carta 3, Juan Marcial, 1667)

Bien creo que estarás con mucho sentimiento, por no haber yo hecho lo que Don Joachuin me dijo. La causa fue por haber hablado a un religioso...

(Carta 8, Juan Marcial, 1667)

Tú me has de perdonar la contestación a la primera

(Carta 4, Juan Ignacio de Odria, 1790)

Estas pesadumbres y mi ausencia han sido causa no de tu olvido, mas sí el no poderte escribir

(Carta 7, Juan Ignacio de Odria, 1790)

ya reconozco también que la culpa es mía de que su reputación se haya perdido

(Carta 1, Juan de Galarza, 1673)

que la cosa de no haber escrito ha sido el componer mis cosas, pues así conviene

(Carta 1, Bartolomé de Mendívil, 1746)

no fue falta de voluntad, sino un continuo embaraso, y inmensidad de imposibles

(Carta 14, Juan Patricio Grant, 1722)

Esta necesidad de justificación provoca asimismo una presencia mayor de contraargumentaciones en los hombres que en las mujeres:

pues quisiera saber las faltas que he hecho, a lo cual me responderás que no te he correspondido con las respuestas de tus cartas, lo cual es incierto, porque no he dejado a ninguna carta tuya sin responder.

(Carta 9, Manuel Antonio de Huici, 1756)

Esta afirmación no niega la presencia de justificaciones en las mujeres y de penas de amor en los hombres o de lamentos por un supuesto trato desdeñoso, inspirado en la retórica amatoria:

Ingrata, aleue, ingrata fementida, Lisis esquivia, tirana de mi triste corazón, ¿qué es lo que pretendes de mi tierno amor? Una respuesta pides, traidora ¿y es el cubierto que das a tu amor? Esta servirá para responderte qué encubre el anto que moriré [sic]. ¿Qué diste, dime, a entender en tiempo, que deuiendo pasar por do yo estaba, cruzaste la calle por otro cantón? ¿No es esto por bentura agravio que tú haces a mi fino ardor?

(*Carta 1*, Miguel de Bordachipía, 1746)

De acuerdo con esta distribución, las mujeres suplican más que los hombres, y lo hacen de forma más vehemente, esto es, mediante verbos realizativos que significan “suplicar” —principalmente «rogar» y «suplicar»—, a los que acompañan expresiones intensificadoras del ruego, del tipo: «por amor de Dios», «por vida de vm», «por Dios», por lo de Dios», «con toda mi alma».

Aunque también los hombres intensifican sus ruegos del mismo modo, siempre en menos proporción, aquellos más instruidos emplean elementos de valoración menos formularios y expresivos: “te pido a ti muy encarecidamente” (*Carta 11*, Juan Ignacio de Odria, 1790).

Al mismo tiempo, se constata en el discurso femenino un uso más acusado de las sentencias, refranes y generalizaciones, que sirven como aval de un determinado comportamiento:

para que las cosas hechas con buen principio lleven a buen fin
(*Carta 1*, Águeda de Arbizu)

pues no hay como las madres
(*Carta 4*, Mariana de Arzallus, 1624)

donde hay amor se describe el pecho y la mano para decir
cualquier cosa
(*Carta 10*, Mariana de Arzallus, 1624)

como es regla común que después de un placer se sigue un pesar
(*Carta 1*, María Rosa Donado, 1716)

En muchas ocasiones adquieren la estructura de una causal de la enunciación, que justifica lo dicho anteriormente: “no hay que hacer caso, porque lo que no se hizo, luego dejarlo estar” (*Carta 1*, María Rosa Donado, 1716).

Los hombres, por su parte, ofrecen también muestras de este comportamiento discursivo, aunque recurran a estructuras sintácticas diferentes:

dos que se quieren tarde se mudan
(*Carta 8*, Juan Marcial, 1667)

se escribe cualquiera cosa pensando que son nulos después de
haberse escrito, se engaña cualquiera que no hace
(*Carta 3*, Miguel Antonio de Huici, 1756)

nunca se conoce el tesoro que cuando está lejos
(*Carta 21*, Juan Patricio Grant, 1722)

entre dos que bien se quieren no hay murallas que estorben
(*Carta 2*, Juan Ignacio de Odria, 1790)

paciencia, hija, que penando dice se gana el cielo
(*Carta 9*, Juan Ignacio de Odria, 1790)

Estas causales de la enunciación en las mujeres sirven también en ocasiones para respaldar una orden o instrucción —“pues me quieres, no dejes de hacer la diligencia...” (*Carta 1*, Isabel de Errazquin, 1672)—, acto de habla que en el discurso femenino se constata con mayor frecuencia que en el masculino y expresado habitualmente más directamente y sin estrategias de atenuación— “La respuesta te encargo sea pronta, y me enviarás mi carta dentro de las de Manuel, porque importa” (*Carta 5*, María Rosa Donado, 1716). Normalmente un verbo en imperativo expresa la instrucción; en el caso de los hombres este uso aparece en las cartas de los menos formados: “las remitirás con la misma estafeta a una donde no está empeñado (...) y avisarás (...) y me escribirás la respuesta” (*Carta 5*, Andrés de Ureta, 1686).

Como señalaba P. García Mouton⁵³ para las cartas femeninas, las mujeres explican y relatan con más detalle que los hombres. En nuestro *corpus*, es común que en el discurso femenino se explicita con pormenor

⁵³ García Mouton, 1996-1997.

información conocida por los interlocutores, como es la referencia a las palabras anteriormente emitidas por el destinatario; en cambio, los hombres emplean con mayor frecuencia en estos casos oraciones recopilatorias para esa misma información compartida:

No sé por qué motivo me dices has sentido que mi madre haya sabido ni visto si tú me escribes. Tú piensas que yo no sé lo que he de decir, y lo que he de callar. Eso fuera echarme la ceniza a los ojos, porque a ser así no pudiera escrebirte como quisiera, o tú no habrás entendido lo que yo te decía en mi última, *pues te dezía que yo te respondí a la que me escribiste diciéndome que te escribiese por Pamplona a Urroz*. Y la madre, por no saber si tú me habías escrito, ni si yo te había respondido, hízome que a la que tú le escrebiste (juntamente cuando a mí) te respondió de mi mano, y lo que te decía en mi última, *que cobrases las dos porque tu padre no las cogiese*, pero a la hora desta bien vistas las tendrá. Y aunque las dos van de mi mano, llevan distintas expresiones, porque también tu padre hará novedad de la familiaridad con que yo te trato. Y así me alegraré las envíe a pedir y avisarme si te las envían.

(Carta 2, María Rosa Donado, 1716)

a quien habiendo preguntado por qué motivos te dijo a ti que mis padres no querrían y me respondió que tú le decías que no podrías aguantar de esta forma, y que no puedes estar en esta esperanza y que si no pensaba en algo harías tú remedios, *con otras mil cosas*.

(Carta 5, Manuel Antonio de Huici, 1756)

Bien lo creo que soy alborotado cuando tengo razón y que hago las respuestas conforme pide tus simplesas, *pues es bastante para reventar a uno las cosas que en tu antecedente me decías y las que ahora me acabas de decir* no me enfadan de ninguna de las manedas [sic], porque bien creo que te los habrán dicho mil cosas por mí, por quanto en esta ciudad no se habla otra cosa más abundante *que eso*.

(Carta 6, Manuel Antonio de Huici, 1756)

Señalaba más arriba cómo los tratados de escritura clásicos postulan la idoneidad femenina para el cultivo del género amatorio, afirmando la escasa profundidad, volubilidad e irreflexividad con la que supuestamente las mujeres abordan los temas de conversación. Lejos de buscar justificaciones de esta naturaleza, lo cierto es que el discurso femenino de las

cartas de amor estudiadas refleja, cuando la extensión de la misiva lo permite, la presencia de saltos temáticos constantes, lo que lleva a un uso de los tematizadores, en consecuencia, también más frecuente que en los hombres. En el caso de estos últimos, los saltos temáticos se constatan en cartas de emisores menos instruidos y normalmente guardan una distribución estructural diferente a la femenina, que consiste en abundar sobre el tema central, sea el sentimiento o el relato de una circunstancia puntual, y acumular los asuntos secundarios al final de la carta, inmediatamente antes de la despedida.

Asimismo, las cartas masculinas emplean, en dirección proporcional también al nivel de instrucción, un elenco mayor y más variado de conectores y marcadores discursivos que las femeninas.

En cuanto a los temas de conversación, las mujeres tratan de asuntos más cotidianos y concretos que los hombres, en una mezcla indiscriminada con los sentimientos más hondos:

Amoroso primo mío, dulce hechizo de todo mi amor, mi bien, aunque ayer quedé triste porque te fuiste, alma mía, pero con la esperanza vivo gustosa, amado esposo mío, que me faltan cuatro días para verme en tus brazos. ¡Ay dueño mí! ¡Qué dicha! si el alma te adora no es mucho que anhele esta dicha. ¡Ay Francho de mi vida y que tuya soy! Y tú, querido amante, eres todo mío. Dímelo, embeleso de mi cariño y atractivo dueño de toda el alma que fiel te ama. *Primo mío, envíame las fundas para que las tenga compuestas, que las medias, el día que vengas me las traerás.*

(*Carta 5*, Isabel de Errazquin, 1672)

Como rasgo estilístico común a ambos sexos ha de referirse el uso, generalizado por otra parte en la escritura de la época, de estructuras plurimembres, principalmente bimembres, adjetivas o sustantivas, proporcionalmente más numerosas en las cartas femeninas que en las masculinas: “voluntad sana y buena” (*Carta 10*, Mariana de Arzallus, 1624), “una carta muy áspera y enojada” (*Carta 11*, Mariana de Arzallus, 1624) “tu fervoroso y amante pecho” (*Carta 2*, María Rosa Donado, 1716). Casi lexicalizadas algunas de ellas y frecuentes, por supuesto, en la literatura de la época —«mi fino y leal afecto», «vil y alevoso»— o en el estilo jurídico —«drecho y ley natural»—, otorgan al discurso un punto de ampulosidad especialmente adecuado al género amatorio, que repercute en la intensidad y la elevación con la que se expresa el sentimiento.

Destacaremos, por último, la presencia —más preciso sería decir ausencia— de los diminutivos en el corpus. No representan un uso especialmente significativo por parte de los emisores de las cartas de mujeres y los casos en los que aparecen, contrariamente al empleo comúnmente señalado en otros estudios, forman parte del discurso masculino —solo un caso en una mujer: “con mi *haciendita* libre” (*Carta 4*, Xaviera de Galdona)— frente al uso más recurrente en dos hablantes masculinos. Entendemos esta situación como una variación idiolectal⁵⁴, tal vez por un deseo de supuesta adecuación al interlocutor, que se hace eco de la delicadeza con que debe tratarse a las mujeres y al género, en su finalidad persuasiva⁵⁵: “mayormente si tus cuidaditos” (*Carta 2*, Juan Patricio Grant, 1722), “hice el paquetillo” (*Carta 3*, Juan Patricio Grant), “Esta cartica es para Pepita Leonor «la esquivia»” (*Carta 3*, Juan Patricio Grant), “la perrita Nobleza” (*Carta 3*, Juan Patricio Grant), “tu hermanito Don Agustín de Lizaur”, “al hombre de tus cuidaditos” (*Carta 22*, Juan Patricio Grant), “a mi querida mamita y hermanitas y hermanito y tías darás mil abrazos” (*Carta 1*, José Joaquín de Garay, 1785), “por amor de un quiacerito” (*Carta 15*, José Joaquín de Garay), “un abrazo al padre y a la madre y a los hermanitos” (*Carta 16*, José Joaquín de Garay), “el peine larguito” (*Carta 19*, José Joaquín de Garay), “muchas cositas buenas” (*Carta 23*, José Joaquín de Garay).

Selección léxica

Permítaseme, para concluir este análisis, una breve mención a las diferencias léxicas entre hombres y mujeres, que realmente obedecen, como ya se ha señalado, a una concepción y uso distintos de la carta amatoria por parte de cada sexo. Una somera aproximación al léxico de estos textos constata una presencia más acusada de voces relacionadas con el sentimiento amoroso en el caso de las cartas femeninas. A este propósito se han examinado las ocurrencias de cinco voces representativas de la temática amorosa; a saber: «amor», «pena», «gusto», «corazón», y «alma», y se ha observado la proporción de uso en mujeres y hombres, excluyendo del

⁵⁴ Se mezcla en esta ocasión, asimismo, preferencias geolectales — nos referimos al castellano de los hablantes guipuzcoanos — por este procedimiento de derivación léxica.

⁵⁵ Ver Fernández Alcaide, 2000. C. Pérez-Salazar (2015, p. 1045) justifica los casos de diminutivos de Juan Patricio Grant como muestras de la efusividad y de la “intención persuasiva del prometido”.

cómputo salutations y despedidas, partes formularias en las que el emisor repite habitualmente un discurso aprendido.

El término «amor», esperable en este subgénero epistolar, posee únicamente 51 ocurrencias, que se reparten del siguiente modo: 27 (54%) pertenecen a los escritos de 7 mujeres diferentes y 23 (46%) a los de 10 hombres distintos. De aquí se extraen dos conclusiones, la primera tiene que ver con la recurrencia en el uso por parte de un mismo hablante, mayor en las mujeres que en los hombres, y la segunda afecta a un mayor uso masculino que femenino del término: 19% de los hombres frente al 41% de las mujeres.

Emplean «pena» 4 mujeres (17 ocurrencias, 23,5%) y 4 hombres (6 ocurrencias, 7,5%); de estos últimos uno de los testimonios pertenece a Francisco de Marichalar en una de las misivas que escribe a su hijo Carlos. La palabra «gusto» se lee en 8 mujeres (25 ocurrencias, 47,05%) y 18 hombres (63 ocurrencias, 33,9%); «corazón» presenta 11 ocurrencias en 7 mujeres (41,17%) y 32 ocurrencias en 10 hombres (8,8%) y de «alma» se registran 67 ocurrencias, que se reparten del siguiente modo: 33 en 5 mujeres (29,41%) y 34 en 10 hombres (18,16%).

Reflexión final

En conclusión, el papel social de la mujer, el grado de alfabetización femenina de la época, menor en relación con el masculino, y la observación de una tradición discursiva aprendida, presente en la cultura popular, coinciden con estudios anteriores en manifestarse como factores de covariación que funcionan al lado de la variable sexo.

Tanto las partes formularias —*salutación, exordio y despedida*— como la más espontánea presentan usos preferentes diferenciados entre hombres y mujeres. En los encabezamientos y en las despedidas, los hombres, más instruidos en general que las mujeres, ofrecen mayor grado de variación sobre las fórmulas aprendidas, mientras que en las discrepancias del exordio que implican variación textual se atisban razones de otra índole, ajenas a la variable analizada; funcionan en este caso la relación entre los interlocutores y la frecuencia de los intercambios epistolares. En cambio, la variación argumental de esta *captatio benevolentiae* constata un discurso masculino de justificación al lado del lamento femenino.

En el cuerpo de las cartas, se manifiesta con claridad la tendencia femenina, generalmente apuntada, a la cooperación con el interlocutor, que

provoca la presencia más acusada de marcas conversacionales. Esta característica puede vincularse a su vez con la falta de instrucción consabida para adecuarse a situaciones, textos y estilos de lengua distintos.

Del mismo modo, las mujeres dan más órdenes que los hombres, normalmente sin atenuación, en tanto que, al contrario que aquellos, necesitan autorizar su discurso con refranes o sentencias. Como se ha advertido en otras ocasiones, presentan saltos temáticos, extraños en los hombres, y sus temas de conversación se instalan en el dominio de lo cotidiano y de lo concreto. Además, prefieren explicitar en su texto el asunto evocado en la misiva a la que responden en lugar de servirse de procedimientos de encapsulación, propios de los hombres.

En definitiva, como muestra también la selección léxica, hombres y mujeres enfocan su discurso de diferente modo, debido a papeles sociales aprendidos — recuérdese a este propósito el reparto de funciones socioculturales del que hablaba Chambers (1995)⁵⁶ —, que perduran todavía hoy y que se extienden al círculo de las relaciones amorosas y a la variación en la tradición discursiva de la carta amatoria.

Además, un grado de alfabetización diferente lleva a las mujeres a construir un discurso epistolar más cercano a los usos de la proximidad comunicativa, más expresivo y espontáneo, menos observador de la corrección. Un mayor grado de instrucción, más común en los hombres que en las mujeres, asegura el conocimiento de las reglas discursivas que constituyen el molde epistolar al tiempo que permite un uso más libre de aquel.

Y todo esto sucede en el eje temporal de dos siglos, que apenas advierten diferencias sustanciales en los aspectos examinados, lo que afirma la puesta en práctica de una tradición aprendida y el fundamento social de la pervivencia de estos rasgos lingüísticos femeninos, y masculinos.

BIBLIOGRAFÍA

- Castillo, Antonio, “«Hablen cartas y callen barbas». Escritura y sociedad en el Siglo de Oro”, *Historiar*, 4, 2000, pp. 116-127.
- Castillo, Antonio, “Del tratado a la práctica. La escritura epistolar en los siglos XVI y XVII”, en *La correspondencia en la Historia. Modelos y prácticas de la escritura epistolar*, ed. Carlos Sáez y Antonio Castillo, Madrid, Calambur, 2000, pp. 79-107.

⁵⁶ En este aspecto insistían también P. García Mouton y M. Franco (ver nota 13) y C. García Gallarín (2000).

-
- Baños, Pedro Martín, *El arte epistolar en el Renacimiento europeo 1400-1600*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2005.
- Bravo, Eva, “Indicadores sociolingüísticos en documentación indiana (cartas e informes particulares)”, en *Competencia escrita, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas: aspectos del español europeo y americano en los siglos XVI y XVII*, ed. Wulf Oesterreicher, Eva Stoll y Andreas Wesch, Tübingen, G. Narr Verlag, 1998, pp. 125-142.
- Bravo, Eva, “Tratamientos y cortesía en la correspondencia familiar indiana del siglo XVIII”, *Archivo de Filología Aragonesa. In memoriam Manuel Alvar*, 59-60, 1, 2002-2004, pp. 249-264.
- Chambers, Jack K., *Sociolinguistic theory: linguistic variation and its social significance*, Oxford, Blackwell, 1995.
- Conde, Juan Camilo, *Sociolingüística histórica*, Madrid, Gredos, 2007.
- Egido, Aurora, “Los manuales de escribientes desde el siglo de Oro. Apuntes para una teoría de la escritura”, *Bulletin Hispanique*, 97, 1, 1995, pp. 67-94.
- Fernández Alcaide, Marta, “Análisis argumentativo de cartas privadas del siglo XV”, *Philologica Hispalensis*, 17, 2000, pp. 113-139.
- Fernández Alcaide, Marta, *Cartas de particulares en Indias del siglo XVI. Edición y estudio discursivo*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- Franco, Mariano, “Cartas de mujeres en documentos americanos coloniales”, *Boletín de Filología*, 46, 2011, pp. 59-84.
- García Gallarín, Consuelo, “Los diminutivos en el discurso femenino (Edad Media y Siglo de Oro)”, *Verba*, 27, 2000, pp. 379-404.
- García Mouton, Pilar, “Las mujeres que escribieron cartas desde América (siglos XVI-XVII)”, *Anuario de Lingüística hispánica*, 12-13, 1, 1996-1997, pp. 319-326.
- García Mouton, Pilar, *Cómo hablan las mujeres*, Madrid, Arco/Libros, 1999.
- Gómez Seibane, Sara y Ramírez Luengo, José Luis, “Notas sobre la lengua de un guipuzcoano emigrado a Indias en el siglo XVIII”, *Estudios de Lingüística*, 16, 2002, pp. 5-45.
- López Serena, Araceli, “La doble determinación del nivel histórico en el saber expresivo. Hacia una nueva delimitación del concepto de tradición discursiva”, *Romanistisches Jahrbuch*, 62, 3, 2011, pp. 59-97.
- Macías, Alonso, “Emociones sobre el papel, cartas de cariño. Relaciones entre novios y desposados a través de sus cartas y billetes (Sevilla, siglo XVIII)”, en *Las mujeres y las emociones en Europa y América. Siglos XVIII y XIX*, ed. María Luisa Chacón, Cantabria, Universidad de Santander, 2016, pp. 93-119.
- Martín Zorraquino, María Antonia, “Observaciones sobre las propiedades atribuidas al habla femenina en el ámbito hispano”, en *Actas del I Congreso Anglo Hispano*, ed. Ralph Penny, Madrid, Castalia, 1993, pp. 115-126.
- Martínez Pasamar, Concepción: “Tradición discursiva, variación concepcional y variación diasistémica en un epistolario popular (España, 1925-27)”, en *Les variations diasystematiques et leurs interdépendances dans les langues*
-

- romanes*, ed. Kirsten Jeppesen Kragh y Jan Lindschouw, Éditions de linguistique et philologie, Strasbourg, 2012, pp. 551-564.
- Martínez Pasamar, Concepción y Cristina Tabernero, “Lengua femenina y concepción social de la mujer en el Siglo de Oro”, en *La santa Juana y el mundo de lo sagrado*, ed. Blanca Oteiza, Nueva York/Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)/Instituto de Estudios Tirsianos (IET), 2016, pp. 99-118.
- Navarro Gala, María Josefa, “La parodia de la carta de amores en la *Segunda Celestina*”, *Celestinesca*, 28, 2004, pp. 69-99.
- Navarro Gala, María Josefa, “Las vicisitudes de la carta amatoria en los tratados de retórica (ss. IV-XVI)”, *Criticón*, 105, 2009, pp. 118-138.
- Navarro Gala, María Josefa, “Los modelos discursivos femeninos en la preceptiva epistolar: la ‘cosa nueva’ de Gaspar de Texeda”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 33, 2011, pp. 219-243.
- Navarro Gala, María Josefa, “Mirada de hombre en boca de mujer: la retórica femenina de las cartas recomendatorias texedianas”, *Epos*, 28, 2012, pp. 125-145.
- Pérez-Salazar, Carmela, “La sufijación apreciativa en el norte de la Península entre los siglos XVI y XVIII”, en *Actas del VIII Congreso internacional de Historia de la lengua española*, 1, ed. Emilio Montero, Santiago de Compostela, Meubook, 2012, pp. 1041-1057.
- Trueba, Jamile, *El arte epistolar en el Renacimiento español*, Madrid, Támesis, 1996.
- Usunáriz, Jesús María, “Cartas de amor en la España del Siglo de Oro”, *Pliegos volanderos del Griso*, 5, 2003, pp. 1-18.
- Usunáriz, Jesús María, “Palabras de amor en el mundo hispánico: emociones y sentimientos en la correspondencia privada del Siglo de Oro”, en *Por seso e por maestría. Homenaje a la profesora Carmen Saralegui*, ed. Concepción Martínez Pasamar y Cristina Tabernero, Pamplona, EUNSA, 2012, pp. 555-597.
- Usunáriz, Jesús María, “Sentimientos e Historia. La correspondencia amorosa en los siglos XVI-XVIII”, en *Cinco siglos de cartas. Historia y prácticas epistolares en las épocas moderna y contemporánea*, ed. Antonio Castillo y Verónica Sierra, Huelva, Universidad, 2014, pp. 251-273.
- Usunáriz, Jesús María, “«Querido y amado mío». La correspondencia amorosa de María Rosa Donado (Estella, 1716)”, en *Modelos de vida y cultura en Navarra (siglos XVI y XVII). Antología de textos*, ed. Mariela Insúa, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2016, pp. 507-539. <<http://bit.ly/2mF5rFG>> (15 abril 2017).
-

EL TÓPICO *UT PICTURA POESIS* COMO DOCTRINA POÉTICA EN EL SIGLO DE ORO

ADOLFO R. POSADA

Universidad del Oeste de Timișoara

adolfo.rodriguez.posada@gmail.com

Resumen: El Renacimiento trajo consigo multitud de reformas inspiradas por el Humanismo. Entre ellas, el sustancial cambio en una preceptiva del arte que abandona progresivamente el estricto dictamen alegórico y moralista de la estética cristiana medieval para adentrarse en el territorio inexplorado de las nuevas doctrinas poetológicas y retóricas, merced a la lectura renacentista de los filósofos y gramáticos grecolatinos. Se configura así una primeriza teoría del arte moderno sobre una serie de tópicos humanísticos de viejo cuño y raigambre antigua. Uno de los lugares comunes más destacados a este respecto fue el tópico horaciano *ut pictura poesis* que inspiró, entre los poetas y artistas del Renacimiento y Barroco, una preceptiva común en torno a la mimesis, el decoro, los medios de expresión y los modos imitativos. No fueron los principales maestros españoles ajenos a esta fiebre de hermanar sistemáticamente, durante el Siglo de Oro, las artes más allá de sus posibilidades y límites. De ahí que en esta propuesta se explore la huella dejada por la preceptiva *ut pictura poesis* como doctrina poética en la España de los Austrias, con objeto de ampliar nuestro conocimiento acerca de los albores de la teoría del arte en la Edad Moderna.

Palabras clave: *ut pictura poesis, poesía y pintura, literatura y artes, écfrasis, Siglo de Oro.*

Abstract: (The topos of *Ut Pictura Poesis* as Poetics Doctrine in the Golden Age) The Renaissance brought along with itself a multitude of reforms inspired by Humanism. Among them, the substantial change in the artistic precepts. Artists and poets progressively abandoned the strict allegorical and moralistic normative of medieval Christian aesthetics and went deep into the unexplored territory of a new poetic and rhetorical doctrine. Thanks to the Renaissance reading of Greco-Latin philosophers and grammarians, it is configured a first theory of modern art on a series of humanistic topics based on the classic Hellenistic aesthetics. One of the most prominent common places in this sense was the horatian *ut pictura poesis* topic, which inspired to the poets and artists in the Renaissance and Baroque a shared normative ruled by the mimesis, decorum, codes and imitative modes. The Spanish Golden Age writers and artists were not unaware of this fever, consisting in

the systematical sisterhood of the arts beyond their possibilities and limits. Taking into account these issues, this paper analyzes the trace left by the poetic doctrine *ut pictura poesis* in the Habsburg Spain, in order to broaden our knowledge about the dawn of art theory in the Modern Age.

Keywords: *ut pictura poesis, poetry and painting, literature and arts, ekphrasis, Spanish Golden Age.*

Los lugares comunes del pensamiento orquestan la cosmovisión de cada periodo histórico. Temas, motivos, tópicos, reunidos en torno a frases lapidarias y máximas, ubican en el eje de coordenadas de la historia las inquietudes reconocibles de las distintas etapas artísticas. Antes de que la modernidad acreditase al genio creador como principal aval estético, la poesía clásica acudía a las fórmulas retóricas, de clara inspiración bíblica y grecolatina, para alcanzar, en imitación de los antiguos, la gloria de los grandes maestros¹.

Así pues, Dante erige su monumento literario sobre los pilares de la concepción cristiana de la vida como peregrinaje y la visión del hombre como *homo viator* para seguir los pasos del espectro de Virgilio. La transgresión de la servidumbre —principio sobre el cual se organiza la sociedad medieval— forja el tópicus del exilio que alienta al Cid para la consecución de sus hazañas y conquistas, pero asimismo instiga el lamento errabundo que acompaña, en el contexto de la literatura anglosajona, a *The Wanderer* en su destierro solitario. La obsesión medieval por la *fortuna mutabile* es cuanto impulsa el mecanismo rotatorio descrito con detalle por Juan de Mena en el *Laberinto de Fortuna*. Por su parte, los célebres tópicos *ubi sunt?* o *tempus irreparabile fugit* dictan a Manrique el descarnado *ars moriendi* reunido en sus *Coplas*. Y son el *carpe diem* de Horacio y el *collige, virgo, rosas* de Ausonio los lugares comunes que inspirarán a Petrarca la composición de los sonetos que alumbran con su *religio amoris* el Renacimiento europeo.

Será precisamente la poesía petrarquista la fuente primordial de la que emanará una nueva tópicus literaria en la revolución cultural que azotará

¹ Los estudios de Curtius (1976), Egido (1990), Vega Ramos (1992) o Lara Garrido (1997, 1999) son imprescindibles para rastrear los principales motivos literarios del Siglo de Oro siguiendo la herencia grecolatina. Fundamental resulta también en este punto la investigación de García Berrio (1977), quien ha dedicado parte de su trayectoria a analizar la formación de la tópicus horaciana en la Europa renacentista. Labor que, por cierto, ha retomado y ampliado, entre otros, Escobar (2000, 2006).

el viejo continente desde el Cuatrocientos. Imágenes y metáforas como la de la mariposa abrasada por el fuego resonarán en los versos de los poetas italianos del *Quattrocento* y del *Cinquecento*, y se prodigarán en las composiciones de Gutierre de Cetina, Diego Hurtado de Mendoza o Fernando de Herrera². Más allá del *servitium* o *militia amoris* y la tónica petrarquista en torno al erotismo, la cosmovisión del Renacimiento se ve amplificada en diversos lugares comunes que trazan el itinerario lírico de la época: desde los tópicos de filiación estoica y escatológica como el *contemptus mundi*, la *imago mortis* o el *memento mori* —recurrentes en los autores postridentinos—, hasta los célebres adagios de origen horaciano *aere perennius* o *ut pictura poesis*, en virtud de los cuales se hermanan la poesía y la plástica, tematizando el característico parangón de las artes en el Siglo de Oro.

Justamente sobre este último erigirán los más destacados humanistas una primera teoría general de las artes. Antes incluso de su formación y desarrollo como tal en la Ilustración y el Idealismo germano³. Pues el interés por la metáfora de la hermandad de plumas y pinceles, más allá de su evidente rivalidad, ofrecía al erudito renacentista la posibilidad de aunar, bajo unos mismos principios, expresiones artísticas tan dispares como lo fueron para la época la poesía y la pintura. Gracias a la autoridad de Horacio y en función de lo preconizado por el *Ars Poetica*, era posible equiparar las diversas técnicas serviles, entre ellas las disciplinas plásticas, con las mismísimas artes liberales —*Trivium et Quadrivium*—. Razón que explica el enorme interés que despertó el lugar común horaciano en un periodo, no lo olvidemos, carente de una teoría estética y una historiografía artística consolidadas como tales.

Así pues, a partir de la fortuna de los tratados de Alberti y Da Vinci, sumado a la fama y celebridad de Rafael, Tiziano o Miguel Ángel, la poesía dirige su mirada a la pintura, buscando en ella su propio reflejo como creadora de imágenes. Imágenes interiores propias de un arte ciego como achacaba Leonardo, es verdad, pero sin que por ello, siguiendo la postura de Erasmo, dejen de presentar ante nuestros ojos, gracias a la vivacidad de la

² La imagería petrarquista y la formación de los tópicos literarios en torno a ella ha sido estudiada en profundidad por Manero Sorolla (1990). Para un seguimiento detallado en el Siglo de Oro de la metáfora petrarquista de la mariposa, ver Cabello (1990, 1991).

³ Recuérdese que suele situarse el origen de la estética en la obra de Baumgarten (*Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, 1735; *Aesthetica*, 1750) y que rápidamente se consolida como disciplina filosófica independiente gracias al desarrollo que encuentra en los pensadores ilustrados e idealistas germanos: Winckelmann, Sulzer, Lessing, Hamann, Kant, Hegel, Schelling, etc.

pintura verbal, un cuadro imaginario hecho de palabras. Merced al vasto desarrollo que viven en la Italia del *Quattrocento*, la plástica tiene un protagonismo estelar en la España de los Austria tras convertirse en el modelo artístico por excelencia para la estética humanista, no sólo por la novedad que supone el descubrimiento de la perspectiva y los avances en la ciencia óptica, sino por el modo en que las artes del diseño evocan, según la *imitatio* de las formas clásicas, el pasado glorioso de Atenas, Roma, Pompeya o Herculano.

Pero por su parte, la plástica no dudará en apoyarse en el tópico *ut pictura poesis* para reivindicar su liberalidad como medio expresivo. Se convierten los célebres versos de la *Epístola a los Pisones* en uno de los argumentos recurrentes durante los siglos XVI y XVII para defender las artes del diseño en oposición a quienes las consideran todavía prácticas serviles, pero también frente a un fisco que impone sus gravámenes a la elaboración y comercio de pinturas. De este modo se incentiva el estudio de los elementos constitutivos que vinculan las artes plásticas con la poesía para demostrar mediante el parentesco su nobleza.

No sorprende, por lo tanto, que ya los primeros tratadistas del siglo XV como Cennini, Alberti o Leonardo acudan a la máxima horaciana y a las célebres sentencias de Simónides (vía Plutarco), Aristóteles, Cicerón y Luciano de Samósata (vía Petrarca) para abogar por el carácter liberal que hasta entonces no se le había reconocido a la plástica. Si la pintura es hermana de la poesía, como habían sostenido en el mundo clásico Aristóteles u Horacio, y si ambas responden en último término a una misma naturaleza mimética, ¿no redundaría pues la actividad de los pintores en una práctica liberal semejante a la de los poetas? He aquí la base de la argumentación a la que recurrirán tanto tratadistas como pintores doctos a la hora de reivindicar su estatuto no como meros artesanos sino como artistas de pleno derecho⁴.

Desde luego el tópico *ut pictura poesis* brindaba a la temprana teoría del arte altomoderna un argumento estético cuyas raíces se hundían en la Antigüedad clásica. Suponía en definitiva una novedad su descubrimiento con respecto al rígido sistema académico heredado de la Edad Media. De ahí que la posibilidad de analizar y reducir las expresiones artísticas a unos

⁴ En España, por ejemplo, desde Francisco de Holanda hasta los tratados pictóricos de Pacheco y Carducho, la idea no deja de resonar en todo el Siglo de Oro. Ténganse en cuenta para un estudio de la cuestión los trabajos de Orozco Díaz (1947), Gállego (1987), Portús Pérez (1999), Sánchez Jiménez (2011) o Sáez (2015), así como el imprescindible artículo dedicado por Pineda (1996) al estudio de la historiografía artística siglodeorista.

mismos principios regente la mentalidad estética predominante durante más de dos siglos, desde Alberti hasta Batteux; y no será hasta la corrección acerca de los límites de las artes, realizada por Lessing en el monumental *Laocoonte*, cuando el tópico horaciano muestre sus primeros signos de agotamiento.

Por ello, en el momento álgido de su desarrollo como lugar común del pensamiento, el tópico *ut pictura poesis* llegó a entrañar para los primeros tratadistas modernos una teoría del arte prototípica. Es el lema que encumbra la figuración como fundamento de las artes; y tal será su fortuna que acabará por elevarlo al primer plano teórico-artístico como normativa poética. Nos encontramos pues ante el primer intento de reducir las diferentes expresiones a unos mismos esquemas estructurales.

El criterio predilecto empleado, como sabemos, no será otro que el de la mimesis. Bajo su égida, poesía y pintura responden a unos mismos parámetros sistemáticos al convertirse por igual en espejos y remedos de la naturaleza. Si las artes plásticas se hermanan como técnicas en virtud del diseño, no sucedía menos con el principio aristotélico de la imitación, que evidenciaba la consanguineidad de los pinceles, cinceles y plumas a la hora de representar el universo humano y su entorno en tablas y papeles.

Se inicia así una preceptiva poética suscrita al lema *ut pictura poesis* en el contexto renacentista⁵. La principal consecuencia es el trasvase de conceptos teóricos en una fecunda iluminación recíproca de las artes. Máxime teniendo en cuenta que la plástica carecía de tratados artísticos que se hubieran conservado desde la Antigüedad, como tantas veces se ha subrayado, y por ello el pintor erudito se ve en la obligación de recurrir a las poéticas y retóricas clásicas en busca de una base sólida para sostener su disciplina.

En consecuencia, todo ello repercute en la discusión humanista en torno al nada fortuito parangón de la plástica con las principales artes liberales consagradas hasta entonces: la poesía, la filosofía y la retórica⁶. De

⁵ No obstante, aunque la hermandad celebrada por teóricos como Dolce o Lomazzo vivió una gran difusión en el Renacimiento, tampoco fue ajena a sonadas disputas. Recuérdese que ya Leonardo criticaba la falsa visualidad de la imagen poética y dudaba del poder de poner el objeto representado ante los ojos del lector por medio de la palabra. Entre los poétólogos uno de los más críticos con respecto a la consanguineidad de las artes fue Castelvetro, como bien recuerdan Manero Sorolla (1988, p. 178) y Vega Ramos (1992, pp. 326-327).

⁶ Cabe recordar que, si bien la doctrina pictorialista se encuentra implícita en la práctica poética, el tópico *ut pictura poesis* no deja de proceder por ello de un sinfín de abusos interpretativos de la máxima horaciana (ver García Berrio, 1977). Por más que la

forma que si humanistas como Ludovico Dolce adaptaban el decoro poético al campo de las artes plásticas con el concepto de la *convenevolezza* (conveniencia) y se inspiraban en los principios de la retórica (*inventio, dispositio, elocutio*) para definir los parámetros pictóricos (*inventione, disegno, colorito*)⁷, los poetólogos renacentistas, caso de Herrera en sus *Anotaciones*, acudirán a conceptos pictóricos como el claroscuro o los lejos para iluminar ciertos pasajes poéticos de clara inspiración plástica.

Como recuerda Méndez Rodríguez, impulsados por la fiebre *ut pictura poesis* los poetas “comenzaron a pensar y crear sus propias poesías con el empleo de conceptos pictóricos”⁸. Se produce, pues, una correspondencia afín y una temática análoga entre tablas y papeles. Es el caso de los mencionados lejos pictóricos aplicados a la poesía; o en el contexto plástico, el desarrollo de la alegoría y el intento de narrar en imágenes según el concepto de pintura de historia o *grande genre*⁹. Una iluminación recíproca de las artes, traducida en un trasvase de conceptos teóricos de la retórica y poética a la pintura y un retorno de géneros y técnicas pictóricas a la poesía: retrato, paisaje, bodegón, lejos, claroscuro, colorido, perspectiva, etc.

Tomando en consideración este último enfoque acerca de la fecundidad de la preceptiva *ut pictura poesis*, es posible apreciar una doble vertiente dentro del tópicus horaciano: a) como argumento teórico, que aboga por la liberalidad de la pintura y establece una teoría específica de las artes del diseño; y b) como una doctrina práctica, que fomenta la mutua

hermandad de las artes repose sobre un juicio exagerado por parte de los comentaristas de Horacio, se quiera o no, el lugar común “desata en el Siglo de Oro (por vía comparativa y analogía) toda serie de paralelismos creativos que el tiempo ha convertido en críticos”, Egidio, 1990, p. 196.

⁷ Victoria Pineda (1996, pp. 401-406) ha incidido en cómo los autores del Quinientos llevaron la adaptación plástica de los términos retóricos hasta sus últimas consecuencias. Tal fue el caso de Pomponio Gaurico, quien en el célebre *De Sculptura* (1504) aplica los términos y categorías relacionados en la retórica con la virtud visiva de las palabras para analizar y enjuiciar las artes plásticas: *sapheneia* o *perpicuitas* (claridad), *nitidora* (nitidez), *enárgeia* o *diatiposis* (visualidad), etc.

⁸ El texto de Luis Méndez Rodríguez de donde se extrae esta cita procede de su artículo “*Ut pictura poesis*. Los pintores poetas en la Sevilla del Siglo de Oro” (s. f.), perteneciente a la Exposición Virtual de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla titulada “Juan de Arguijo y la Sevilla del Siglo de Oro”. Recuperado en <http://expobus.us.es/omeka/exhibits/show/arguijo/fuentes-mitologicas> [20.10.2019].

⁹ Ciertamente es que en el abuso del criterio *ut pictura poesis* para justificar la liberalidad de las artes plásticas se cruzaron líneas imposibles y se restringió muchas veces el papel de la pintura a una imposible poesía silenciosa. Pero ello dio pie a alcanzar el estatuto deseado, propiciando el nacimiento del concepto artístico que ha marcado el destino de las artes figurativas durante más de tres siglos: el concepto de bellas artes.

iluminación de las artes. Pero asimismo, dentro de la propia *praxis* vinculada al lugar común, se observan otras dos modalidades intrínsecas a su desarrollo en el plano literario: c) como mecanismo formal y estructural; y d) como motivo de composición y fuente de inspiración temática de carácter erudito.

La confluencia de todas estas vertientes y modalidades señaladas da lugar en la práctica poética a diferentes fenómenos de clara inspiración plástica: el pictorialismo como estilo; la formación de géneros menores en la lírica siglodorista —retrato, bodegón, paisaje; el fomento de las figuras enérgicas —descripción, hipotiposis, écfrasis, blasón—; y por supuesto, la fortuna de los tópicos ligados a la pintura verbal (*verbis depingere*) —*descriptio puellae, locus amoenus, Deus pictor, Superbi colli*—.

Esta última perspectiva acerca de los efectos formales y temáticos que conlleva el tópico *ut pictura poesis* como doctrina poética en el contexto aurisecular ha sido estudiada por una nómina amplia de investigadores cuyos orígenes se remontan, como los especialistas parecen acordar, a las primeras publicaciones emblemáticas de Orozco Díaz en la década de 1940¹⁰. No obstante, interesa destacar en este trabajo aquellas reflexiones que exploran los procedimientos por los cuales la dimensión imaginativa de la poesía se potencia de manera que las palabras acaban por poner el objeto representado ante los ojos del lector: esto es, el modelo en que, al abrigo del tópico *ut pictura poesis* y el ideal pictorialista del Siglo de Oro, la poesía deviene en una pintura elocuente.

Así pues, parece probable que el lugar común horaciano repercutiese en una mayor consciencia de la capacidad visual del arte verbal en el Siglo de Oro. En este sentido, ya cuestionaba López Grigera, a propósito de la profusión de la hipotiposis en la época, “si el realismo hispánico tenía que ver con alguna mayor preferencia por esta figura en nuestro país”¹¹. Cobran importancia para el estudio de la cuestión, por lo tanto, aquellas figuras que convierten la poesía en una pintura que habla y al lector en un espectador de la imagen interior¹².

¹⁰ Ver Posada, 2015.

¹¹ López Grigera, 1994, p. 139.

¹² Ideal que, como bien sostiene Egido (1990, p. 194), se convertirá asimismo en central una vez inmersos en la estética barroca. Prueba de la difusión de la doctrina pictorialista entre los poetas barrocos es la censura de Góngora de la técnica pictórica de los lejos aplicada a la poesía, así como la crítica dirigida por Quevedo a los poetas hortelanos, reflejo en ambos casos de la obsesión que siente la época por el colorido y la luz, fruto de la influencia pictórica en los versos auriseculares.

Y he aqu3 que, aun cuando los avances en el campo en el que nos movemos han sido enormes gracias a las aportaciones de investigadores como Aurora Egido, Javier Port3s, Frederick A. De Armas, Antonio S3nchez Jim3nez, Jes3s Ponce C3rdenas, Juan Luis Gonz3lez Garc3a, Flavia Gherardi o Adri3n S3ez, quiz3s este aspecto se3alado haya sido menos investigado y explorado en el contexto de nuestras po3ticas: la teor3a en torno a la virtud visiva de la poes3a y el papel que desempe3a en su proceso de transformaci3n en la moderna literatura.

Cabe se3alar que el car3cter imaginativo del medio verbal proviene del modo en que ciertas figuras del discurso conectadas con la facultad de la *en3rgeia*, como bien hab3an se3alado la mayor3a de ret3ricos cl3sicos y renacentistas —desde Dionisio y Quintiliano hasta Erasmo y Vives—, tienen la capacidad de poner ante los ojos del oyente/lector el objeto representado gracias al poder imaginativo de la *phantasia*. De ah3 que Vega Ramos afirme y con raz3n que la doctrina *ut pictura poesis*, constituida alrededor de la m3xima horaciana, fuese en realidad, en el campo de la po3tica, una preceptiva en torno a la virtud visiva de la descripci3n evidente: *ut pictura descriptio*¹³.

Lo cierto es que si resulta interesante el t3pico horaciano para el estudio de la dimensi3n imaginativa de la literatura 3urea es por cuanto permite tomar consciencia a los te3ricos humanistas de una nueva concepci3n del arte verbal en clave visual: un arte considerado ya no s3lo como forma sonora y r3tmica —determinada por la armon3a musical que favorece la *concinntitas*—, sino tambi3n como proyecci3n imaginativa o en3rgica —fomentada por la claridad o *perspicuitas* del estilo que repercute en la representaci3n—. O lo que es lo mismo, un h3brido art3stico que supone la justa medida entre dos t3rminos opuestos: un arte tanto musical como visual, tan sonoro como imaginativo, tan r3tmico como en3rgico.

Si bien esta dimensi3n ha sido estudiada en profundidad en el marco te3rico renacentista por Vega Ramos¹⁴, y recientemente Silvia Ștefan¹⁵ ha abordado la cuesti3n en el contexto de las *Anotaciones* de Herrera —su gran portavoz en la Espa3a de los Austrias—, falta quiz3s por concretar cu3l fue

¹³ “El lugar com3n del *ut pictura poesis* se teoriza, realmente, como *ut pictura descriptio*, tal como demuestra su aplicaci3n a la cr3tica pr3ctica de obras y autores concretos. Las discusiones en torno a la obra de Michelangelo y a la *enargeia* de Homero muestran que la noci3n de pictorialidad de la poes3a se sustenta sobre la descripci3n evidente”, en Vega Ramos, 1992, p. 334.

¹⁴ Vega Ramos, 1992, pp. 285-343.

¹⁵ Ștefan, 2016, pp. 157-163.

el protagonismo, dentro de las poéticas y retóricas españolas más destacadas del periodo, del lema *ut pictura poesis*. El objetivo no sería otro que explorar, sobre la base de la teoría imaginativa renacentista en torno a la *descriptio*, si la incidencia de lo pictórico en la poesía fue tal que demandó un concepto novedoso de lo poético, no sólo como arte rítmico y musical, sino asimismo como imagen interior y concepto visual en su avance, desarrollo y mutación en la moderna literatura.

No hace falta insistir en que la visualidad poética fomentó numerosos proyectos y experimentos de resultados y fortunas dispares. Como plantea la tesis clásica de Orozco Díaz¹⁶, lo plástico preside el Barroco y eso se traduce en la profusión de una poesía inclinada a la visualidad, la alegoría y el concepto, la traducción de la realidad en términos plásticos y la adaptación al medio verbal, por imposible que resulte, de los principales avances en torno a la imagen en los Siglos de Oro. Un género marcadamente descriptivo como la silva o el amplio despliegue que ofrece la imagen interior dentro del conceptismo barroco —tanto en su vertiente propiamente conceptista como en su contrapartida culterana— dan fe de la verdadera dimensión del tópico *ut pictura poesis* en la España postridentina. No se limitó a una fórmula vacía para hermanar de forma ingenua pintores y poetas, pinceladas y versos, imágenes y palabras. Antes bien, se trata de una visión poética nueva para un nuevo tiempo literario, distinto y cada vez más alejado de la lírica de los cancioneros.

La circunstancia no dejó de tener su reflejo en las principales poéticas españolas del Siglo de Oro, donde se despliega una teoría de la imagen literaria en virtud de la descripción minuciosa. Poseemos, por suerte, un referente en cuanto al estudio de la repercusión del lugar común horaciano entre nuestros teóricos. Se trata del estudio que dedicó Manero Sorolla a la materia. En él confirma la investigadora que en efecto es Herrera el primer teórico español que acude al tópico *ut pictura poesis* y la reflexión en torno a la *enárgeia* para favorecer una mejor comprensión de las célebres estrofas descriptivas de la *Égloga III* de Garcilaso. En su revisión de Herrera, Manero Sorolla concluye que en las *Anotaciones* se aprecia ya “la decantación de un artista perteneciente a la traditística poética y aún, él mismo, poeta, a hacer depender la poesía del arte pictórico, a través de la composición de la *ekphrasis*”¹⁷.

¹⁶ Orozco Díaz, 1947, p. xii.

¹⁷ Manero Sorolla, 1988, p. 180.

En su recorrido por la teoría poética española en busca de los vestigios de la doctrina pictorialista en el contexto del Siglo de Oro, Manero Sorolla¹⁸ localiza asimismo el lugar común en diferentes tratados, entre ellos el célebre *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo, pero sin dejar de repetir sus autores el dictamen platónico acerca de la hermandad de las artes según la condena de la mimesis. No obstante, lo interesante para nuestro caso es destacar que las poéticas españolas del siglo XVII insisten en la influencia de la pintura sobre la poesía, por cuanto permite “hacer del lenguaje poético algo más objetual, más visible a los ojos”¹⁹. Esta última premisa se verá cristalizada con la agudeza compuesta y alcanzará su máximo apogeo en la poética conceptista de Gracián²⁰, donde la imagen interior del *verbis depingere*, según la facultad intelectual del entendimiento, desempeña un papel esencial para explicar la esencia imaginativa del hecho literario.

Junto con las obras señaladas y estudiadas por Manero Sorolla, vale la pena destacar otras muchas referencias al tópicus *ut pictura poesis*, en especial aquellas procedentes de los tratados retóricos más destacados del periodo —Vives, Fox Morcillo, Salinas, Brozas, etc.— que discuten la descripción evidente como paralelo poético de la pintura. Existe una tercera vertiente, conforme al parecer de Egidio²¹, constituida por las poéticas implícitas en las obras de los propios autores del Siglo de Oro: la *Égloga III* de Garcilaso o la silva *El pincel* de Quevedo; el *Guzmán* de Mateo Alemán, el *Persiles* de Cervantes o los *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina; así como las comedias nuevas de Lope (*Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *La quinta de Florencia*) y Calderón (*El pintor de su deshonra*, *Darlo todo y no dar nada*). De hecho, son las obras literarias las que adelantan ya en la *praxis* las preceptivas pictorialistas más destacadas del Siglo de Oro. Pues

¹⁸ Manero Sorolla, 1988, pp. 181-182.

¹⁹ Manero Sorolla, 1988, p. 183.

²⁰ Es en la generación de poetas del bajo Barroco donde se encuentran la mayor proyección de la doctrina *ut pictura poesis* en el contexto de la literatura áurea. No sólo es que se llegue a identificar la capacidad del poeta de “pintar” el objeto representado mediante palabras y hacerlo más visible, sino que llega incluso a constituirse en la segunda mitad del siglo XVII un género en España definido como tal: “pintura” (ver Alban Davies, 1975). Algunas de sus muestras más destacadas las encontramos en *Ocios de Castalia* (1663, ed. 1987) de Juan de Ovando y *Flor de Apolo* (1665, ed. 2005) de Miguel de Barrios.

²¹ Egidio, 1990: p. 196.

cualquier preceptiva, como concluye Azaustre, “simplemente intenta ordenar lo que ya existe en el uso”²².

Dejando al margen estas manifestaciones del tópico *ut pictura poesis* —explícitas en el caso de las retóricas de las autoridades españolas; implícitas cuando hablamos de las obras de los poetas—, interesa explorar por último el lugar que ocupa el tópico en las principales poéticas españolas, máxime cuando las opiniones de los autores se distancian de los modelos teóricos grecolatinos y renacentistas, y por lo tanto, suponen una novedad con respecto a la preceptiva pictorialista procedente de Italia.

Es el caso de Francisco Cascales, quien en sus *Tablas poéticas* (1617) se sirve de la anécdota artística acerca del escudo que portaba la escultura de Minerva de Fidias para ilustrar, mediante la evidencia de la comparación interartística, el precepto poético en torno a la unidad de la obra:

Dize Rodigino que Phidias hizo la estatua de Minerva y en el campo del escudo se esculpió él con tanto artificio que no se podía mudar ni quitar sin destruir toda la estatua. Assí los episodios an de estar tan bien enxeridos con la fábula que sin quedar ella destruida no se puedan quitar²³.

También en las *Cartas filológicas* (1634) recurre Cascales, a imitación de Aristóteles y Horacio, a la comparación de poesía y pintura como argumento retórico para poner en evidencia las carencias del estilo de Góngora a causa de su menoscabada oscuridad:

La poesía es como la pintura (testigo Horacio), la cual mucho tiempo se usó sin sombra. Inventóla Polignoto con gran felicidad; porque realmente, la sombra hace campear las demás partes, que estaban sin ella lánguidas y casi muertas. Eso también debe hacer el poeta, traer algunos pasos de recóndita erudición que levante la poesía, y con eso parecerá docto y hará lo que los poetas griegos y latinos con grande alabanza hicieron; porque siendo todo obscuro, es pintar noches, que aunque pintura valiente, es desagradable y no para ordinaria²⁴.

²² Azaustre, 2009, pp. 45-46.

²³ Cascales, *Tablas poéticas*, p. 58.

²⁴ Cascales, *Cartas filológicas*, pp. 189-190.

Se aprecian en estos pasajes ecos tanto de la *Poética* de Aristóteles como del fundamento estético que encierra la propia comparación de plumas y pinceles en la epístola de Horacio. Cascales se vale de la analogía con la plástica, por un lado, para defender la unidad de la obra como precepto esencial, y por otro, para condenar el hermetismo de los versos de Góngora. Este último paralelo es especialmente llamativo, por compararse el estilo gongorino con una pintura monocroma negra, pues no existe en ambos casos posibilidad alguna para el contraste y el claroscuro —tan del gusto barroco— por verse emborronada la erudición poética, de por sí oscura, con la propia oscuridad del estilo culterano.

Mayor interés despiertan en este sentido las comparaciones poético-pictóricas incluidas por Alonso López Pinciano en *Philosophía antigua poética* (1596). A diferencia de los tratados posteriores de Cascales o Carvallo, cuyas comparaciones se limitan a seguir como norma lo expresado por los modelos grecolatinos y renacentistas, en el diálogo de Pinciano encontramos perfilada la preceptiva *ut pictura poesis* en todo su abanico de lecturas, por cuanto “pintores y poetas siempre andan hermanados, como artífices que tienen una misma arte”²⁵.

No obstante a Pinciano no le interesan tanto las bases de la hermandad cuanto las divergencias entre las expresiones artísticas. Al igual que Comanini, se enfrenta al argumento de la naturalidad de la pintura esgrimido por los pintores doctos y defiende la poesía en su diálogo recurriendo al argumento catártico y afectivo procedente de Aristóteles y Pseudo-Longino: “Los pintores no alborotan tanto los ánimos de los hombres como los poetas”²⁶.

Pero al margen de estas disquisiciones tópicas en el Renacimiento vinculadas al lugar común como argumento estético y cuyo origen se encuentra en las posibles fuentes italianas que Pinciano pudo consultar, conviene destacar la reflexión incluida en su tratado en torno a los poemas compuestos por “descripciones largas que no fueron ni son ciertas y verdaderas”²⁷. Desde luego, se cumple aquí lo defendido por Vega Ramos con respecto a la función del *ut pictura poesis* como *ut pictura descriptio*, pues la finalidad de Pinciano no es otra que evidenciar a través de la hipotiposis la problemática que se plantea acerca del referente poético, el fundamento de la mimesis artística y la distinción a partir del vínculo con la verdad entre la poesía y la historia.

²⁵ Pinciano, *Philosophía*, p. 96.

²⁶ Pinciano, *Philosophía*, p. 97.

²⁷ Pinciano, *Philosophía*, p. 141.

No parece casual por consiguiente, dado el alcance de la fortuna de la preceptiva *ut pictura poesis* y el modo en que lo plástico preside la estética del Siglo de Oro, que Pinciano introduzca como acicate para la discusión entre los personajes del diálogo un minucioso poema descriptivo titulado *Paraíso*²⁸. El pleito que mantienen Ugo, Pinciano y Fadrique en torno a la problemática que establece la descripción con respecto a la definición mimética del Estagirita, da pie a una interesante comparación que prueba el carácter visionario del autor, toda vez que adelanta numerosas cuestiones que se volverán centrales con el paso de las décadas:

el pintor de herbajes es pintor como el de figuras, ni más ni menos el poeta que pinta y describe las otras cosas, es también poeta como el que imita afectos, acciones y costumbres humanas. Y tan fina poesía es la descripción del puerto que Virgilio, en el primero de su *Eneida*, hace y la que, en el segundo, de las dos serpientes que enlazan al Laocón, como la acción de Eneas, cuando a Turno dio muerte; de manera que, en razón de poema, tan imitación es la primera como la segunda, y la segunda y las dos como la tercera. Y así no me parece se debe dudar, de aquí adelante, en este particular²⁹.

La reflexión de Pinciano en este punto es de máximo interés para la teoría del arte que se desarrollará a lo largo del nuevo siglo, pues anticipa la jerarquía de los géneros a la que los tratadistas del arte europeos, desde Pacheco hasta Félibien, prestarán tantísima atención en la plenitud del Barroco.

En primer término, reivindica el teórico vallisoletano la labor del pintor de herbajes o naturalezas muertas, género menor que alcanza en España, como ha explicado Sánchez Jiménez³⁰, una importancia social y artística que la poética de Pinciano no deja de manifestar. Esta equiparación novedosa entre poetas y pintores a propósito de los flamantes bodegones se justifica como no podía ser de otra manera a propósito de las pinturas verbales de Virgilio, reiterando una vez más el carácter analógico del tópico *ut pictura poesis* como preceptiva poética.

Pero en segundo término también es posible evidenciar una opinión contraria a la de Horacio en cuanto al abuso de los paños púrpuras: es decir,

²⁸ Modelo que dicho sea de paso antecede los paisajes paradisiacos descritos con todo lujo de detalles por Soto de Rojas (1993) en su célebre poema barroco.

²⁹ Pinciano, *Philosophía*, pp. 147-148.

³⁰ Sánchez Jiménez, 2011, pp. 231-274.

las extensas descripciones que no buscan mover los afectos mediante la imitación de acciones humanas, sino pintar la realidad según sus circunstancias poniéndola ante los ojos del lector. Así pues, el personaje de Fadrique osa, como procederá Lope de Vega años más tarde con objeto de la comedia nueva, ir *contra el antiguo* para favorecer el nuevo gusto por las pinturas verbales que el lector renacentista ha desarrollado. Equipara, por lo tanto, la topotesia del puerto imaginario a la narración de la derrota de Turno por parte de Eneas, dejando en evidencia la lectura sesgada, abusiva e interesada que realizaron los humanistas de la epístola horaciana³¹.

Sin embargo, la aportación de Pinciano a la teoría descriptiva de la época con motivo de las disquisiciones en torno a la mimesis no se limita a lo señalado, sino que introduce un argumento del todo novedoso y que marcará el devenir de las figuras descriptivas en las teorías literarias futuras:

Así que las descripciones de tiempos, lugares, palacios, bosques y semejantes, como sean con imitación y verisimilitud, serán poemas; y no lo serán, si de imitación carecen; que el que describiesse a Aranjuez o al Escorial así como están, en metro, no haría poema, sino escribir una historia en metro y así no sería hazaña mucha, porque la obra principal no está en decir la verdad de la cosa, sino en fingir la que sea verisímil y llegada a razón³².

Destaca de este pasaje que Pinciano recurra a la descripción para ilustrar la clásica distinción entre poesía e historia. En este contexto en concreto, entre la hipotiposis poética frente a la descripción historiográfica de los primeros tratados de arte que aparecen en la época. Es más, si analizamos en perspectiva el juicio de Fadrique en torno a la descripción evidente, nos percataremos de que contradice la actual distinción que

³¹ Recuérdese que Horacio era contrario a las extensas descripciones que trataban de presentar ante los ojos de la audición objetos preciosos tales como trapos de púrpuras (*purpureus pannus*): “Muchas veces, a preámbulos serios y que mucho prometen se les cosen uno o dos trapos de púrpura para que reluzcan de lejos, describiendo un bosque y un altar de Diana, y el serpentear de las aguas que corren por campos amenos, o la corriente del Rin, o el arco que sigue a la lluvia; pero ése no era el momento de tales asuntos. También sabes, tal vez, representar un ciprés; ¿pero eso a qué viene, si quien te paga lo hace para que lo pintes a él nadando desesperado después de un naufragio? Se empezó a hacer un ánfora: ¿por qué, al correr de la rueda, es un cántaro lo que sale? En fin, que sea lo que tú quieras, con tal de que sea homogéneo y tenga unidad”, en Horacio, *Arte poética*, pp. 384-385, 15-25.

³² Pinciano, *Philosophía*, p. 148.

establecemos, desde la redefiniciones de Spitzer, Krieger y Heffernan³³, de la figura estilística de la écfrasis. Según este juicio, cuanto consideraríamos actualmente una écfrasis —la pintura verbal de Aranjuez y el Escorial “así como están”— no sería objeto de la poesía sino de la historiografía artística. Una actitud común en el Siglo de Oro, para cuyos autores no interesaba tanto la descripción minuciosa del objeto de arte (écfrasis), cuanto la descripción de la naturaleza y los objetos que la componen en términos pictóricos (hipotiposis³⁴).

Como se puede ejemplificar tomando como referente los pasajes señalados de *Philosophía antigua poética*, se llega a concebir la poesía, gracias a la virtud imaginativa de la descripción evidente o hipotiposis, como una verdadera pintura verbal (*verbis depingere*), la cual se enjuicia ya en la época con los mismos criterios con los que se juzgan las imágenes pictóricas. Tal es el alcance de la doctrina *ut pictura poesis* entre los poetas y tratadistas que los propios actos tanto de describir con la pluma como de figurar con los pinceles se designan en el Siglo de Oro con el mismo verbo: “pintar”.

Comparación disparatada en honor a la verdad desde nuestra mentalidad estética, pero que no deja de reflejar una incógnita que ha jalonado la trayectoria de la máxima horaciana en su evolución como lugar común: si se concibe la poesía como una pintura elocuente es por cuanto ofrece la posibilidad de considerarla en términos visivos. Existe un grado pictórico en la propia naturaleza de la poesía de la misma forma que existe un halo poético en la pintura. Hablamos de la existencia de un fenómeno estético más allá de la mera metáfora abusiva y el error interpretativo de los versos de Horacio.

³³ En contra del significado original de la écfrasis como descripción general de una realidad, Leo Spitzer la define como “the poetic description of a pictorial or sculptural work of art” (1955, p. 207). La definición del romanista austriaco inspira la posterior de Murray Krieger, mucho más restrictiva en cuanto al referente: “the imitation in literature of a work of plastic art” (1992, p. 265). No obstante, la definición más extendida en el ámbito académico se la debemos a James A. W. Heffernan: “verbal representation of visual representation” (1993, p. 3).

³⁴ En mi tesis doctoral (*La imagen en la literatura: análisis crítico del tópico ut pictura poesis en el contexto aurisecular*, 2017) dedico una serie de capítulos a discutir cómo el concepto renacentista inspirado por Cicerón de pintura verbal (*verbis depingere*) era mucho menos restrictivo que la écfrasis. Mientras la écfrasis se define como una descripción de un objeto de arte, tomando como criterio conceptual el referente, la hipotiposis procede a la inversa, prestando atención al modo de presentar el objeto en correspondencia a los estilemas característicos que evocan la imaginación de lo figurado: deícticos, verbos de la visión, presente histórico, gradación, léxico colorista, tecnicismos artísticos, etc.

La discusión en torno al *ut pictura poesis* es fruto del moderno desarrollo de la pintura, pero también es reflejo de la reforma poética iniciada en el Renacimiento en virtud de la exaltación del poder visivo de las palabras, que concluirá con la conversión finalmente de la poesía antigua en la moderna literatura. Tales vertientes y dinámicas establecen el marco conceptual del debate estético que en este trabajo se ha introducido y que no ha alcanzado ni alcanzará todavía a resolverse: ¿es realmente pictórica la poesía y es realmente poética la pintura? ¿Es necesaria una doble dirección tanto verbal como pictórica para analizar con propiedad las imágenes literarias? ¿Son en verdad los poetas capaces de hacernos ver todo cuanto describen o se trata tan sólo de una vaga ilusión de nuestra mente producida por la imagen residual de nuestros ojos? ¿Hablamos en verdad de imágenes en la literatura o únicamente nos dejamos seducir por una metáfora que nunca ha significado más que una bella comparación entre dos términos antitéticos?

BIBLIOGRAFÍA

- Azaustre Galiana, Antonio, "Recursos retóricos en el teatro del Siglo de Oro: el caso de la *evidentia*", en *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, eds. Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés, Madrid, Gredos, 2009, pp. 29-50.
- Barrios, Miguel de, *Flor de Apolo*, ed. Francisco J. Sedeño Rodríguez, Kassel, Edition Reichenberger, 2005.
- Cabello, Gregorio, "La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea, o el drama espiritual que se combate dentro de sí (1ª parte)", *Estudios humanísticos. Filología*, 12, 1990, pp. 255-278.
- Cabello, Gregorio, "La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en lírica áurea, o el drama espiritual que se combate a sí" (2ª parte)", *Estudios humanísticos. Filología*, 13, 1991, pp. 57-76.
- Calvo Serraller, Francisco, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.
- Cascales, Francisco, *Cartas filológicas*, ed. Justo García Soriano, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.
- Cascales, Francisco, *Tablas poéticas*, ed. Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- Curtius, Ernst R., *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Davies, Gareth Alban, "«Pintura»: Background and Sketch of a Spanish Seventeenth-Century Court Genre", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 38, 1975, pp. 288-313.
-

-
- Egido, Aurora, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990.
- Escobar, Ángel, “Hacia una definición lingüística del tópico literario”, *Myrtia: Revista de filología clásica*, 15, 2000, pp. 123-160.
- Escobar, Ángel, “El tópico literario como forma de tropo: definición y aplicación”, *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 26 (1), 2006, pp. 5-24.
- Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1987.
- García Berrio, Antonio, “Historia de un abuso interpretativo «Ut pictura poesis»”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, vol. 1, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, pp. 291-308.
- Heffernan, James A. W., *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte Poética*, ed. José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008.
- Krieger, Murray, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1992.
- Lara Garrido, José, *Del Siglo de Oro (Método y selecciones)*, Madrid, Universidad Europea-CEES Ediciones, 1997.
- Lara Garrido, José, *Relieves poéticos del Siglo de Oro: de los textos al contexto*, Málaga, Analecta Malacitana, 1999.
- López Grigera, María Luisa, *La Retórica en la España de los Siglos de Oro: teoría y práctica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.
- Manero Sorolla, María Pilar, “El precepto horaciano de la relación «fraterna» entre pintura y poesía y las poéticas italo-españolas durante los siglos XVI, XVII y XVIII”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 64, 1988, pp. 171-191.
- Manero Sorolla, María Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990.
- Méndez Rodríguez, Luis, “*Ut pictura poesis*. Los pintores poetas en la Sevilla del Siglo de Oro”, *Exposición Virtual de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla “Juan de Arguijo y la Sevilla del Siglo de Oro”*, s. f. Recuperado en <http://expobus.us.es/omeka/exhibits/show/arguijo/fuentes-mitologicas> [20.10.2019].
- Orozco Díaz, Emilio, *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada, 1947.
- Ovando, Juan de, *Ocios de Castalia en diversos poemas*, ed. Cristóbal Cuevas, Málaga, Diputación provincial de Málaga, 1987.
- Pinciano, Alonso López, *Obras completas. Tomo I*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998.
- Pineda, Victoria, “Renacimiento italiano y Barroco español (el desarrollo de la teoría artística, de la palabra a la imagen)”, *Anuario de estudios filológicos*, 19, 1996, pp. 397-416.
- Portús Pérez, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea, 1999.
-

- Posada, Adolfo R., “A la luz del comparatismo: avatares y nuevas perspectivas en los estudios interdisciplinarios sobre el Siglo de Oro”, *Etiópicas*, 11, 2015, pp. 126-156.
- Posada, Adolfo R., *La imagen en la literatura: análisis crítico del tópico ut pictura poesis en el contexto aurisecular*, Tesis doctoral, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2017.
- Sáez, Adrián J., *El ingenio del arte: La pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor, 2015.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011.
- Soto De Rojas, Pedro, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos; Los fragmentos de Adonis*, ed. Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1993.
- Spitzer, Leo, “The «Ode on a Grecian Urn» or Content vs. Metagrammar”, *Comparative Literature*, 7 (3), 1955, pp. 203-225.
- Ștefan, Silvia-Alexandra, *Imitatio în poezia lui Fernando de Herrera (1534-1597)*, București, Ars Docendi, 2017.
- Vega Ramos, María José, *El secreto artificio: “qualitas sonorum”, maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC/Universidad de Extremadura, 1992.
-

LA LITERATURA DEL BARROCO ESPAÑOL EN LA CULTURA Y EN LAS LETRAS SERBIAS

JASNA STOJANOVIĆ

Universidad de Belgrado

jasto@fil.bg.ac.rs

Resumen: En este artículo resumimos en qué consiste la presencia de la Literatura Española del Barroco en las Letras y la Cultura Serbias. Mencionamos a los “tres grandes” que han dejado la huella más profunda (Cervantes, Lope y Calderón) y trazamos una lista de sus obras traducidas, adaptadas, estudiadas y/o representadas en los escenarios serbios. También nos referimos a la influencia ejercida por estos autores en nuestra Literatura desde el principio de la recepción (siglo XVIII) hasta nuestros días (el *Quijote* ante todo, en la narrativa, en la literatura infantil, en la lengua y la cultura en general). Demostramos que las comedias de Lope y de Calderón tienen una historia de estrenos en nuestro país que dura casi 150 años. Don Quijote, Don Juan y Segismundo se han convertido en mito y ya forman parte de la cultura serbia.

Palabras clave: *Barroco literario español, Serbia, recepción.*

Abstract: (Spanish Baroque Literature in Serbian Culture and Literature) In this article we summarize in what consists the presence of the Spanish Literature of the Baroque in Serbian Literature and Culture. We mention the three most important authors who have left the deepest mark (Cervantes, Lope and Calderón) and draw a list of their works —translated, adapted, studied and / or represented in the Serbian stages. We also refer to the influence exercised by these authors in our Literature from the beginning of their reception (XVIII century) to the present day (*Don Quixote* in the first place, in the narrative, in children's literature, in the language and culture in general). We show that the dramas and comedies of Lope and Calderón have a history of premieres in our country that last almost 150 years. Don Quixote, Don Juan and Segismundo have become myths and are now part of the Serbian culture.

Keywords: *Spanish literary Baroque, Serbia, reception.*

Hasta el siglo XX los serbios no hemos sido una nación con mucho hispanismo. Será por la distancia geográfica entre las dos penínsulas, pero también por razones religiosas y políticas: sabemos que en España desde

1939 gobernaba Francisco Franco y en la entonces Yugoslavia el comunista y luego socialista Josip Broz Tito (desde 1945). Este hecho ha condicionado de manera significativa las relaciones hispano-serbias en el período anterior.

Yugoslavia y España han restablecido las relaciones diplomáticas en 1978 y este hecho ha representado un empuje importante para el hispanismo. El español se estudia desde 1971, cuando se crea la Cátedra de español en la Universidad de Belgrado (dentro de dos años celebraremos medio siglo de este evento). Hoy día existen departamentos de español en las universidades de Novi Sad, Kragujevac y Niš, así como algunas privadas. El número de hispanistas se ha disparado, así como la cantidad de traducciones y la presencia de la cultura española e hispana en general. El Instituto Cervantes ha abierto sus puertas en Belgrado en 2004, así que la situación hoy día es completamente diferente de la que teníamos antes.

Pero, en el principio de todo están los clásicos, ¿no? Las mejores obras, los autores más representativos y los más conocidos fuera de los límites nacionales, es decir: los escritores del Barroco español. A través de ellos hemos empezado a conocer las letras españolas.

Como era de suponer, el puesto de honor lo tiene Cervantes. La primera mención jamás hecha data de 1784, cuando nuestro escritor ilustrado Dositej Obradović conoce El *Quijote* en uno de sus numerosos viajes por Europa, y se refiere a él como a un libro “que ennoblece la razón y aumenta la felicidad de las personas” (*Consejos de razón sana*, 1784). (Por cierto, Dositej nace en Čakovo, o Ciakova, en la región de Timisoara, en 1739). Es el primer lector de la novela cervantina entre nosotros, probablemente en francés, dado que la menciona como “Don Quichotte”. Es también el primer autor que ostenta la influencia directa de la novela cervantina en su obra *Vida y aventuras* (*Живот и прикљученија*, 1873), un esbozo de novela con elementos autobiográficos¹.

La observación de Ortega, que “toda novela lleva dentro, como una íntima filigrana, el *Quijote*, de la misma manera que todo poema épico lleva, como el fruto el hueso, la *Iliada*”² se puede aplicar a la tradición narrativa serbia. Varios escritores del siglo XIX leen el *Quijote* y se inspiran en él. El narrador, dramaturgo y poeta Jovan Sterija Popović (1806-1856) lo utiliza como modelo para parodiar la prosa seudohistórica serbia en su antinovela *Roman sin novela* (*Роман без романа*, 1838): gracias a ello, la novela en nuestro suelo hace un gran paso adelante y se origina el género de la prosa

¹ Stojanović, 2005, pp. 17-33.

² Ortega y Gasset, 1976, p. 530.

humorístico-realista, inexistente hasta entonces. En el prólogo de la misma obra, Popović amonesta a sus compatriotas: “Quien ha leído el *Quijote*, sé que lo conoce a fondo, y quien no lo ha leído, debe avergonzarse por ello, y los serbios deberían avergonzarse por no tenerlo traducido a su idioma, igual que las obras de Lesage, Sterne, Wieland y de muchos autores más”³.

Es al novelista más prolífico del siglo XIX, Jakov Ignjatović (1822-1889) a quien debemos el retrato de un Quijote serbio, muy parecido al original, retrato físico, pero también anímico. El individuo se llama Pera Kirić y es hermano del protagonista de la novela *El eterno novio* (*Вечити младожења*, 1878). Dice Ignjatović: “Era alto de figura. Derecho como un huso. El rostro alargado y extremadamente ovalado, enjuto y amarillento; los ojos negros, grandes, las cejas grandes, la frente larga; por delante, bastante calvo; la mirada, altiva. Nada más verlo, diría uno: ‘Es el mismo don Quijote’. ¡Tanto se parecía a éste, o por lo menos a los retratos que de él hacían! Y lo más extraordinario es que tenía el mismísimo temperamento de don Quijote”⁴. En varias novelas de este escritor abundan avatares del caballero manchego, individuos rebeldes que no encajan en su entorno, lectores engatusados por los libros, o parejas formadas por un idealista y un práctico, de tipo hidalgo-escudero. Asimismo, la prosa de Ignjatović ostenta numerosas similitudes de estilo y de humor que recuerdan a Cervantes y a la novela picaresca española⁵.

Los autores mencionados y los intelectuales de la época se educan en Viena, Presburgo (hoy Bratislava) o Budapest y leen el *Quijote* en francés y en alemán. La traducción serbia no existe todavía.

Pero las cosas iban a cambiar a mediados del siglo XIX: los primeros fragmentos vertidos directamente del castellano se publican en la revista *Setana* (*Дневник*) de Novi Sad en 1856. Poco tiempo después sale en Belgrado una adaptación del *Quijote* (por cierto, muy mala), anónima y traducida del alemán (1862), luego, en 1882, la primera versión destinada a

³ „Који је год *Дон Кишота* читао, знам да га добро познаје, а тко није читао, нека се стиди што га није читао, и Србљи нека се сраме што га на свом језику немају, како њега тако и Лесајови, Штернови, Виландови и многи други сочињенија” (Поповић, 1982, стр. 72).

⁴ „Створа је био повисоког. Прав као трска. Лице узано и јако овално, суво, жућкасто; очи црне, велике, велике обрве, чело велико, па спреда доста ћелав, ма још млад; поглед поносит. Ко га је први пут видио, одма' је морао рећи: 'Ово је исти Дон-Кихот.' Тако је на овог наличио, или бар на слику како Дон-Кихота малају. И што је чудо, имао је и нарав Дон-Кихотову, као што ћемо видети. Да је какав, значај му је мушки, не као у Шамике. Особито одговарали су лицу марцијални велики бркови” (Игњатовић, 1987, V, стр. 261).

⁵ Stojanović, 2005, p. 72.

lectores jóvenes; en 1885 se publica la primera traducción de una novela cervantina, *La española inglesa*, 1885⁶. La culminación de este proceso es la publicación de la primera traducción integral, realizada directamente del castellano, en Belgrado en 1895/96. Es la primera traducción a un idioma sur-eslavo y todo un acontecimiento en nuestro hispanismo y en nuestra cultura en general. La versión fue realizada por Đorđe Popović, llamado Daničar (1832-1914), intelectual polifacético embaucado por Cervantes que dedicó su vida a traducir el *Quijote* y a presentar la obra del español a sus compatriotas. Popović era autodidacta y en él influyeron los franceses Viardot y Doré.

Esta traducción tuvo en su momento un significado muy particular para los serbios. Fue considerada una obra patriótica, realizada en el seno de un pueblo que, tras varias sublevaciones sangrientas, se vio libre del yugo otomano para reorganizar un estado soberano y afirmar sus valores intrínsecos históricos y culturales. En este sentido el *Quijote* de Popović fue considerado la mejor prueba de la victoria de la lengua literaria serbia reformada por Vuk Stefanović Karadžić en la primera mitad del siglo XIX. Esta traducción, aunque hoy día un tanto anticuada, es una de las más logradas que tenemos por su exuberancia léxica, su gracia en los episodios cómicos y el entusiasmo portado al libro y a su autor⁷.

Durante casi cien años la versión de Popović era la única traducción serbia integral. Hoy día tenemos dos más: la de Duško Vrtunski (1988) y la de Aleksandra Mančić (2005).

Me gustaría mencionar también las ediciones infantiles, que son muy interesantes para el estudioso de la recepción. La gran mayoría va publicándose a lo largo del siglo XX y continúa en éste. Todas son traducciones de adaptaciones francesas, alemanas o rusas de la novela de Cervantes. A veces vienen ilustradas por extranjeros, y otras por artistas nacionales⁸. La influencia de estas ediciones no es del todo insignificante. A través de ellas han conocido al héroe cervantino numerosos niños y jóvenes que más tarde llegarán a ser grandes autores. Lo sabemos gracias a los comentarios que dejan ellos mismos de sus lecturas juveniles, como, por ejemplo, hizo nuestro Premio Nobel Ivo Andrić: “Me acuerdo de un catálogo grueso, me parece que lo enviaba la librería de los hermanos Jovanović de Pančevo. Las páginas, de papel fino, eran en colores – blancos amarillos, rosa. Es allí donde, por primera vez, oí los nombres de Cervantes, Walter

⁶ Stojanović, 2005, pp. 147-182.

⁷ Stojanović, 2006b, pp. 57-72.

⁸ Stojanović, 2013, p. 425.

Scott, Jules Verne, y donde vi a Don Quijote en su flaco rocín”⁹. Sus lectores también han sido Miloš Crnjanski, Danilo Kiš y Branko Ćopić. El autor contemporáneo Dragan Aleksić comenta: “He conocido el *Quijote* cuando tenía once años. Aunque más tarde, cursando estudios de Literatura General, conocí al Caballero de la Triste Figura en su faceta más seria /.../, el cariz de mi primer encuentro con el personaje me motivó a escribir un radio-drama para los niños inspirado en la novela de Cervantes”¹⁰.

El *Quijote* sigue siendo modelo vigente para la creación literaria en mi país, aunque han pasado 400 años. El último ejemplo es el de Ratomir Damjanović y de su novela *La versión de Sancho* (*Санчова верзија*, 1999) que narra la guerra y la desintegración de Yugoslavia. Su protagonista es un joven serbio, idealista, gran amante de las letras y del arte, que no acepta la cruel realidad, no quiere alistarse y que al final muere de desesperación por el estado de las cosas en el país, abandonándose a la droga¹¹.

Además del *Quijote*, disponemos en serbio de las siguientes obras del alcaíno: *Novelas ejemplares* (1981, traducción de D. Vrtunski), *Entremeses* (1994, traducción de J. Stojanović y Z. Hudak) y *Persiles y Sigismunda* (2008, trad. de A. Mančić).

Don Quijote vive también en los escenarios. En los teatros de Belgrado sigue poniéndose en escena el ballet *Don Quijote* de Ludwig Minkus (el primer estreno es de 1931), pero también la dramatización de Mijaíl Bulgákov.

Los entremeses se representan desde 1963. Son adecuados para compañías pequeñas y las de amateurs que participan en festivales de verano y otros eventos culturales y artísticos. Un crítico teatral internacionalmente conocido, Jovan Ćirilov (1931-2014) señaló que “La gracia cervantina /.../ es moderna, la diversidad de los entremeses posmoderna, y su estructura casi posdramática. Jugando con los géneros, Cervantes ensanchó los límites del arte teatral pero a la vez dejó el testimonio de los acontecimientos sociales de su tiempo”¹².

⁹ „Сећам се нарочито једног обимног каталога, чини ми се да га је слала издавачка књижара Браћа Јовановић из Панчева. Листови од танке хартије били су у разним бојама, бели, жути, ружичасти. Ту сам први пут чуо за имена Сервантеса, Валтера Скота, Виктора Игоа, Жила Верна, видео слику Дон Кихота на његовом мршавом коњу” (Андрић, 1981, стр. 41-41).

¹⁰ Stojanović, 2006^a, p. 38.

¹¹ Stojanović, 2008, pp. 709-718.

¹² „Servantesov humor je u intermedijima moderan, raznolikost međuigri postmoderna, a struktura gotovo postdramska. On je pomakao granice dramskog stvaralaštva. Poigravao se sa žanrovima, a istovremeno je ostavio svedočanstvo o društvenim zbivanjima u Španiji njegovog vremena” (Ćirilov, 2008, p. 20).



M. Bulgákov, *Don Quijote*, Teatro Madlenianum, Belgrado, 2005.



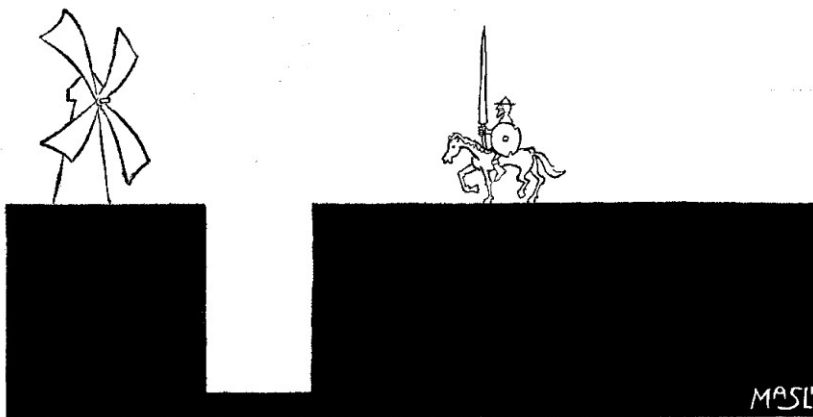
Cervantes, *Teatro de las maravillas*. Teatro de Kruševac, 1995.

Quisiera resaltar que la presencia de Cervantes y de su obra en nuestra cultura rebasa las letras y el teatro. La figura del Quijote es archiconocida, incluso para los que no han leído la novela. Las palabras *donquijotismo*, *donquijotesco*, *donquijotada* (донкихотизам, донкихотски, донкихотерија) y la expresión *luchar contra los molinos* (борити се против ветрењача) son comunes y se encuentran en cualquier diccionario de la lengua serbia.

Tanto el caballero cuanto su escudero, Rocinante y Dulcinea, forman parte del imaginario común, de lo que dan testimonio las imágenes que siguen y que pertenecen a las artes gráficas, la escultura y la caricatura. Son una muestra de cómo los héroes cervantinos vienen representados (y utilizados) de las más diversas maneras, funcionando incluso como moldes vaciados de su contenido.



Nenad Nikolić (1952), *El triunfo del Santo Don serbio*

Н. МАСЛОВАРА**Без речи**

Nikola Maslovara (1942), *Sin título*.



Jovan Soldatović (1920-2005), *Don Quijote*. Parque Tašmajdan, Belgrado



Los políticos serbios ante la UE. Kurir, 2014

De los demás autores barrocos, se llevan la palma los dramaturgos. Calderón es el primero en ser representado. No se ha traducido mucho —por ser tan difícil—, pero *La vida es sueño* se sigue representando desde el siglo XIX hasta la actualidad en intervalos más o menos regulares (1874, 1875, 1899, 1964, 1987, 1994, 2012...). Un crítico agradecía al director del montaje de 1964 por “avivar el interés por esta obra realmente grande pero /.../ insuficientemente conocida”¹³ por nosotros¹⁴, subrayando el carácter universal del lema calderoniano. El último estreno data de 2016, en el Teatro de Šabac, donde el director Lukač se ha propuesto interpretar el texto calderoniano como una crítica burlesca de la política y de las clases dirigentes.

¹³ „Pozorište je, postavljajući ovu dramu, u punom smislu reči učinilo veliku uslugu literaturi aktivirajući naše interesovanje za jedno zaista veliko, a s obzirom na svoj značaj, nedovoljno poznato delo”.

¹⁴ Selenić, 1964, p. 7.



Calderón, *La vida es sueño*. Teatro de Šabac, 2016

La segunda pieza del mismo dramaturgo es *La dama duende*, estrenada en el Teatro Nacional de Belgrado en 1932. Esta comedia de capa y espada fue traducida para ser llevada a escena y nunca se publicó. Su traductor es Iso Velikanović (1868-1940). Los críticos y el público vieron en ella “la esencia de lo español, en los sentimientos de honor, de la religión y del amor”¹⁵, mientras que otro crítico apuntaba que la pieza le recordaba “una riquísima capa femenina sacada del armario”¹⁶.



Calderón, *La dama duende*, 1932. Teatro Nacional de Belgrado.

¹⁵ Petrović, 1932, p. 427.

¹⁶ „[...] skupoceni ženski ogrtač izvučen iz naftalina” (Mladenović, 1932, p. 6).

Calderón ha sido el primero, y Lope el más presente en los escenarios de Serbia y Yugoslavia, probablemente por su espíritu popular y su estilo. Empieza a traducirse en los años 50 del siglo XX y en ello han influido los factores ideológicos más que los culturales o literarios. Las interpretaciones del momento veían en *Fuenteovejuna* una obra democrática en la que se confrontaban pueblo y autoridad. La crítica soviética, bastante presente en Yugoslavia por estos años de la posguerra, insistía en la imagen de un Lope anti-monárquico¹⁷. Es la primera obra del Fénix traducida del castellano y estrenada en Yugoslavia (1950).



Lope de Vega, *Fuenteovejuna*. Teatro Dramático Yugoslavo, Belgrado, 1951

Su estreno más significativo es el de 1951, en Belgrado. El conocido director Bojan Stupica ha querido ofrecer un espectáculo atractivo y pintoresco y mover al auditorio con escenas fuertes y emocionantes. La escenografía y el decorado, fastuosos, han sido ideados con el fin de reflejar la vida rural por un lado, y por el otro el ambiente de la corte de los Reyes Católicos. Los críticos opinaban que el director había conseguido mostrar el “verdadero foganazo de la insumisión, el deseo de libertad y de resistencia”¹⁸. La idea directriz de la dramaturgia se basaba en las hondas diferencias entre los villanos y el Comendador y en su relación injusta.

¹⁷ *La historia de las literaturas de Europa occidental* de Petr Semjonovič Kogan se publicó en Belgrado en 1929 y se reimprimió en 1954, 1957, 1962, 1967 y 1971.

¹⁸ „[...] pravu buktinju nepokornosti, želju za slobodom i otporom svemu što ugnjetava aktuelnost” (Volk, 1990, p. 76).



Lope de Vega, *Fuenteovejuna*. Teatro Dramático Yugoslavo, Belgrado, 1951

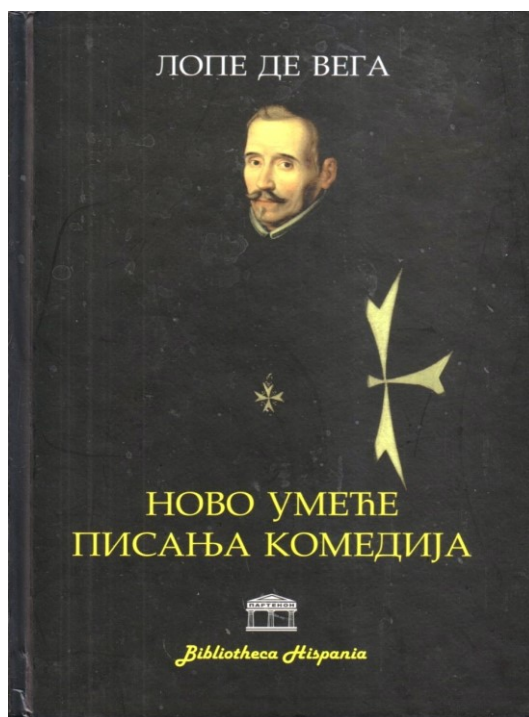
Se han representado de Lope también *La dama boba*, *La discreta enamorada* y *El arrogante español o Caballero de milagro*, en la capital pero también en teatros de varias ciudades provinciales (Zrenjanin, Pirot, Kragujevac, Niš, Užice, Kruševac, etc.). Estos montajes difieren por su calidad y éxito, aunque, gracias a los consabidos valores —“la calurosa sangre española, el amor, la pasión y los celos”—, han sabido agradar al público.



Lope de Vega, *La dama boba*. Teatro Dramático Yugoslavo, Belgrado, 1968

Subrayemos que se ha traducido al serbio, pero no representado, *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra* (traducción de A. Mančić, 2001; B. Prelević, 2002). Claro, el mito de Don Juan es harto conocido a través de las obras y óperas de Molière, Mozart, Rossini y Pushkin, estrenadas con frecuencia en Belgrado y Novi Sad.

Los demás autores y obras del siglo XVII son menos conocidos, aunque están presentes a través de traducciones o de obras críticas. Pero, igual así, quedan mayormente relegados a ámbitos profesionales o universitarios: el *Buscón* (traducción de Radivoje Konstantinović, 2003; trad. de A. Mančić 2009) y los *Sueños* de Quevedo (traducción de Marina Ljujić, 2006), Góngora (*Soledades y Poemas escogidos*, trad. de Branislav Prelević, 2012 y 2015), la novela picaresca —*La pícaro Justina* de Salas Barbadillo (trad. de Vladimir Karanović).



Hace algunos años se tradujo el *Arte nuevo* de Lope (trad. de Vladimir Karanović, en colaboración con Željko Donić, 2013).

Y estos son los tres grandes —Cervantes, Calderón y Lope— quienes dominan el panorama de la literatura del Barroco español en la cultura serbia. Cervantes, el omnipresente y su *Quijote*, conocido incluso por

los que no han leído la novela y venerado su protagonista como el idealista por excelencia. El autor y su obra todavía ejercen su influencia en las letras, las artes gráficas, la música y la cultura serbia en general. De Calderón, se conoce solo *La vida es sueño*, pero se representa en intervalos regulares desde 1874 hasta la actualidad. Lope ha tenido su “momento de esplendor” a mediados del siglo XX con *Fuenteovejuna*, que no se ha vuelto a representar después. Varias de sus “comedias cómicas”, según hemos visto, han tenido mejor suerte en los escenarios serbios.

Para terminar, mencionemos algunas contribuciones representativas de la crítica académica serbia, relativas a las letras barrocas en España: *Don Quijote de Miguel de Cervantes* de Ljiljana Pavlović-Samurović (1980) y el *Libro sobre Cervantes* (2001) de la misma autora, luego varios libros nuestros, a saber *Cervantes en la literatura serbia* (2005), *Cervantes en la cultura serbia* (2006), *Teatro español del Barroco* (2009) y *¿Cómo hemos leído el Quijote?: La crítica literaria serbia sobre la novela de Cervantes* (2014)¹⁹. Estos volúmenes están pensados ante todo para los estudiantes de Filología Hispánica y de Artes Dramáticas en las universidades serbias.

En conclusión, las obras universales del barroco español han encontrado el camino hasta nuestros lectores y espectadores, a pesar de la distancia geográfica, lingüística y cultural que separa las penínsulas ibérica y balcánica. Los especialistas y los traductores trabajamos por acercar este período a nuestros compatriotas, explicándoles el espíritu del Barroco a través de estudios, de traducciones o investigando sus reflejos en la literatura y la cultura nacional.

En Serbia hay cada vez más hispanistas, el número de traducciones aumenta constantemente, la presencia y las actividades culturales y educativas del Instituto Cervantes, igual de que los intercambios universitarios y científicos, y el internet, contribuyen mucho en el hecho de que el Siglo de Oro español y sus obras cumbres estén más conocidos y valorados entre nosotros.

BIBLIOGRAFÍA

Андрић, Иво, „Библиотека наша насушна“, *Сабрана дела*, књ. 10, Београд, Просвета, и сл, 1981, стр. 41-42.

¹⁹ *Don Kihot Migela de Servantesa. Knjiga o Servantesu. Servantes u srpskoj književnosti. Špansko pozorište baroka. Kako smo čitali Don Kihota? Srpska književna kritika o Servantesovom romanu. Vjetrenjače Evrope.*

-
- Ćirilov, Jovan, „Servantesove jednočinke”, *Blic*, 3917, 5. 1. 2008, p. 20.
- Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.
- Поповић, Јован Стерија, *Роман без романа*, Београд, Нолит, 1982.
- Игњатовић, Јаков, *Вечити младожења. Одабрана дела*, књ. 5, Београд, Приштина, Просвета, Јединство, 1987.
- Mladenović, R., „Poslednja dramska premijera u sezoni”, *Vreme*, 25.06.1932, p. 6.
- Петровић, С., „Госпођа Ђаволица”, *Мусао*, 7-8. 1932, стр. 427-429.
- Selenić, Slobodan, „Bez pravog razumevanja”, *Borba*, 29.12.1964, p. 7.
- Stojanović, Jasna, *Servantes u srpskoj književnosti*, Beograd, ZUNS, 2005.
- Stojanović, Jasna, *Don Kihot u srpskoj kulturi/Don Quijote en la cultura serbia*, Beograd, Instituto Cervantes, Filološki fakultet, 2006a.
- Stojanović, Jasna, “Génesis y significado de la primera traducción serbia del *Quijote*”, *Cervantes*, 26, 2006b, pp. 57-72, <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=31866> [17.01.2019].
- Stojanović, Jasna, “El conflicto balcánico en una novela de corte cervantino: *La versión de Sancho* del escritor serbio Ratomir Damjanović”, en *Tus obras los rincones de la tierra descubren*. Madrid, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 709-718, <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=33107> [17.01.2019].
- Stojanović, Jasna, “Los ilustradores de los *Quijotes* infantiles en Serbia”, *Colindancias, Revista de la Red Regional de Hispanistas de Hungría, Rumanía y Serbia*, 4, 2013, pp. 425-436, https://www.academia.edu/6529319/Los_ilustradores_de_los_Quijotes_infantiles_en_Serbia [17.01.2019].
- Volk, Petar, *Pozorišni život u Srbiji 1944/1986*, Beograd, Fdu institut, 1990, p. 76.
-

LA VIOLENCIA VERBAL ENTRE MARIDO Y MUJER EN LOS SIGLOS XVI Y XVII*

JESÚS M. USUNÁRIZ

GRISO – Universidad de Navarra

jusunariz@unav.es

Resumen: A pesar de la actual preocupación social existente por el maltrato contra la mujer, la violencia psicológica, especialmente la agresión verbal, no ha sido objeto de tanta atención como el la violencia física o sexual; quizás por ser aquella más sutil, quizás por ser menos visible o apreciable en el entorno social, al ser palabras espetadas en la intimidad del hogar; quizás por haber sido minimizada por ese mismo entorno. Este texto quiere abordar el análisis de abuso verbal en la España de los siglos XVI y XVII, a fin de establecer comparaciones —sin caer, en la medida de lo posible, en anacronismos—, sobre actitudes y procedimientos de los actores protagonistas y de reparto en episodios de violencia en el matrimonio.

Palabras clave: *violencia en el matrimonio; violencia verbal; Siglo de Oro español.*

Abstract: (Verbal Violence between Husband and Wife during XVI and XVII Centuries) Despite the current social concern about the abuse of women, psychological violence, especially verbal aggression, has not received as much attention as physical or sexual violence; perhaps because it is more subtle, perhaps because it is less visible or appreciable in the social environment, being words used in privacy of own home; maybe, for having been minimized by that same social context. This text wants to address the analysis of verbal abuse in the Spain of Sixteenth and Seventeenth centuries, in order to establish comparisons, —without falling, as far as possible, in anachronisms—, on attitudes and procedures of the lead or supporting actors, in episodes of violence in marriage.

Keywords: *violence in marriage; verbal violence; Spanish Golden Age.*

En nuestros días la violencia contra las mujeres en el seno de la vida familiar puede describirse, como se recoge en un artículo reciente como:

* Este trabajo forma parte de los resultados del proyecto “Universos discursivos e identidad femenina. élites y cultura popular (1600-1850)”, financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad del Gobierno de España (Referencia: HAR2017-84615-P).

una combinación de actos abusivos de tipo *físico* (empujones, bofetadas, patadas, puñetazos, golpes con o contra objetos, agresiones con armas...), *psicológico* (insultos, desprecios, humillaciones, aislamiento, conductas de control, amenazas,...) y/o *sexual* (mediante la fuerza física, bajo amenaza o por temor a represalias), suele tener un carácter progresivo y crónico, se produce de forma repetitiva e intermitente, ocurre dentro del propio hogar y por aquella persona con la cual se convive diariamente¹.

Tres ejes a los que habría que añadir un cuarto, como apuntan otros autores, no menos importante y angustioso, como la violencia patrimonial y económica.

A pesar de la actual preocupación social existente ante el maltrato, la violencia psicológica², especialmente la agresión verbal (dejamos de lado otras formas de expresión de esta violencia como el lenguaje corporal o el chantaje afectivo), no ha sido objeto, desde la Historia, de tanta atención como la violencia física o sexual³, quizás por ser aquella más sutil, quizás por ser menos visible o apreciable en el entorno social al ser palabras o determinadas acciones espetadas en la intimidad del hogar, quizás por haber sido minimizada por ese mismo entorno. Esta violencia verbal, este abuso verbal puede definirse, en palabras de Patricia Evans, como “un acto de violencia psicológica que se manifiesta por medio de palabras que atacan o injurian, que nos llevan a creer lo falso o que hablan falsamente de una persona”⁴. Su intensidad dependerá de factores varios: será mayor cuanto más cercana a nosotros es la persona que nos ofende; será mayor si no solo busca ridiculizarnos sino resaltar su predominio social; será mayor si es público; será mayor dependiendo también de la fragilidad o fortaleza de la persona injuriada⁵. Este abuso verbal (que puede ser abierto, es decir con insultos llenos de ira; o encubierto, más vaporoso, más difícil de apreciar gracias a la cortina del sarcasmo), suele ir acompañado de otros tipos de violencia, especialmente la física, y se plasma en insultos, soeces en la mayor parte de las ocasiones, que se complementan con la amenaza, la

¹ Patró Hernández, Corbalán Bernay y Limiñana Gras, 2001, p. 118.

² Lo que Gowing califica de «mental torment» (Gowing, 1996, p. 211) y que llevaba a las mujeres a la desesperación.

³ Sí ha sido objeto de atención, para época contemporánea, desde los estudios de lenguaje y género. Ver, por ejemplo, Bou Franch, 2016a y, sobre todo sus reflexiones en la introducción de este libro Bou Franch, 2016b.

⁴ Evans, 2000, cap. VIII.

⁵ Irvine, 2015, cap. 6, p. 116.

humillación y la ridiculización, el sometimiento, el menosprecio, y culminan con una pérdida de la autoestima por parte de la mujer agredida.

El insulto surge en dos de las tres fases diferentes de lo que los psicólogos expertos en maltrato han llamado “ciclo de la violencia”⁶: en la primera, la “fase de acumulación de tensión”, comienzan ya los abusos verbales con un lenguaje “peyorativo, manipulativo, productor de confusión en la mujer”; y estallan en un segundo paso, la fase de “explosión violenta”, en donde la mujer es agredida de forma mucho más violenta tanto física como verbalmente y en la que se incorporan insultos contra la honestidad, y entre los cuales “«puta» (con sus variantes), es el vituperio más corriente”. En una tercera fase, llamada “luna de miel” el agresor se muestra arrepentido, desaparecen, aparentemente, y durante un lapso de tiempo, las formas de violencia..., para comenzar de nuevo el ciclo vicioso incluso con más intensidad.

Asociaciones, expertos y autoridades ofrecen hoy recomendaciones sobre cómo debería actuar la agredida. Así la *Guía práctica para el asesoramiento legal a víctimas de violencia de género* de la Fundación Pombo, apunta varias cuestiones de interés para nuestro propósito: se pueden denunciar las “amenazas, coacciones, insultos, agresiones físicas (incluso si no producen lesión) y agresiones sexuales, ante una comisaría (Policía Nacional, policía autonómica), puesto de la Guardia Civil, juzgado de guardia o policía local; los pueden denunciar la víctima, una persona que tenga conocimiento del delito, la policía, los servicios médicos, los servicios sociales y las autoridades judiciales. Los insultos suelen tener la consideración de falta (no de delito), al menos que así se considere por su entidad o reiteración. Entre las pruebas juegan un papel importante los testigos: “Igual de relevante será contar con el testimonio de aquellas personas que hubiesen podido presenciar situaciones constitutivas de maltrato (insultos, vejaciones, desprecios, humillaciones, etc.) a fin de que testifiquen sobre ello en sede judicial” (p. 135).

Todos estos preliminares me sirven de excusa, y de apoyo, para abordar en caso del abuso verbal en los siglos XVI y XVII, a fin de establecer comparaciones, sin caer, en la medida de lo posible, en anacronismos, sobre actitudes y procedimientos de los actores protagonistas y de reparto en episodios de violencia doméstica.

Para ello no puedo acudir, sin embargo, a las fuentes literarias, no porque no haya testimonios de violencia contra las mujeres (en el teatro, en

⁶ Yugueros García, 2015, pp. 13-19; Toldos Romero, 2013, pp. 39-43.

la novela, en la poesía...), pues abundan los ejemplos de estupro, violaciones y raptos, cuando no bofetadas u otros excesos: las vejaciones a las que sometieron a las hijas del Cid sus propios esposos, los infames infantes de Carrión; la violencia física (asesinatos, encerramientos...) de los textos de ficción sentimental del siglo XV (en donde las mujeres aparecen también como agresoras), el lujurioso comendador de Fuenteovejuna, forzador y engañador de doncellas y casadas, los hombres de escasa moral frente a mujeres castas (y perspicaces) de las novelas cortas de María de Zayas; la intimidación verbal de los graciosos o la amenaza física en los dramas de honor conyugal de Rojas Zorrilla⁷, etc.), sino porque son mucho más escasos los ejemplos evidentes de abusos verbales abiertos, tal y como lo hemos señalado aquí.

A pesar de ello, tampoco desde la Historia abundan los estudios publicados del uso de la violencia de la palabra en las relaciones entre marido y mujer, y, de recoger testimonios, estos ocupan, casi siempre, un lugar secundario en la terrible rueda de la agresión doméstica, como un preliminar que anuncia el “verdadero” acto de violencia, el físico, cuando no el homicidio⁸, salvo, quizás, el trabajo de Laura Gowing, sobre el Londres de la temprana edad moderna.

Son los pleitos judiciales por malos tratos, iniciados ante los tribunales reales por las mujeres agredidas, o en las demandas por sevicias, en las causas de separación matrimonial incoadas ante los tribunales diocesanos⁹, los que nos permiten su reconstrucción, gracias a las demandas, gracias a la declaración de múltiples testigos¹⁰. Es cierto que, en tales causas, el protagonismo lo tendrá la violencia física (que en casos más extremos finaliza en uxoricidio), pero en la inmensa mayoría de ellos, el insulto, la injuria, está presente.

Es difícil, sin embargo poder llegar a adivinar las fases de la violencia de las que hablamos, especialmente entre la primera y la segunda, aunque sí podemos atisbar algunos de sus elementos, si bien suelen aparecer mezclados y, sobre todo, centrados en la segunda fase del citado ciclo.

⁷ Varela Olea, 2011; Lacarra Lanz, 2008; López del Barrio, 2014; Julio, 2013.

⁸ Benoît Garnot, en el caso de los Boiveau, estableció tres fases en ese caso: las injurias e insultos, con escasos testimonios; las amenazas y finalmente el homicidio. Cit. p. Mantecón, p. 164.

⁹ Estos tienen grandes similitudes con los procesos de separación en los tribunales ingleses recogidos por Gowing, 1996, pp. 209ss.

¹⁰ Gil Ambrona, 2008, p. 226.

No obstante, no es extraño que nos encontremos algunos primeros asomos de esta violencia, con amenazas y actos humillantes. En la demanda de María de Segovia contra su marido, el procurador del Consejo, Pedro de Zozaya, en 1532, una criada que había servido en su casa durante seis meses declaró que ella no había visto malos tratos pero sí:

por palabras que el uno al otro se dicen, y algunas veces estaban sin hablarse siete y ocho días y algunas veces no dormían juntos y otras veces se trataban bien y estaban en amor. Y no sabe la causa porqué pasaban las dichas palabras sino que cada uno dellos tiene poca paciencia¹¹.

Hacia cinco o seis años que Graciana de Odériz, vecina de Pamplona, estaba casada con el hornero Pedro de Ansoain. Como tales vivían “en una casa y en una compañía” y ella tenía “las llaves y la gobernación de la casa y familia, en una mesa y dormiendo en una cama”. Sin embargo, desde hacía quince meses su marido había metido en la casa a otra mujer, Catalina de Noain. A los tres o cuatro meses de su entrada, Pedro quitó a Graciana las llaves y el gobierno de la casa, para dárselo a Catalina. Desde entonces, Pedro se comportaba como hombre cruel y la maltrataba “con un palo y con manos y de lengoa, maltratándola de palabras y obra y la había echado del hogar¹²”.

Las palabras de amenaza, a manera de malsanos avisos de lo que estaba por venir, forman parte también de estos primeros momentos, signo evidente de la devaluación relacional. Diego de Oñate, sentado a la mesa de su hogar, pidió a su mujer, Catalina de Goizueta, que le sacara la cena. Como esta no lo hizo de forma inmediata él dijo: “Yo te juro a Dios que yo te dé mala postre¹³”. Según la información recibida por el alcalde ordinario de Peralta, Felipe de Arbeiza, casado con Isabel Díaz, mantenía una relación con otra mujer, Graciosa de Castejón, y había amenazado de muerte a su mujer “si no consentía aquella situación¹⁴”. León Vidaurre, vecino de Arguiñano, que había estado desterrado y preso en Larache, al volver a su pueblo comenzó a amenazar a su mujer “deciendo le ha de sacar el corazón y que asado lo ha de comer y que también ha de matar a sus hijos¹⁵”. María Pérez de Santesteban que vio cómo su marido, el zapatero Martín de

¹¹ Archivo General de Navarra [AGN], Tribunales Reales. Procesos, núm. 008672.

¹² AGN, Tribunales Reales. Procesos núm. 000151.

¹³ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 097875.

¹⁴ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 01573.

¹⁵ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 07539, fol. 3r-5v.

Sorauren, dilapidaba sus escasas propiedades, se quejó porque cuando ella se negó a vender más bienes para pagar las deudas, su marido la quiso maltratar “y cada día va amenazándola que la [ha] de matar y otras palabras muy feas e injuriosas y no puede hacer vida con él, sin peligro de su persona”¹⁶. Sancho de Aoiz, al volver de la taberna de jugar y de beber, solía amenazar a su esposa, Catalina de Erviti, diciendo “que la había de matar”¹⁷. En su demanda María Romeo acusó a su marido, Juan Sánchez, de que se jactaba públicamente de que “le ha de comer y beber cuanto tiene de bienes”, “y después la ha de matar y irse por el mundo a sus anchuras”¹⁸. Según el padre de Catalina de Ureña, su marido, Miguel Carrillo, de Viana, cada día “blasfemando e jurando, protesta que la ha de matar y que ha de morir en sus manos y de mala muerte, y que después de muerta se irá y ausentará a otras partes, adonde tomará otra mujer e otras cosas”¹⁹. Juan José Lander, hijo de María Magdalena Ortiz, se dirigió a su madre y le dijo que su padre decía “que fuese a casa la dicha María Madalena, su mujer, y que de no toparla en casa cuando volviera de Piedramillera, le juraba que había de entrar en la casa donde estaba su dicha mujer y que le había de pegar [...] que para ello hizo una cruz en el suelo”²⁰.

En estrecha relación con los golpes, bofetones u otras acciones violentas, los maridos encolerizados, cuando no borrachos, lanzaban sus improperios. El herrero Martín de Aldaz, de Pamplona, en 1543, había sido testigo de cómo Juan Pérez de Olló o Asiain había maltratado a su mujer, María de Sarasíbar “vituperándola con palabras lastimosas”²¹. Fue Juan de Epároz Sagardoy y su hija María, vecinos de Sangüesa, quienes en nombre de su hija y hermana, Margarita de Epároz, presentaron queja criminal contra su yerno y cuñado, Juan de Alastuey. Alastuey se había casado hacía cinco meses con Margarita y, desde entonces, “principió a tratarla mal de palabra y mostrarle poco amor”. Después, en muchas ocasiones, la había tratado de “puta bujarrona y borracha” y había querido “poner manos en ella”. Insultos que, según los testigos, faltaban a la verdad, pues Margarita era “aguada”, es decir, nunca se le había visto beber vino; y mientras habitó con sus padres, siempre había vivido con “el recato que una mujer principal debe”. Alastuey, incluso, había acusado y difamado públicamente a su mujer de que le había

¹⁶ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 027375, fol. 3r.

¹⁷ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 036509, s. fol.

¹⁸ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 212975, fol. 18r.

¹⁹ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 145385, fol. 1r-2r.

²⁰ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 124795, fol. 1r-10r.

²¹ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 130886, fol. 25r-44r.

querido envenenar, echando solimán al vino, todo con el fin de “agraviarla y ponerla en mala opinión”²². Uno de los testigos en el pleito de la citada Graciana de Odériz, una moza de dieciséis años, vio un día a Graciana en la puerta de su casa, “arrimada a la pared”, cuando salió Pedro de Ansoain, su marido y le gritó: “¡Doña traidora! ¿Aquí me estás? Espérate que yo te quitaré”, la asió del brazo, le dio de golpes y desde entonces vivía fuera de la casa de su marido²³.

Una criada, Ana del Terza, examinada como testigo en la demanda que el escribano Miguel de Arce había presentado contra el también escribano Martín de Enériz, por las injurias y malos de este contra Jimena de Arce, su esposa e hija de Miguel, afirmó que Enériz era “hombre pesado y enojado y muchas veces suele estar altivo con su mujer [...] y suele hablar y tratar con mucha cólera”²⁴. De hecho, María de Arce, hermana de Jimena, además de relatar las diversas ocasiones en las cuales Enériz había golpeado a su hermana hasta hacerla sangrar, afirmó que, además, “muchas veces” la trataba de “bellaca, puta y otras palabras muy pesadas”²⁵.

Fue el padre de Catalina de Ureña, Juan de Ureña, quien en 1561 presentó queja criminal ante el alcalde de Viana, porque el marido de Catalina, Miguel de Carrillo, la maltrataba y amenazaba de muerte. Una testigo, Inesa, dio testimonio de que Carrillo daba “muy mala vida a la dicha su mujer, así de manos como de palabras, tratándola de puta, bellaca, mala mujer”, además de golpes y otras crueldades, pues la hacía trabajar en casa “descalza y desnuda” y la amenazaba con matarla. De hecho, un día acudió a las voces de otra mujer, en los arrabales de la villa, porque Carrillo “estaba matando a su mujer” y fue testigo de que Carrillo tenía la daga desenvainada y perseguía a su esposa al grito de “¡Juro a la Verónica de Jaén que te mate!”. En la misma ocasión otra vecina, Elvira, vio a Carrillo atacar a su mujer con una daga “diciéndole que no era su mujer, que fuese para bellaca, que se cabalgaba con su padre y otras bellaquerías y desvergüenzas. Y la dicha su mujer callaba y no decía nada”²⁶.

Fueron el fiscal del reino y María Martín de Iraizoz quienes en 1605 presentaron queja criminal contra Martín de Larraínzar, esposo de María, pues este, a pesar de que hasta entonces habían vivido como marido y mujer, comenzó a maltratarla, “a poner manos sobre ella” y le había quitado las

²² AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 202189, fol. 1r-2r.

²³ AGN, Tribunales Reales. Procesos núm. 000151.

²⁴ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 198652, fol. 2r-5v.

²⁵ AGN, Tribunales Reales. Procesos núm. 000151.

²⁶ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 145385, fol. 2r-4r.

llaves y el gobierno de la casa (“la tiene desechada, que no la quiere ver en su “casa”) a favor de una criada, con escándalo de todo el pueblo. Una vecina de lugar de Larrainzar, María de Miquelarena, fue testigo de cómo una noche ambos empezaron a reñir y él “colérico y alborotado” le dijo a su mujer “que era una borracha y estaba endemoniada y otras muchas palabras injuriosas”, a lo que siguió el ataque físico (le tiró un tizón del fuego por dos veces). Otra testigo, una muchacha de veinte años, aseguró que “la suele tratar de mala mujer sucia y de otras palabras”. Otras mozas afirmaron que “muchas veces le suele decir a la dicha su mujer que es una mujer perdida, puta, borracha y ladrona”, “que era una puta borracha, bellaca y otras palabras a este propósito”, o “que es una puta borracha, ladrona y mala mujer”²⁷.

Cuando en 1598 varios vecinos acudieron a los gritos de Juana de Andueza, vieron cómo su marido, Sancho de Goizueta, la maltrataba. Cuando se lo recriminaron él les contestó enseñándoles un real de a cuatro que había quitado a su mujer “que se lo había dado un hombre, viéndolo el dicho Sancho de Goizueta, y que era una puta”²⁸. En 1613 varios testigos confirmaron que Juanes de Badostáin no solo golpeaba a su mujer, Catalina de Sarasa, sino que la trataba “de puta y mala mujer”²⁹.

Una noche de 1558 María de Alfaro apareció muerta en su casa. Las sospechas recayeron sobre su marido, Martín de Milagro. La criada del matrimonio, una niña de 13 años, Bárbara de Alfaro, afirmó que Martín “solía reñir a la dicha defuncta y que la tractaba de puta y que le decía: «Mis hijas no andan con los clérigos por los huertos, como tú»”. Otras veces “la solía tractar de puta y de bellaca y que le solía dar de paños y golpes con la mano y puño en cama después della estar acostada”. La azotaba y le gritaba: “¡Putas, bellaca! Yo haré y te tomaré en alguna parte, que no confieses en pecado”. Es más, la criada llegó a decir que sospechaba de Martín “porque nunca vio en ellos que hubiese amor entre ellos; antes vio que reñían como gato y perro”³⁰.

Bernart de Sorauren, en 1561, fue testigo de cómo su padre, Martín, trataba a su madre, María, “muy mal de palabras, llamándola de puta, bellaca y otras palabras, y algunas veces quiso poner manos en ella”, y él se interponía, aunque tenía mucho miedo³¹.

²⁷ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 200352, fol. 4r-12v.

²⁸ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 029317, fol. 4r-7r.

²⁹ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 057780, fol. 2r.

³⁰ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 036993, fol. 38r-48r.

³¹ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 027375, fol. 4r-6r.

Juan de Andía, vecino de Arellano, presentó queja contra su mujer, Catalina Martínez de Mues, en 1634, porque había abandonado el domicilio conyugal y exigía su regreso. No obstante Catalina afirmó que desde que se casaron la trataba mal “de obras y palabras”, la había azotado y dado de palos y la había amenazado de muerte. Uno de los cirujanos que la había tratado, Juan Martínez, afirmó que desde que se habían casado “han tenido muchas pesadumbres y enojos” y que él la trataba de “puta” y, según otros, de “mala mujer”³².

En 1564 María de Erviti, de Pamplona, demandó a su marido el zapatero Juan de Larragueta, su segundo marido, pues desde que se casaron “le ha tractado y trata mal en su persona, sin causa alguna” y así le decía que era “una bellaca, puta y mala mujer y que los hijos que tienen entre ellos no son suyos” y amenazaba con matarla³³. Los testigos lo confirmaron, como el pelaire Miguel de Urdániz, que vivía en la misma calle que ellos y sabía que Juan “ha tratado y trata mal a la dicha su mujer, dándole golpes en su persona con puño cerrado, llamándole puta bellaca”³⁴.

En 1576, después de haber estado separados, Lucía de Eguía y su marido, don Enrique de Lacarra, volvieron a vivir juntos en el palacio de Valtierra, durmiendo en una cama, comiendo en una mesa. Pero poco después él comenzó a tratarla “muy mal de palabras ásperas e injuriosas, decíéndole que es una mala mujer”, “tratándola de mala y traidora” y la encerró en su cuarto alegando “que si él le diese libertad”, “le deshonoraría y haría adulterio”³⁵.

Unos insultos de los que también participaban, con la consiguiente denigración de la autoridad de la esposa injuriada, las criadas³⁶ (sobre todo aquellas que mantenían alguna relación con sus amos). Pedro de Ansoain había quitado el gobierno de la casa a su esposa, Graciana de Odériz, y se la había entregado a otra mujer, Catalina de Noáin, quien también comenzó a injuriarla³⁷. El marido de María de Torrano, Martín Pérez de los Arcos, ambos vecinos de Torrano, había mantenido relaciones y se había amancebado con una criada suya, llamada Marina de Torrano, según denunció la esposa en 1536. De hecho, “su amiga” se había jactado de que María había de morir “de mala muerte” y que ella tomaría “las llaves de su

³² AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 188190, fol. 2r-10r.

³³ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 097312, fol. 1r-1v.

³⁴ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 097312, fol. 2r-4r.

³⁵ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 087763, fol. 5r-15r.

³⁶ Gowing, 1996, pp. 216-217.

³⁷ AGN, Tribunales Reales. Procesos núm. 000151.

casa”³⁸. En 1605, María Martín de Iraizoz se quejó de los maltratos de su marido, Martín de Larraínzar, quien había dado las llaves y gobierno de la casa a una criada suya, Graciana de Ezcurra, la cual “trata mal a su dueña de palabras y, de hecho, el dicho Martín de Larraínzar se huelga de eso”. Así, según declaró un testigo, la tal Graciana la trataba de “ladrona, borracha y de mujer perdida”, algo de lo que estaban admirados y espantados los vecinos, pues la criada actuaba “como si fuese la dueña de la casa”. Le había perdido el respeto “deciéndole que es mala y que su marido la hizo buena cuando se casó con ella, dando a entender que no estaba en su honra virginal cuando casó con él”³⁹.

Como podemos comprobar los insultos proferidos por los maltratadores no ofrecen una gran variedad ni sutileza: «puta», «bellaca» o «mala mujer» (estos dos últimos equiparables, como señala Tabernero⁴⁰, a «puta» o a «desvergonzada»), al que puede añadirse el de «borracha» (relación que tampoco es extraña, pues se asociaba el sexo ilícito con el comer y el beber⁴¹), son los preferidos pues con ellos lograban la denigración más completa⁴²; son los insultos sexualizados, aunque no respondieran a una realidad⁴³, con los que el injuriador recogía los principales defectos que echaban por tierra la reputación de una mujer, de su propio concepto de ser mujer honrada, o, al menos, con lo que se consideraba como socialmente admitido que debía ser representar una mujer en su hogar; con ellos pretendían la justificación de su propia alevosía, poner en evidencia su posición superior en la jerarquía familiar: le pego porque me engaña, porque trata con otros hombres (pues detrás de las expresión «puta» está la acusación de adulterio), porque no guarda la compostura que debe tener una mujer casada, porque es mala; porque no me sirve como yo quiero; porque no me obedece... Al fin y al cabo, como venía a sostener uno de estos agresores, si alguna vez había castigado a su mujer, “sería por culpa de ella y me sería lícito y permitido, porque los maridos pueden castigar e corregir a

³⁸ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 197068.

³⁹ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 202189, fol. 1r-2r.

⁴⁰ Tabernero, 2016, p. 270 n. 75 y p. 272 n. 77. Ver también Tabernero y Usunáriz, 2019.

⁴¹ Gowing, 1996, p. 91. Además de con el derroche, o con una mala administración de la casa.

⁴² Reguera en su estudio sobre el País Vasco afirma también que los insultos y las injurias eran abundantes en las causas de violencia doméstica, particularmente «puta», “lo que puede revelar una obsesión por los aspectos sexuales” (Reguera, 2013, p. 159 y 172). También «puta» (whore) será el insulto más común de los maridos hacia sus mujeres según se revela en los pleitos de separación (Gowing, 1996, pp. 210-211).

⁴³ Ejemplos y reflexiones en Lipscomb, 2011; Gowing, 1996, pp. 90-91; Rublack, 1999, p. 26.

sus mujeres”⁴⁴. Con ello pretendían, al ser oídos por criados, por vecinos, la humillación, dañar la posición social de su esposa, cuando no el aislamiento a partir del desprecio del resto de la comunidad (al fin y al cabo somos animales sociales que necesitan ser aceptados⁴⁵), pues el hogar, espacio privado, también era un espacio público.

Buscaban, en definitiva, amparados en el derecho de corrección, el descrédito de su pareja, una *muerte* civil antes que física⁴⁶, al perseguir su estigmatización, su exclusión de la comunidad local. Sin embargo, a pesar de ello, no faltaron los enfrentamientos de los maltratadores con los vecinos (más mujeres que hombres) que les recriminaban su actitud.

Bajo estos abusos verbales, tras el maltrato físico están el alcohol, los celos, el dinero (pues algunos de ellos eran recriminados por sus mujeres por derrochar sus bienes, por malgastar la dote de la esposa, o bien mantenían una rivalidad por el control de los bienes⁴⁷), el adulterio y el amancebamiento del marido, cuando no (son varios los ejemplos) de rasgos de locura. En algunos de estos casos, lo que ellas vienen a defender en los tribunales no es solo su integridad física, sino sus derechos y autoridad en la casa⁴⁸. Cuando Catalina de Aria recriminaba a su marido, Carlos de Olóriz, vecino de Tafalla (1583-184), las relaciones que mantenía con una doncella, él la trataba “mal de palabra y le da muy mala vida”⁴⁹. Pero ellos, ante todo, quisieron justificar su violencia, sus vituperios, como resultado de la conducta de sus esposas. Juan Sánchez, demandado por su esposa María Romeo, vecinos de Corella, en 1596, afirmó que cuando se casaron ella era viuda, y él lo hizo «por amores», en contra de la voluntad de sus padres y parientes. Y como ella tenía más hacienda que él “viéndose ella que vivía su marido con la hacienda que [ella] tenía y que él no tenía ninguna cosa, lo despreciaba y trataba de piojoso hambriento, y otras muchas palabras afrentosas”; además, cuando él le mandaba algo que no era del gusto de su mujer, ella se marchaba a casa de los vecinos cuatro o cinco días. Todo lo cual justificaba el trato que daba a su esposa⁵⁰.

Martín de Sorauren, que negó cualquier maltrato contra su mujer (hacían “vida maridable quieta y pacíficamente”), alegó que ella, por causas

⁴⁴ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 145385.

⁴⁵ Irvine, 2015, pp. 104-105.

⁴⁶ Mantecón, 1997, p. 66.

⁴⁷ Gowing, 1996, p. 223.

⁴⁸ Gowing, 1996, p. 210.

⁴⁹ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 070121, fol. 2r-14r.

⁵⁰ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 212975, fol. 1r-5r.

que él desconocía “se ha querido divertir y apartar de la compañía de su marido”, desde hacía dos meses “ni comen ni duermen juntos” y ella le negaba “los servicios y tratamientos que la mujer al marido es obligada hacer”. Y tanto ella como uno de sus hijos le habían maltratado⁵¹. Martín Pérez de Los Arcos alegó, según un testigo, ante la acusación de malos tratos por parte de su esposa, María Torrano, que ella “le hacía maleficio”, es decir lo había convertido en un impotente (y sin embargo con su manceba, tal y como presumió ante un vecino, en una noche “cinco veces había habido aceso y cópula carnal”, “y que no pensara hallarse tan potente como se halló en aquella noche”). Además, acusó a su esposa de que “había tenido un hombre en casa secretamente”⁵². Algunos testigos presentados por Sancho de Aoiz justificaron los maltratos de Sancho a su mujer, Catalina de Erviti, ambos vecinos de Aoiz, pues era una mujer soberbia, que “no le daba de comer”. Él mismo afirmó que cuando se casó tenía doce años y ella 26 o 27, y que desde siempre lo había tratado muy mal⁵³. Un testigo dio la razón a Juan Sánchez en el pleito que tenía con su mujer, María Romeo, pues cuando Sánchez prohibió a su mujer que saliese de casa, ella se lo tomó “ásperamente” pues su marido “no le daba libertad para poder hacer su gusto”. Para el testigo, María era “mujer libre y sabe que sin respecto le habla a su marido”. Y, por ello, como había dicho Sánchez, si la amenazaba o maltrataba era “por atemorizarla y atraerla que viva recogida y tenerla sujeta”⁵⁴. Varios testigos declararon a favor de Martín de Larrainzar, acusado de maltratar a su mujer, pues, según afirmaron María Martín era “mujer de mal gobierno”, la habían visto “tomada del vino y echada en el suelo, donde dormían las ovejas de casa y estaba de todo punto perdida y fuera de su juicio natural”⁵⁵. Miguel Lópiz, acusado por el fiscal en 1531 de matar a su mujer, María de Oco, alegó que “era mujer recia de su lengua, que me deshonoraba e difamaba en público y en secreto, llamándome cornudo y otras palabras muy feas e poniendo manos en mi persona. Y era mujer mala de su persona que se echaba con clérigos e otras personas, cometiendo adulterio e no guardando la lealtad que mujer a marido debe guardar”⁵⁶. Diego de Oñate llegó a justificar los maltratos a su mujer, porque “ha sido y es mujer muy colérica y descomedida y desvergonzada para con el siempre, en todos sus

⁵¹ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 027375, fol. 10r-12r.

⁵² AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 197068, fol. 4r-16r.

⁵³ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 036509, s. fol.

⁵⁴ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 202189, fol. 1r-2r.

⁵⁵ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 202189, fol. 1r-2r.

⁵⁶ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 008556.

dichos y hechos y así como tal le ha dado muchas veces ocasiones e muy grandes para poner manos en ella y tratándole de bellaco, traidor, rufián, y que es de mala casta y un judío”⁵⁷.

No obstante, como ya pude señalar en otra ocasión⁵⁸, la comunidad y los tribunales no fueron conniventes, en la mayoría de los casos, con el agresor, y la supuesta “muerte civil” de la agredida pretendida por sus agresores, quedaba empañada por su comportamiento. Es cierto que no había instancias policiales, pero sí alcaldes ordinarios, alcaldes de corte y oidores, cirujanos, ante quienes ellas mismas, sus padres o hermanos, con la ayuda imprescindible de los testigos, solicitaron la protección cuando no el apartamiento o separación de sus maridos⁵⁹.

Sin embargo, no debo dejar de mencionar, aunque quizás se escape algo de mis propios objetivos, a esa última fase, la de la “luna de miel”, conocido también como “síndrome de Estocolmo doméstico”, “persuasión coercitiva” o “síndrome de adaptación paradójica a la violencia doméstica”, cuando la mujer, a pesar de los insultos, de las vejaciones, de los golpes, se decidía a regresar al hogar, a volver a convivir con su marido, le perdonaba y deseaba frenar la maquinaria judicial⁶⁰. Resultado, probable, de esa labor de humillación y menosprecio que ha vivido con anterioridad y, sobre todo, de la inseguridad económica y social a la que se enfrentaba. Las peticiones de perdón, de que los maltratos no se repetirían, resultan habituales.

En 1551 Catalina de Baztán narró cómo su marido, Miguel de Urdoz, llegó a casa y comenzó a azotarla cruelmente, pero luego “comenzó a rezar diciendo que rezaba porque no muriese de los dichos azotes”, que “él sería buena persona para ella” y después (lo que nos hace dudar de su cordura) se puso “a danzar vestido [con] un zamarro”. Urdoz fue desterrado, a pesar de lo cual violó su pena, volvió a casa y siguió con sus maltratos. Pero cuando el tribunal de la Real Corte ordenó su destierro del reino y le amenazó con condenarle a galeras, su mujer pidió que se le dejase libre pues “su voluntad no es de que por su causa sea desterrado el dicho su marido, sino que se la libre de la dicha cárcel”, solo con la condición de que no la volviese a maltratar. Y aunque el tribunal así lo ordenó, los malos tratos

⁵⁷ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 097875, fol. 13r-14v.

⁵⁸ Usunáriz, 2010.

⁵⁹ Para la Cataluña bajomedieval son interesantes al respecto los testimonios y conclusiones de Coma, 2013.

⁶⁰ Son de gran interés las tesis sobre la «persuasión coercitiva» (Escudero Nafs-Polo Usaola-López Gironés – Aguilar Redo, 2005), o el «Síndrome de adaptación paradójica a la violencia doméstica» de Montero Gómez, 2001.

continuaron hasta que se ordenó su destierro de la ciudad de Pamplona, donde vivían, durante tres años. Destierro que volvió a quebrantar. Y a pesar de que su procurador alegó que Urdoz padecía de “demencia y falta de juicio y sentido natural”, que era “hombre lunático”, fue condenado finalmente a diez años de destierro del reino⁶¹. En 1596 María Romeo presentó escritura de desistimiento de la queja que había presentado contra su marido pues estaba preso “sin culpa” y aunque tuviera alguna “le perdona y quiere hacer vida maridable” con él⁶². Cuando el alcalde de Puente la Reina inició las diligencias contra Antón de Maya en 1602 por las heridas que había causado a su mujer, María de Ariztegui, esta le pidió que no le prendiera ni procediera contra él “porque si lo hiciese habrían de morir de hambre ella y una criatura que tienen, por no tener como no tienen bienes ningunos y se sustentan con el trabajo y sudor de su marido”⁶³.

Más escandaloso fue el caso de doña Lucía de Eguía. Esta, hermana del señor de Orcoyen, Francés de Artieda, se había casado hacía unos años con Enrique de Beaumont y Navarra, señor del palacio de Valtierra. Pero ante las injurias y malos tratos que recibía Lucía de su marido, se decretó su separación. Todo esto hacía siete u ocho años. Sin embargo, en 1576, Lucía, refugiada en Allo donde vivía con sus hijos, comenzó a recibir cartas de don Enrique, por las que le pedía que “fuese a cohabitar con él, diciendo había enmendado la condición y vida y la trataría bien adelante, y criarían bien y darían buen recado a sus hijos y hacienda”. Una criada le oyó decir a don Enrique que “le sería muy buen marido y la trataría muy bien y la haría señora de su casa y hacienda y que a aguas pasadas no molían molinos y que en fe de caballería, lo cumpliría así”. Palabras pronunciadas “con mucha eficacia y amor y con mucha voluntad que entonces ofrecía”. Ella así lo creyó, y ante sus palabras, “y por recogerlo y servir a Dios y mirar por sus hijos y casa”. Condescendió y se fue a Valtierra a vivir con su marido. No obstante, los malos tratos continuaron, además de convivir él con una mujer, “la Asiain”, con la que dormía y a la que había dejado embarazada (y que posteriormente moriría de parto, ante el desconsuelo, según el testimonio de una criada, de don Enrique, “de cuya muerte hace mucho sentimiento y muchos extremos y le ha visto llorar por ella muchas veces y hacer otras cosas en que daba señales de haberle penado su muerte”). Mientras tanto había encerrado a su mujer “en una cámara, enclavadas las puertas”, no la dejaba salir y la amenazaba “arrancando una daga y mostrándosela desnuda”

⁶¹ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 096095, s. fol.

⁶² AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 202189, fol. 21r.

⁶³ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 200109, fol. 1r-4r.

y trataba mejor a sus hijos bastardos que a sus propias criaturas. Finalmente doña Lucía, a petición propia, pidió ser recogida en un monasterio de monjas con sus tres hijos (Joan, Hernando y Mariana)⁶⁴.

Ciertamente el insulto es ubicuo, como la violencia⁶⁵. Quizás esté en nuestro código genético: la posibilidad de hablar, de comunicarnos, de utilizar la palabra, nos permite transmitir emociones, sentimientos, pasiones. Y, entre ellos, el abuso verbal, a través del insulto, definido como el “acontecimiento violento o imprevisto para hacer daño” (*Aut*) formaba y forma parte de cualquier manifestación de violencia doméstica. El insulto causaba y causa dolor, era y es lacerante, y tenía como fin la humillación y el menosprecio privado y público. Pero, muchas veces, aquellos maridos, lejos de lograr minusvalorar o poner en el ojo del huracán de la ignominia comunitaria a sus mujeres, vieron cómo estas contaban con herramientas legales para hacerles frente por ellas mismas (es su reacción para que aquella violencia quede sin respuesta), amparadas por el entorno familiar, cuando no comunitario y judicial para salvar y proteger su debilitada, herida y maltrecha dignidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Bou-Franch, Patricia, *Exploring Language Aggression against Women*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2016a.
- Bou-Franch, Patricia, “«Did he really rape these bitches?»: Aggression, women, language” en *Exploring Language Aggression against Women*, ed. Patricia Bou-Franch, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2016b, pp. 1-14.
- Comas Via, Mireia, “Palabras y actitudes de mujeres de la Cataluña bajomedieval ante las violencias e injusticias”, *Memoria y Civilización*, 16, 2013, pp. 9-25.
- Escudero Nafs, Antonio, Cristina Polo Usaola, Marisa López Gironés y Lola Aguilar Redo, “La persuasión coercitiva, modelo explicativo del mantenimiento de las mujeres en una situación de violencia de género. I: Las estrategias de la violencia”, *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, XXV, 95, pp. 85-117.
- Evans, Patricia, *Abuso verbal. La violencia negada*, Buenos Aires, Ediciones B Argentina, 2000.
- García Bourrellier, Rocío, “El utillaje de la ira: las armas del maltratador en los siglos XVI y XVII”, *Memoria y Civilización*, 16: 2013, pp. 117-135.

⁶⁴ AGN, Tribunales Reales. Procesos, núm. 087763.

⁶⁵ Al respecto Mills, 2003, pp. 22-24.

-
- Gil Ambrona, Antonio, *Historia de la violencia contra las mujeres. Misoginia y conflicto matrimonial en España*, Madrid, Cátedra, 2008.
- Gowing, Laura, *Domestic Dangers: Women, Words and Sex in Early Modern London*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- Guía práctica para el asesoramiento legal a víctimas de violencia de género*, Madrid, Fundación Fernando Pombo, 2015.
- Irvine, William B., *Por qué duelen los insultos*, México, Océano, 2015.
- Julio, Teresa, “Violencia y mujer en la dramaturgia de Rojas Zorrilla” en *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, eds. Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel, New York, Idea, 2013, pp. 129-142.
- Lacarra Lanz, Eukene, “El peor enemigo es la casa. Violencia de género en la literatura medieval”, *Clío & Crimen*, 5, 2008, pp. 228-266.
- Lipscomb, Suzannah, “Crossing Boundaries: Women’s Gossip, Insults and Violence in Sixteenth-Century France”, *French History*, 25, 4, 2011, pp. 408-426.
- López de Barrio, Eva, “La violencia contra las mujeres en la novela corta barroca” en «*Sapere aude*». *Actas del III Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2013)*, eds. Carlos Mata, Adrián J. Sánchez y Ana Zúñiga, Pamplona, Servicios de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014, pp. 181-192.
- Lorenzo Pinar, Francisco Javier, “Actitudes violentas en torno a la formación y disolución del matrimonio en Castilla en la Edad Moderna” en *Furor et rabies: violencia, conflicto y marginación en la Edad Moderna*, eds. J. I. Fortea et al., Santander, Universidad de Cantabria, 2002, pp. 159-182.
- Macías Domínguez, Alonso Manuel y María Luisa Candau Chacón, “Matrimonios y conflictos: abandono, divorcio y nulidad eclesiástica en la Andalucía moderna” (arzobispado de Sevilla, siglo XVIII), *Revista Complutense de Historia de América*, 42, 2016, pp. 119-146.
- Mantecón Movellán, Tomás A., *La muerte de Antonia Isabel Sánchez. Tiranía y escándalo en una sociedad rural del Norte español en el Antiguo Régimen*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Mills, Linda G., *Insult to Injury: Rethinking our Responses to Intimate Abuse*, Princeton, Princeton University Press, 2003.
- Montero Gómez, Andrés, “Síndrome de adaptación paradójica a la violencia doméstica: una propuesta teórica”, *Clinica y Saludo*, 12, 1, 2001, pp. 5-31.
- Morte Acín, Ana, “«Que si les oían reñir o maltratar el marido a la mujer la socorriesen»: familia, vecindad y violencia contra la mujer en la Edad Moderna”, *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 30, 2012, pp. 211-228.
- Palabras que matan. Violencia verbal y psicológica contra las mujeres*, Madrid, Federación de Mujeres Progresistas, 2003.
- Patró Hernández, Rosa, Francisco Javier Corbalán Bernáy y Rosa M^a Limiñana Gras, “Relaciones con estilo de personalidad variables contextuales y de la situación de violencia”, *Anales de Psicología*, 23, 1, 2007, pp. 118-123.
-

- Rublack, Ulrika, *The Crimes of Women in Early Modern Germany*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Tabernero, Cristina, “Anti-modelos sociales e insultos en la Navarra del Siglo de Oro: de bellacos a pícaros”, en *Modelos de vida y cultura en la Navarra de la modernidad temprana*, ed. Ignacio Arellano, New York, IDEA, 2016, pp. 251-280.
- Tabernero, Cristina y Jesús M. Usunáriz, *Diccionario de injurias de los siglos XVI y XVII*, Kassel, Reichenberger, 2019.
- Toldos Romero, María de la Paz, *Hombres víctimas y mujeres agresoras. La cara oculta de la violencia entre sexos*, Alcoy, Cántico, 2013.
- Usunáriz, Jesús M., “La violencia doméstica en la España de los siglos XVI y XVII: el ejemplo del reino de Navarra” en *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, eds. J. M. Escudero y V. Roncero, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 375-394.
- Varela Olea, María Ángeles, “De la Afrenta de Corpes al naturalismo: literatura española sobre la violencia contra la mujer” en *Lengua y literatura sobre la violencia contra la mujer*, coord. María Ángeles Varela Olea, 2011, pp. 67-100.
- Yugueros García, A. J., “Mujeres que ha padecido malos tratos en las relaciones de pareja: el ciclo de la violencia”, *Poiésis*, 30, 2015, pp. 13-19.
-

THE SOURCE OF SIN OR «AN INSTRUMENT WHICH ELEVATES SOULS»? TOMÁS LUIS DE VICTORIA: PROFESSIONAL ETHICS AND SELF-RESTRAINT

MARYNA RIZNYCHENKO

SIAS – The State Institute of Arts Studies

(Moscow)

maryna.riznychenko@gmail.com

Resumen: (¿Fuente del pecado o instrumento que eleva las almas? Tomás Luis de Victoria: moderación y ética profesional) En este artículo se exploran los puntos de vista de Tomás Luis de Victoria sobre el arte musical, su papel en el desarrollo espiritual del humano, la responsabilidad moral del compositor, así como su propia decisión personal en su profesión que declaró en el prefacio a la colección de obras litúrgicas (*Cantica B. Virginis vulgo Magnificat*, 1581) publicado en Roma. Las creencias de Victoria se examinan en el contexto de la cultura del Renacimiento y se presta especial atención a sus correlaciones con las opiniones humanistas sobre la superación personal del hombre y el papel de las artes liberales en este proceso. También se tratará la influencia de las visiones éticas de Victoria en su práctica como compositor, a saber, su decisión de dedicar su talento exclusivamente a la iglesia. Además, el artículo aborda el método de Victoria de utilizar técnicas retóricas en su motete *Pueri hebraeorum* (1585) para profundizar el impacto intelectual y emocional de sus obras en los oyentes.

Palabras clave: *Tomás Luis de Victoria, polifonía renacentista, música religiosa española del siglo XVI, retórica musical, ética y arte.*

Abstract: This article explores Tomás Luis de Victoria's views on the art of music, its role in human spiritual development, the moral responsibility of a composer, as well as his own personal choice in the profession declared in the preface to the collection of liturgical works (*Cantica B. Virginis vulgo Magnificat*, 1581) published in Rome. Victoria's beliefs are discussed in the context of the Renaissance culture with particular attention given to their correlation with the humanistic opinions on man's self-improvement and the liberal arts' role in the process. Particular attention is given to the influence of Victoria's ethical position on his practice as a composer, namely, his decision to dedicate his talent to church genres exclusively. Additionally, the paper focuses on Victoria's method of using rhetorical techniques in his motet *Pueri hebraeorum* in order to enhance an intellectual and emotional impact of his works on listeners.

Keywords: *Tomás Luis de Victoria, Renaissance polyphony, Spanish religious music of the 16th century, musical rhetoric, ethics and art.*

Among many of the prefaces which Renaissance musicians wrote to the editions of their works, this one by which Tomás Luis de Victoria¹ introduced his collection of liturgical works printed in 1581 in Rome² is of special interest, due to its perfectly clear expression of the author's views on music, on its role in human life and on the attitude towards his personal moral mission and responsibility. Addressing it to Cardinal Michele Bonelli, who became the dedicatee of the publication, Victoria stated:

Entendemos que las razones por las que se suele elogiar a todas las artes, están todas ellas presentes en la música. Pues, si alguien buscara utilidad, nada es más útil que la música que penetrando con suavidad en los corazones a través del mensaje de los oídos, paraca servir de provecho no sólo al alma sino también al cuerpo. Pero si alguien buscara la antigüedad o el lustre, qué ocupación hay o más noble que este arte que tiene como cometido el alabar a Dios inmortal o más antigua que la que empezó a existir en aquellos felices espíritus antes de que los hombres existieran? Era sin duda justo que lo que era de gran utilidad y antigüedad para el humano linaje, esto mismo también fuera lo más honorable si se dedicara al Dios único.

Pero lo que sucede con muchas artes, que habiendo tenido un buen principio, se van a menudo desviando hacia un uso peor, esto mismo también sucedió con el modo de utilizar bien los sonidos de las cuerdas, y de los cantos vocales.

Pues algunos hombres impíos e imbuidos de malas costumbres usan la música más como un medio para meterse de lleno en el mundo y en sus mundanales placeres que como un instrumento que los eleve, llenos de gozo, a la contemplación de Dios y de cosas divinas.

Por mi parte, ya que por formación o por nacimiento me tocó en suerte poner algún cuidado y esmero en estos estudios, trabajo en este arte tan sólo para mayor beneficio de Dios, de manera que la modulación de las voces se aplique al único fin para

¹ Tomás Luis de Victoria (born c. Ávila, Spain 1548 – died Aug. 27, 1611 Madrid) is one of the most prominent composers of the 16th century. He had spent a significant period (from 1565 to 1585) in Rome. Victoria's output includes polyphonic masses, motets, hymns, Magnificats, psalms and other sacred music.

² Thomae Ludovici a Victoria Abulensis, *Cantica B. Virginis vulgo Magnificat quatuor vocibus. Una cum quatuor antiphonis beatae Virginis per annum: quae quidem, partim quinis, partim octonis vocibus concinuntur.* Roma, Ex typographia D. Basae / Apud Franciscum Zanettum MDLXXXI, in http://www.uma.es/victoria/ediciones_antiguas.html#1581b [21.03.2018].

al que en un principio se inventó, esto es, a alabar a Dios Optimo y Máximo³.

There is a reason to regard this foreword as the declaration of Victoria's professional creed which he, apparently, adhered to during all his creative life, since the composer repeated similar ideas in other prefaces to his publications, including *The Second Book of the Masses* (1583)⁴, *The Motets* (1583)⁵ and *The Masses* (1592)⁶. The aim of this article is to consider Victoria's attitude towards the art of music, its role in human's spiritual development, the moral responsibility of the composer, as well as Victoria's own personal choice in the profession in the context of Renaissance thought and, particularly, humanistic views on the individual's self-improvement and the Liberal arts' role in the process. Special attention is given to the influence of Victoria's ethical position on his practice as a creator of sacred music as well as to his method of using rhetorical techniques in order to enhance an intellectual and emotional impact of his works on listeners.

As the cited preface shows, Music, according to Victoria's opinion, is a noble art of a divine origin and, therefore, it should serve for the glory of God and for elevating human's soul⁷, even though, as Victoria complains, some wicked people may use the art for the sake of mundane pleasures, thereby committing a sacrilege. As far as Victoria himself was concerned, he never betrayed his beliefs and followed his moral concept throughout all his creative life. For this purpose, he severely limited the range of his

³ This fragment was taken from the translation made by Luis González Platón. For the original Latin version and full translation see Sabe Andreu, 2008, pp. 211-213.

⁴ *Missarum Libri duo quae partim quaternis, partim quinis, partim senis concinuntur vocibus.* Roma, Ex typographia D. Basae / Apud Alexandrum Gardanum, MDLXXXIII, in http://www.uma.es/victoria/ediciones_antiguas.html#1583a [21.03.2018]. For the preface see *ibid.*, pp. 214-217.

⁵ *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum, quae partim senis, partim quinis, partim quaternis, alia octonis vocibus concinuntur.* Roma, Ex typographia D. Basae / Apud. Alexandrum Gardanum, MDLXXXIII, in http://www.uma.es/victoria/ediciones_antiguas.html#1583b [21.03.2018]. For the preface see *ibid.*, pp. 213-214.

⁶ *Missae quattuor, quinque, sex et octo vocibus concinendae, una cum antiphonis Asperges et Vidi aquam totius anni. Liber secundus, Romae, Ex typographia Ascanii Donangeli / Apud Fraciscum Coattinum, MDXCII* in http://www.uma.es/victoria/ediciones_antiguas.html#1592 [21.03.2018]. For the preface see *ibid.*, pp. 224-226.

⁷ Victoria was not alone in such high evaluation of music. For instance, theorist Josepho Zarlino, the composer's contemporary, shared this view and deemed in his treatise *Le istituzioni harmoniche* (1558) that music dominates the Liberal Arts since it embraces all disciplines: Grammar, Dialectics, Rhetoric, Poetry, and it is also related to Arithmetic, Geometry, Astronomy, Philosophy, Medicine, and Theology. See Zarlino, 1966.

professional interests. How strict was the censorship which Victoria applied to himself is evidenced first, by the fact that during his career as a composer he wrote religious music only, which was highly uncommon for a Renaissance composer; and secondly, by his careful avoidance of secular pieces as models for his Masses⁸ despite the fact that it was the widespread practice among his contemporaries. To appreciate Victoria's views, it is enough to compare them with the attitudes of his famous colleagues, such as Giovanni Pierluigi da Palestrina and Orlando di Lasso. The former, for instance, devoted his talents to liturgical and secular works with equal pleasure⁹, and, moreover, created a number of masses based on madrigals—both his own and by other composers¹⁰. Lasso, for his part, not only addressed a wide variety of secular genres, but sometimes allowed himself to handle texts from the Holy Scriptures in a free manner. A good example is the *hocket*¹¹ technique motet on the text of the Psalm 137 *Super flumina Babylonis* (see measures 31-32; 42-46)¹² to create a comic effect. Moreover, if this piece can be classified as a musical joke, sometimes Lasso allowed himself to create satirical works on religious topics¹³. In view of the fact that, during the Renaissance, the message of a musical piece was defined by its text content, it may be assumed that Victoria did not approve of texts of frivolous or dubious character.

However, despite Victoria's attitude towards music, which appears to stand out sharply against the general background¹⁴, the composer's views on music's role in ennobling human soul grew out of the Renaissance culture. It is easy to see, if one recalls the factors which affected the concept

⁸ Here, it should be noticed that the only exception was the *Pro Victoria Mass* (1600), which had been written on the chanson of Clement Jeanecken, but this is a case when the exception only proves the rule, because there was a very special idea on that occasion that determined the composer's choice.

⁹ For instance, among Palestrina's *œuvres* there are approximately 150 secular madrigals.

¹⁰ It is known at the moment that nine of Palestrina's masses were created on the basis of a "madrigal" source. For a more detailed study of this part of Palestrina's output, see Gordon, 2012.

¹¹ Polyphonic compositional technique (its name originated from "hoquetus" or "hochetus" – a Romanized form of French word "hoquet" which means "hiccup") used mostly in the XII–XIV centuries characterized by alternating between parts, single notes or groups of notes. By using this technique in the mentioned motet, Lasso, aims to create a comic effect by syllables which sound like stuttering.

¹² The score of the motet can be seen here: <https://primanota.ru/orlamdo-di-lasso/super-flumina-babylonis-a5-sheet.htm> [21.01.2018].

¹³ For an example thereof, see Lowinsky, 1992, p. 354.

¹⁴ Among Renaissance musicians, there is Cristobal de Morales, another Spanish master of sacred polyphony, who wrote only a few secular works, according to recent data.

of music art the time, as well as the sources of the concept in the past, namely in the Classical era. It is known that according to the ancient authors, it is the laws of the harmony that rule over all levels of the universe, namely heaven, earth, and the underworld. Therefore, music can soothe a savage beast, make stones move, bring people back from the dead. Moreover, they believed that, besides its metaphysical power, music may affect strongly the human soul both beneficially and destructively¹⁵. Paraphrasing the Classical conception of musical influence on man, St. Augustine, whose impact on the Renaissance thought was enormous, wrote that:

as I perceive that our minds are more devotedly and earnestly elevate into a flame of piety by the holy words themselves when they are thus sung, than they are not; and that all affections of our spirit, by their own diversity, have their appropriate measures in the voice and singing, wherewith by I know not what secret relationship they are stimulated (*Confessions* X, XXXIII, 49)¹⁶.

St. Augustine also acknowledged that music had been instrumental in his mystical experience of God, although his approval of this art was not unconditional, due to the reason that if music can lead a soul to God, it can also lead one astray because of its seductive power which may distract attention from the meanings of the sacred texts. Indeed, though in St. Augustine's era the role of musical art in man's moral perfection and piety repeatedly became the subject of careful consideration, it is during the Renaissance, marked by violent religious conflicts and dramatic changes of paradigm that the issue acquired a particular relevance. And it seems important to note that in spite of the caution that music, especially the church polyphony, was sometimes viewed with, prominent Reform ideologists such as Luther, Calvin, as well as their implacable opponents —the Counter-Reformation leaders—, expressed astonishing consensus in recognizing the great utility of Music as a mean for attracting the flock¹⁷.

Another factor that contributed to understanding Victoria's treatment of music as an instrument effective in elevating the soul was the Renaissance idea of humans as creators of their own personality and destiny. According

¹⁵ Among the most famous Classical authorities who wrote on the subject rank Plato and Boethius.

¹⁶ <https://www.ccel.org/ccel/schaff/npnf101.vi.X.XXXIII.html> [20.08.2018].

¹⁷ Among the relevant scholars considering discussions on sacred music at the time, the following should be mentioned: Lowinsky, 1992; O'Regan, 2013; Monson, 2006; Bertoglio, 2017.

to the *Oration on the Dignity of Man* by Giovanni Pico della Mirandola¹⁸, God endowed man with free will, which gives him the capacity for self-transformation. The individual who decided to put the divine gift into practice became a master able to re-create themselves with special tools. As it is known, Pico della Mirandola himself believed that it was Philosophy that could serve as such an instrument, while Erasmus of Rotterdam considered thus the Liberal Arts. Tomás Luis de Victoria, for his part, claimed that man was able to renounce passions and worldly temptations in order to ascend to the divine curia with the help of Music.

Thus, according to the composer, music is an effective way whereby the truth of the Christian doctrine can be brought to the listeners, due to its capacity to influence people's feelings and minds. To this effect, it should be pointed out that there is another important aspect of Victoria's views on the method to increase music's impact on humans, which connected him with the Renaissance thought. As is known, humanists considered Rhetoric as the formative core of the Renaissance culture¹⁹. In their opinion, liberal arts were to be re-endowed with eloquence through the imitation of the classical models and in that form they would become a basis of general education. Humanists believed that the primary goal of upbringing is not so much to communicate a certain truth, but, above all, to inspire a person to follow it, because, according to Petrarch "It is better to desire good than to know the truth"²⁰. They thought that only the Masters of Rhetoric, similar to the greatest Roman ones like Cicero, Seneca and Horace, could accomplish this task, as Petrarch puts it:

...they stamp and drive the deepest in the heart of the sharpest and most ardent sting of speech, by which the lazy are startled, the ailing are the kindled, and the sleepy aroused, the sick stick to the ground lifted up to the highest thoughts and to the honest desire²¹.

This position had opened a wide way for Rhetoric into diverse areas of «liberal» and «applied» arts. Among the most important consequences of this process in the musical sphere were a number of tendencies that indicated the merger of Music with Rhetoric, which in turn contributed to strengthening the positions of some theoreticians and musicians (including

¹⁸ Pico della Mirandola, [1486]2012.

¹⁹ Gray, 1992.

²⁰ Petrarch, [1368]1948, p. 104.

²¹ Petrarch, [1368]1948, p. 105.

G. Zarlino, N. Vicentino, A. Willaert, J. Bermudo and, of course, T. L. de Victoria) who believed that in the vocal work primacy should belong to the word while the musical matter had to serve to the embodiment of the semantic and figurative content of text.

Although this idea attracted many of Victoria's colleagues²², and there was a range of treatises which generalized the basic principles of application of rethorical techniques in music at the time —including *Scintille di musica* (1533) by Lanfranco, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555) by Vicentino, *Le Institutioni harmoniche* (1558) by Zarlino, *De Musica Verballi Libri Duo* by Stokerus or *The Musical Poetics* (1606) by J. Burmeister)—, Victoria's works provide an illustrative example of taking the idea into practice. The composer not only subordinated the musical matter to the word, but, moreover, it seems to be correct to assume that he also consciously strived to transform music into a special type of speech. To achieve this aim, he used in his compositions a range of means developed by Rhetoric, in order to transmute his works into an ardent sermon, while acting himself as an orator whose opus should not only convey the matters of faith, but, above all, affect feelings. Technically, this meant, firstly, the need to obtain a clear, grammatically correct, expressive articulation of the Latin text; and secondly, the gain of the use of special techniques which are known today as rhetorical *decoration* or *rhetorical figures*²³.

The analysis of Victoria's works has shown that in the majority of cases he sought to make the texts sound perfectly clear. In particular, it was found that “it is the first of the editions of his works that demonstrate the composer's desire to write with the great concern about clear articulation of texts”²⁴. In the cases when Victoria departed from the recommendations given by certain theoreticians, he did it in order to achieve some special effects. As an illustration, there is the composer's using one of the Stoquerus' discretionary rules (namely the fourth) in the motet *Pueri hebraeorum*, published in his *Officium Hebdomadae Sanctae* (1585) collection²⁵. So, this discretionary rule reads:

It is necessary to avoid repetition of the text – more words than phrases²⁶.

²² The use of Rhetorical technics in musical compositions became a widespread practice in the 16th century. See McCreless, 2002.

²³ Recently, some works by Tomás Luis de Victoria were analyzed from the point of view of using rhetorical figures. See Giardina, 2009; Suárez García, 2012.

²⁴ Riznychenko, 2017, p. 22.

²⁵ Victoria, 1585. For a more detailed examination of the issue, see Riznychenko, 2018.

²⁶ Stoquerus, [1570]1988, p. 239.

Considering this recommendation in Chapter XXX of his treatise, Stoquerus compared the repetition of the same syllables or words in a musical work with the speech of a stutterer or chatterbox that causes only irritation or fatigue. On the other hand, the theoretician allows repetition of meaningful semantic phrases with a view to deepen impact on the listener, just as the speaker uses speech figures for this²⁷.

The following table shows the composer's method of using Stoquerus' Fourth discretionary rule along with a mode of application of rhetorical figures mentioned in J. Burmeister's treatise *Musica Poetica*²⁸ in the said motet.

(Table 1. Rhetorical figures²⁹ in the motet *Pueri hebraeorum*)

Part	Measures	Текст	Harmonic Figures ³⁰	Melodic Figures ³¹ / Parts
Exordium	1-5	Pueri hebraeorum	Fuga realis	
	4-11	Ibid.	Fuga realis Syncopa	Palilogia (C)
	8-17	Ibid.	Fuga realis Syncopa	Palilogia (C) Climax (B), Hyperbola (B)
Medium	17-20	Vestimenta Prosternebant	Noema	Hypotyposis (C, A, T, B)
	20-22	in via	Noema	Hypobola (T)
	22-25	Ibid.	Mimesis	
	24-31	Et clamabant Dicentes	Fuga realis	Exclamatio (C, A, B) Climax (T), Hyperbola (B)
	29-34	Ibid.	Fuga realis Syncopa Pathopocia	Exclamatio (C, T, B) Climax (C, B)
	34-35	Osanna	Noema	
	35-38	Osanna filio David	Mimesis	

²⁷ “Interdum tamen sententiae graviores, ut animis magis imprimantur, repiti solent, sicut et figurate ab oratoribus repetitions fieri solent; sed hoc, ut si rato fiat, virtuti ascribe potest, ita si frequenter et sine delectu fiat, in vitium incidit” (Stoquerus, [1570]1988, pp. 252-253).

²⁸ Burmeister, 1993.

²⁹ The names of the rhetorical figures are given according to the Burmeister's treatise.

³⁰ It refers to figures which need a polyphonic texture.

³¹ It refers to figures which can be applied within a single voice texture.

Finis	38-43	Benedictus Qui venit	Noema	
	41-46	In nomine Domini	Apocope	Palilogia (T, B) Hyperbole (T)
	46-51	Benedictus Qui venit	Noema	Parrhesia (A) Hyperbole (T)
	51-52	in nomine	Noema	
	52-55	in nomine Domini	Mimesis	Climax (C, A, T, B) Hyperbole (T)
	55-59	Ibid.	Anadiplosis	Palilogia (A, B) Climax (T) Hyperbole (T)

As the table shows, Victoria quite often utilized repetition of phrases as well as single words. However, he did it in order to strengthen the text's impact on listeners just as with rhetorical figures. Moreover, Victoria updates each subsequent repetition of the text segment with the range of the rhetorical figures increasing, simultaneously, their number. Thus occurs, for example, in measures 1-17: if the exposure of the initial segment of the first text line *Pueri hebraeorum* accompanies only *Fuga realis*, for the second time it is repeated with *Syncopa* and *Palilogia*, and for the third time the composer also added a *Climax* and a *Hyperbole*. Sometimes, instead of the quantitative principle of developing shown in the example, Victoria utilized a qualitative method, choosing figures that represent the idea of a rhetorical repetition between themselves: see measures 20-25, where after a *Noema*, a *Mimesis* follows. On the other hand, the composer used textual repetitions and means of the rhetorical *decoratio* as a method of creating musical forms which were based on the principle of rhetorical tripartite, namely, *exordium – medium – finis*. In the motet *Pueri hebraeorum* the functional feature of the final section is created by adding to the already used figure of *Apocope* (measures 41-46 and at the very end (measures 55-59) – the *Anadiplosis*. And, it should be noticed, the meanings of the figures correspond to the tasks of the finale: to present the shortened repetition of the previous materials.

The obtained results indicate that Tomás Luis de Victoria widely applied the techniques of Musical Rhetoric, in order to achieve a clear text comprehension in the case of a polyphonic texture. Taken together, these techniques served to increase the impact of devotional texts on the listeners and, thereby, to implement the composer's aspirations to create music able to elevate the human spirit. As a result, a special musical style emerged which

became a consequent manifestation of Victoria's both ethical and professional creed.

BIBLIOGRAPHY

- St. Augustine, *Confessions*, in *Nicene and Post-Nicene Fathers. The Confessions and Letters of Augustine, with a Sketch of his Life and Work*, Edited by Philip Schaff, U.S.A., Massachusetts, Hendrickson Publishers Inc., 1995, vol. 1, <https://www.ccel.org/ccel/schaff/npnf101.vi.X.XXXIII.html> [20.08.2018].
- Bertoglio, Chiara, *Reforming Music: Music and Religious Reformations of the Sixteenth Century*, Berlin, Walter de Gruyter GmbH, 2017.
- Burmeister, Joachim, *Musica Poetica* (1606), tr. Benito V. Rivera, ed. Claude V. Palisca, London, New Heaven, 1993.
- Giardina, Andrea, *Tomás Luis de Victoria: Le premier livre de motets, organization et style*, 3 vols., Tesis doctoral, Geneva, Université de Genève, 2009.
- Gordon, Tatiana, *Palestrina: Masses on madrigal sources*, Ph.D. diss., Moscow, Moscow State Conservatory, 2012.
- Grey, Hanna H., "Renaissance Humanism: The Pursuit of Eloquence", in *Renaissance Essay*, Rochester, University of Rochester Press, 1992, pp. 200-215.
- Lasso, Orlando de, *Super Flumina Babylonis* (1585), <https://primanota.ru/orlamdo-di-lasso/super-flumina-babylonis-a5-sheet.htm> [21.06.2019].
- Lowinsky, Edward. E., "Music in the Culture of the Renaissance", in *Renaissance Essays*, Rochester, University of Rochester Press, 1992, pp. 337-381.
- McCreless, Patrick, "Music and rhetoric", in *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. T. Christensen, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 847-849.
- Monson, Craig, "Renewal, Reform and Reaction in Catholic Music", in *European Music 1520-1640*, ed. J. Haar, The Boydell Press, Woolbridge, 2006, pp. 401-421.
- O'Regan, Noel, "Music and the Counter-Reformation", in *The Ashgate Research Companion to the Counter-Reformation*, Aldershot, Ashgate, 2013, pp. 337-354.
- Petrarch, *De sui ipsius et multorum ignorantia* (1368), tr. H. Nachod, in *The Renaissance Philosophy of Man*, ed. E. Cassirer, P. O. Kristeller, J. H. Randall, Chicago, 1948, pp. 47-133.
- Pico della Mirandola, Giovanni, *Oration on the Dignity of Man: A New Translation and Commentary*, ed. F. Borghesi, M. Papio, M. Riva, Cambridge, Cambridge University Press, [1486]2012.
- Riznychenko, Maryna / Reznichenko, Marina, "K voprosu o tvorcheskoj deyatelnosti Tomasa Luisa de Victorii v kontekste reform religioznoj muzyki v Rime vo

-
- vtoroj polovine 16 stoletija” / “Tomás Luis de Victoria’s Works in the Context of Church Music Reform in Rome in the Second Half of the 16th Century”, *Starinnaya Musyka*, Moskva, 2, 2017, pp. 19-25.
- Riznychenko, Maryna / Reznichenko, Marina: “Traktat G. Stokerusa *De musica verbali libri duo* i problema vzaimodeistviya teksta i muzyki v sochineniyakh T. L. de Victorii (1548-1611)” / “G. Stoquerus’ treatise *De musica verbali libri duo* and the problem of the text placement in T. L. de Victoria’s works”, *Starinnaya Musyka*, Moskva, 1, 2018, pp. 21-31.
- Sabe Andreu, Ana, *Tomás Luis de Victoria, Pasion por la musica*, Ávila, Gran Duque de Alba de la Diputación de Ávila, 2008.
- Suárez García, José Ignacio, “La *decoratio* en los responsorios dell *Officium Hebdomadae Sanctae* de Tomás Luis de Victoria”, in *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, Madrid, ICCMU, 2012, pp. 209-229.
- Stoquerus, Gaspar, *De musica verbali libri duo* (1570), tr. Albert C. Rotola, S. J., Lincoln, University of Nebraska Press, 1987.
- Victoria, Tomás Luis de, *Pueri hebraeorum*, in *Officium Hebdomadae Sanctae*, Roma, 1585, https://www.uma.es/victoria/pdf/Pueri_Hebraeorum.pdf [12.05.2018].
- Zarlino, Josepho, *Le institutioni harmoniche* [1558], in *Musykalnaya estetika zapadnoevropeyskogo srednevekoviya i Vozrozhdeniya / Musical Aesthetics of Western Middle Ages and the Renaissance*, ed. V. Schestakov, Moskva, 1966, <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20XII-XVI%20cc./?id=2920> [21.09.2018].
-

MELISENDRA

Nº1 / 2019

