

PARODIAS DE LOBREGUEZ PESIMISTA EN ALGUNAS OBRAS DEL RENACIMIENTO PENINSULAR

BRYANT CREEL

The University of Tennessee, Knoxville

La intención de la presente contribución, además de honrar a Francisco Márquez, un gigante en el estudio del Siglo de Oro y un ser humano extraordinariamente generoso, es aplicar un enfoque nuevo y específico para elaborar aún más una línea de pensamiento que se desarrolló gradualmente en una serie de estudios que empecé en 1981 y que ahora se están publicando en conjunto.¹ El principio que subyace a dicha línea de pensamiento es la proposición general de que las actitudes reformistas cultivadas en la literatura secular de la Península Ibérica se encubrían sutilmente en unos términos que en la superficie las hacía parecer consistentes con una mentalidad u orientación doctrinal implícita que, según los criterios de la época, era conformista o conservadora o hasta retrógrada. Hasta ahora yo había interpretado esa técnica principalmente como un uso estratégico de los recursos formales del lenguaje poético de una manera que permitía evitar la censura en un medio ambiente socio-político clericalista cada vez más represivo.² La perspectiva del presente estudio se basa en recalcar más el valor semántico del contraste entre el significado de la superficie y el del subtexto, esto es, su carácter de ataque satírico sutilmente oblicuo contra la austeridad tétrica de la piedad asceto-monástica tradicionalista. Pero el blanco de ataque satírico en los textos que examinaré, *no* es la piedad de espíritu serio, disciplinado y hasta solemne sino la tendencia a una disposición de ánimo tétrica o hierática que se opone a un espíritu más positivo e inspirado por volverse rígido, fatalista, morbosos o hipócritamente afectados. El espíritu asceto-monástico de lobreguez pesimista constituía un obstáculo formidable tanto a la espiritualidad evangélica

1. Bryant Creel, *The Voice of the Phoenix: Metaphors of Death and Rebirth in Classics of the Iberian Renaissance*, Tempe, AZ, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies. Se proyecta que saldrá en el verano de 2004.

2. Mi principal ejemplo es la *Diana* de Jorge de Montemayor, que examino en el capítulo 9 de *The Voice of the Phoenix*, titulado "Chaste Love as Metaphorical Death: Montemayor's 'Nicodemist' Vindication of Human Passion in the *Diana*".

reformista de alegría confiada³ como al helenismo renacentista, con (entre otras cosas) su énfasis secular en la libertad pagana, la felicidad y la alegría de vivir. En estudios anteriores me concentré en manifestaciones metafóricas que empleaban ese tipo de oposición, pero aquí quisiera detenerme a considerar casos en los que la nueva afirmación renacentista de los afectos terrenales y el repudio reformista de un espíritu general de obediencia sumisa y solemnidad penitencial toman la forma de parodias irónicas de las actitudes viejas, parodias que satíricamente ridiculizan esas actitudes, a veces contrastándolas con las nuevas. Primero examinaré algunos pasajes de *La comedia del viudo* de Gil Vicente en relación con otros de las “Coplas por la muerte de su padre” de Jorge Manrique, y después discutiré un poema de “Don Virgilio” publicado en la *Segunda parte del cancionero general* (Zaragoza, 1552) y el Soneto II de Garcilaso de la Vega para intentar observar rasgos típicos de evolución desde lo medieval a una forma intermedia típica del primer Renacimiento, y de allí a una forma plenamente renacentista en su intención y significado fundamental (el Soneto II), a pesar de que conserva en su superficie un espíritu de lobreguez pesimista parecida al que se encuentra en partes del poema de Jorge Manrique. Terminaré con unos comentarios sobre parodia en *Lazarillo de Tormes*.

Mi uso del término “parodia” se refiere *grosso modo* a cualquier forma de imitación burlesca—no sólo la parodia de textos literarios sino también de comportamiento y actitudes—en que las exigencias normales de la vida del cuerpo son afectadamente repudiadas con fines cómicamente compulsivos o fines que son simplemente representativos de la flaqueza humana pero que en cualquier caso son antagónicos a los fines pretendidos en el nivel literal. De ahí que cuando me refiero a un “texto” parodiado, esa referencia es semiológica, en el sentido de que no se limita a textos literarios artificiales sino que se extiende también a “textos” naturales.⁴ Sólo en el ejemplo que presento de *La comedia del viudo* encontramos una parodia de un texto literario, o de la actitud que hay en un texto literario. En los casos restantes, lo que se parodia es principalmente un tipo de religiosidad o una disposición de ánimo general o una actitud cuyas implicaciones ideológicas prestaban apoyo a un orden social opresivo. El lector reconocerá inmediatamente la semejanza entre mi orientación y la de Mikhail Bakhtin, pero yo no suscribo a la idea de que el humorismo, como fuente de liberación y subversión “carnavalesca”, sea siempre una manifestación de la tradición popular, ni a la idea de que tal humorismo, como transgresión autorizada, tenga el efecto de reforzar la estabilidad social. En general, sin embargo, mi perspectiva es consistente

con la de Bakhtin.⁵ “La parodia”, como yo uso el término, quiere decir sátira paródica sutilmente irónica y afable, sátira que asume la forma de una imitación humorosa de lo que se satiriza. El grado de esa sutileza aumenta según avanza de ejemplo en ejemplo, de modo que en el caso del poema cancioneril, el Soneto 2 de Garcilaso y el *Lazarillo*, intento “redefinir” estas obras—o un aspecto de ellas—como parodia, en mi sentido del término. Pero en cada uno de mis ejemplos, el tratamiento del comportamiento que se satiriza, también supone “parodia de forma” en un sentido más tradicional, en el sentido de una desviación de lo que, desde un punto de vista convencional, sería una forma más apropiada para tal enunciado literario. Es esa desviación, que suele asumir alguna forma de exageración grotesca o de una transgresión estilística parecida (sea literaria o social), que hace posible interpretar esas obras como parodia social tanto como parodia textual.⁶

La comedia del viudo de Gil Vicente empieza con un largo lamento en el que el viudo expresa una actitud de extrema angustia ante la muerte de su esposa. Aunque está claro que él valora mucho a su esposa difunta y aprecia sus buenas cualidades, desde el principio uno es consciente del hecho bastante destacado de que en vez de considerar el sufrimiento o la pérdida que experimentó ella o de dar a entender que la ama por ella misma, el viudo sólo está preocupado por su propia pérdida y por cómo su esposa ya no le beneficiará a él.⁷ Privado ahora de todas las ventajas y conveniencias que ella le proporcionaba, pretende anhelar la muerte. Exhibe un abatimiento tan severo (en proporción con su egoísmo) que dice que preferiría no haber vivido nunca: “Esta desastrada vida, / ¿qué perdiera yo en perdella / cuando al mundo fue venida?” (vv. 1-3) y “Y, pues, triste me dejó, / muriera mezquino yo / y no ella” (vv. 8-10).⁸ La autocompasión morbosa del viudo, su desesperación, parece

5. En, por ejemplo, M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981, pp. 51-83, y Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. Hélène Iswolsky, Bloomington, IN, Indiana University Press, 1984, pp. 82-103 y *pássim*.

6. Northrop Frye observa que “la fijación romántica que se centra en la belleza de la forma perfecta, en el arte o en otra parte, es también un blanco lógico para la sátira. Se dice que la palabra sátira viene de *satura*, o áspero, y algún tipo de parodia de forma parece extenderse por toda su tradición, desde la mezcla de prosa y verso en la primera sátira hasta los espasmódicos cambios de escena cinematográficos en *Rabelais* (estoy pensando en un tipo de cine algo arcaico)” (*Anatomy of Criticism*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1957, pp. 233-34, traducción mía). La distinción entre la parodia textual y la parodia social la hace Martha Bayless en *Parody in the Middle Ages: The Latin Tradition*, Ann Arbor, MI, University of Michigan Press, 1996, pp. 2-5, pero los dos se consideran allí como formas de la parodia de textos literarios.

7. La crítica no ha visto, como yo, al viudo como un egoísta. Alonso Zamora Vicente, por ejemplo, explica las constantes referencias del viudo a sí mismo como una manera que emplea Gil Vicente para hacer que la pesadumbre elegíaca del marido sea más inmediata y verdadera (Alonso Zamora Vicente, introd., *Comedia del Viudo*, Lisboa, Cento de Estudos Filológicos, 1962, p. 9).

8. Las citas de *La Comedia del viudo* son de la edición de A. Zamora Vicente, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1962.

3. Véase mi *The Religious Poetry of Jorge de Monetmayor*, London, Tamesis, 1981, pp. 217-29.

4. Tal es el acercamiento usado en Affonso Romano de Sant’Anna, *Paródia, paráfrase, &cia.* (São Paulo, Ática, 1999), que, además de la literatura, discute el jazz, el carnaval, la contracultura, la prensa, la traducción, el cine, las artes plásticas, el baile, la mímica, etc.

verdaderamente trágica. Su vida, sostiene él, se ha vuelto totalmente desprovista de felicidad u objeto, como una muerte viva que es peor que la misma muerte:

En el punto que partiste
no deviera quedar yo,
porque la vida que es triste,
más muere quien la resiste
que el muerto que la dejó.
A aquel Dios que la llevó
pido yo
muerte luego por vitoria,
pues la vida de mi gloria
ya pasó. (vv. 71-80)

Un fraile viene a consolar al viudo, para decirle que su pérdida es verdaderamente grande. El viudo contesta reiterando una actitud que él ya había hecho abundantemente clara antes de la llegada del fraile: lo que más echa de menos de su esposa es cómo ella le atendía de forma completa y satisfacía todas sus necesidades. En ese contexto, podemos sospechar que la muerte le parece traumática sobre todo porque le arrebató el control que él tenía de su esposa. Así es que el lamento del viudo va adquiriendo un carácter cada vez más irónico cuanto más profusamente él exhibe su sufrimiento:

Viudo. ¡Oh, mi padre espiritual,
cuán mortal
hallaréis a vuestro amigo!
Por amparo y por abrigo
lloro tal.
Tal que naciera no debiera,
pues sabéis cómo perdí
mujer tanto a mi manera. (vv. 86-93)

Al principio el fraile es indulgente con la actitud del viudo, diciendo, “Quien perdió tal compañera / que llore, digo que sí” (vv. 94-5). Y el viudo contesta, “¡Oh cuán amiga de mí! ... / ¡Oh mi vida trabajada! / ¡Ay de mi alma penada, / y ay de ti!” (vv. 96, 98-100). La actitud del fraile primero armoniza con la del viudo y la corea. Declara,

Tomad un consejo, hermano,
de este amigo singular:
pensad cómo lo humano,
unos tarde, otros temprano,
nacimos para acabar;
y todo nuestro tardar,

a bien juzgar,
por más trabajo se cuenta,
pues no se escusa tormenta
neste mar. (vv. 101-10)

Este énfasis lóbrego en el carácter ilusorio de la vida temporal, referido a su incapacidad de satisfacer, recuerda porciones de las “Coplas” de Jorge Manrique, en líneas como

Pues si vemos lo presente,
cómo en un punto se's ido
e acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo no venido
por pasado. (vv. 13-18)

y

Este mundo es el camino
para el otro, que's morada
sin pesar;
.....
assí que cuando morimos
descansamos. (vv. 49-51, 59-60)⁹

El hecho de que con sus palabras el fraile en realidad parodia la actitud expresada en las “Coplas” de Jorge Manrique (y quizás la del viudo) no se hace evidente hasta lo que dice inmediatamente después, que el pesimismo melancólico como el del viudo no sólo cuestiona arrogantemente la sabiduría de Dios sino refleja debilidad espiritual:

Quitad el luto de vos
y estos paños negrosos;
que cierto sabemos nos
negar los hechos de Dios
todos los que están lutosos.
Que se muestran soberbiosos
de quejosos,
cargados de paños prietos,
repugnando los secretos
gloriosos. (vv. 111-20)

9. He tomado las citas de la “Coplas” de Jorge Manrique de la edición de Jesús-Manuel Alda Tesán, *Jorge Manrique: Poesía*, Madrid, Cátedra, 2001.

Tal melancolía, dice, también falta respeto a los difuntos porque una actitud de deseperación lóbrega ante la muerte es inconsistente con la doctrina cristiana de triunfo espiritual (representado por el color rojo como símbolo de la vida):

Los que mueren por la ley
mueren con dulce victoria:
.....
que el luto desbarata;
mas antes la escarlata
es meritoria. (vv. 121-22, 128-30)

¿Es que el fraile no está en contacto con la realidad, ya que no se da cuenta de que el viudo no está triste por el estado lamentable de su esposa sino por la situación en que se encuentra él mismo? Quizás no: el fraile procede a denunciar la falta de emoción verdadera que a menudo se esconde hipócritamente detrás de exhibiciones como los cantos fúnebres, que, él sugiere, son observancias mecánicas y restos de la tradición pagana:

Tristeza, fuerza es tenella,
y lo al son desvaríos,
y algunos bien sin ella
publican la su querella
en hábitos de judíos:
Son unos usos vacíos
y muy fríos
y yerra quien los consiente:
que quedó de la simiente
de gentíos. (vv. 131-40)

Las palabras “en hábito de judíos” parecerían menospreciar el hábito oscuro que llevan los monjes por asociar dichos hábitos con la costumbre judía de cantar endechas durante el luto. Esas palabras recuerdan los reproches de Erasmo del “judaísmo ceremonial de la vida monástica” en su *Enchiridion* y sus coloquios, que se circulaban en la península en forma traducida cuando *La comedia del viudo* se escribió, en 1524¹⁰. Dado el hecho de que las observancias externas, ceremoniales no eran más características del judaísmo que de la ortodoxia católica, el antisemitismo de tales referencias suele atribuirse a una actitud de prejuicio contra los judíos que

10. Marcel Bataillon, *Erasmo y España: Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, trans. Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 301. Para la fecha de composición de *La comedia del viudo*, véase A. Zamora Vicente, introd., *Comedia del Viudo*, p. 15. Como yo, Zamora Vicente reconoce en estas líneas “la repetida acusación erasmista de *judaísmo*, aplicada a las fórmulas externas” y señala que el *Enchiridion* corría por Europa desde 1503 (p. 15).

en España era característica de la época. Pero también merece la pena considerar la posibilidad de que la tendencia entre reformistas peninsulares (que incluían judíos conversos) a referirse al énfasis monástico en ceremonias externas (a diferencia de la contemplación interna de la gracia de Dios) con el término “fariseísmo”, puede no sólo haber sido un resultado de antisemitismo sino puede haber contribuido a aumentarlo también. Una definición de la palabra “judío” que se da en el *Diccionario de autoridades* es “voz de desprecio injurioso, que se usa en casos de enojos o ira”. Si en la época que estamos considerando la palabra “judío” se usaba frecuentemente como sinónimo de “fariseo”, tal costumbre puede ayudar a explicar el antisemitismo de figuras como Erasmo y Cervantes, los cuales eran antimonásticos aunque no categóricamente anticlericales o antiascéticos.¹¹ Que autores tan cultos y urbanos hubieran tenido lo que innegablemente parecen ser actitudes antisemitas es un fenómeno desconcertante que los estudiosos nunca llegan a explicar completamente. La cuestión es relevante al presente estudio sólo en la medida en de que plantea la pregunta de si en el s. XVI se creía que el monasticismo mismo era un producto de la tradición judía, si existía una perspectiva semejante a la distinción entre “helenismo” y “hebraísmo” que en tiempos modernos han hecho más notablemente Heinrich Heine y Matthew Arnold pero también Hegel y Freud.¹² La distinción que hace Arnold entre las

11. Sobre el antisemitismo de Erasmo y Cervantes y las actitudes de Cervantes hacia el ascetismo-monasticismo y el clero, véase M. Bataillon, *Erasmo y España*, pp. 77-78, 789-96 y Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, ed. Julio Rodríguez Puértolas, Barcelona, Noguer, 1972, pp. 277, 289-91.

12. En cierta época Heine (que era de ascendencia judía y se convirtió al luteranismo en 1825, a los 28 años [Helen Mustard, introd., *Heinrich Heine: Selected Works*, New York, Random House, 1973, p. viii]) consideraba el espiritualismo tiránico que llegó a dominar el judaísmo como una causa fundamental de las dolencias de la civilización. Luego él llegó a considerar el desequilibrio del espiritualismo y el sensualismo, una división patogénica entre cuerpo y espíritu, como algo que tuvo sus comienzos con la propensión a la abstinencia física que surgió espontáneamente entre los judíos pero que tenía menos relación con el moralismo nazareno que con la dinámica inherente del monoteísmo judeo-cristiano (Roger L. Cook, *By the Rivers of Babylon: Heinrich Heine's Late Songs and Reflections*, Detroit, Wayne State University Press, pp. 99-100). En una obra inacabada, Heine escribió que “esta condición mental empeoró con el surgimiento del cristianismo y llegó al máximo en la Edad Media cristiana” (R. L. Cook, p. 100, traducción mía). De Heine Mathew Arnold escribió, “Él señaló excelentemente cómo en el s. XVI ocurrió un doble renacimiento –un renacimiento helénico y un renacimiento hebreo–, y cómo los dos han sido grandes poderes desde entonces” (Matthew Arnold, *Lectures and Essays in Criticism*, ed. R. H. Super, Ann Arbor, MI, Universty of Michigan Press, vol. 3, p. 127, traducción mía). Parecería que Heine vio el renacimiento helénico en el librepensamiento y el sensualismo seculares, y el renacimiento hebreo en el “espiritualismo” tanto contrareformista como reformista (véase Jeffrey L. Sammons, *Heinrich Heine: A Modern Biography*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1979, pp. 147-8, 191). Sobre la influencia que las ideas de Heine sobre el helenismo ejerció en la teoría freudiana de la libido, véase Sigmund Freud, *Gesammeltz Werke*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1968, vol. 17, pp. 45-49 y *A Companion to the Works of Heinrich Heine*, ed. Robert L. Cook, Rochester, NY y London, Camden House, 2002, p. 99, n. 18; y sobre las ideas de Hegel sobre el cristianismo, el judaísmo, y el helenismo según Hegel presenta esas ideas en su

“fuerzas” del helenismo y el hebraísmo no es antisemita. Según él, las características de aquél son un énfasis en la flexibilidad de pensamiento, la espontaneidad de conciencia, la felicidad pagana y la alegría de vivir; y las características de éste son la severidad, la disciplina, la obediencia, la austeridad y la conciencia del pecado.¹³

Alonso Zamora Vicente, aunque no reconoce en *La comedia del viudo* un elemento de parodia ni el ataque satírico contra el egoísmo del viudo, observa que el contraste entre el lamento del viudo y el fraile es un contraste entre el mundo viejo de la poesía medieval de la muerte y un mundo espiritual que recuerda el cristianismo interno del reformismo erasmista.¹⁴ No se puede decir que *La comedia del viudo* sea en su totalidad una parodia de lobreguez pesimista, pero el enfoque central de la obra consiste en un ataque satírico contra esa actitud. El viudo y su compadre comparten el rasgo de preocuparse por sí mismos hasta consumirse, lo cual no les permite amar genuinamente a una mujer. La incapacidad de éstos de amar abnegadamente a sus esposas es irónicamente compensada, moral y numéricamente, por la disposición del noble Rosvel a volverse pastor y hasta “porquero” porque ama a las *dos* hijas del viudo. El amor de Rosvel por dos mujeres, además de contrastar con el un desafecto zafio por parte del viudo y su compadre, es una parodia de la moda de amor apasionado que cultivaba la nobleza. En cualquier caso, el movimiento cómico arquetípico que va desde el invierno, la esterilidad y la ley irracional hasta la primavera, la vitalidad recién nacida y la saturnalia, se presenta de esta obra en términos de un movimiento que va de lamento lúgubre, pérdida y celibato –análogo al asceto-monasticismo y la ortodoxia tradicionalista– a alegría secular, amor universal y celebración de nueva vida; y el tono general de ese movimiento es característico de la espiritualidad heterodoxa del reformismo.¹⁵

Es comprensible que Gil Vicente haya elegido las “Coplas” de Jorge Manrique para parodiar una actitud de lobreguez pesimista. Ese poema asocia la grandeza solemne de la virtud ejemplar y el repudio austero del placer mundano y transitorio, y expresa un escepticismo lóbrego hacia la felicidad a veces rayano en el fanatismo. Ejemplos son líneas como las siguientes:

“El espíritu del cristianismo”, véase Lionel Gossman, “Philhellenism and Antisemitism: Matthew Arnold and His German Models”, *Comparative Literature*, 46 (1994), pp. 1-39, aquí pp. 6-9.

13. Matthew Arnold, *Culture and Anarchy and Other Writings*, ed. Stefan Collini, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 126-37.

14. A. Zamora Vicente, introd., *Comedia del Viudo*, p. 11.

15. Estoy de acuerdo con Stanislav Zimic en *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente*, Madrid, Iberoamericana, 2003, que “toda la *Comedia del viudo* revela una orientación espiritual que es afín al erasmismo” (p. 281).

¿Qué se hicieron las damas,
sus todados, sus vestidos,
sus olores?
¿Qué se hicieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?
¿Qué se hizo aquel trovar,
las músicas acordadas
que tañían?
¿Qué se hizo aquel danzar,
aquellas ropas chapadas
que traían? (vv. 195-205)

A pesar de su intención sería de edificar al lector, el tenor moral básico expresado en tales líneas no es fundamentalmente diferente del de puritanos de la época como Savonarola y Calvino.

Esa desconfianza del mundo material y de la vida del cuerpo fue atacada tanto por la nueva espiritualidad antimonástica reformista como por el secularismo helenizante del Renacimiento. El género humano empezó lentamente a repudiar una doctrina que exigía resignación a una vida de miseria para merecer la felicidad del cielo, a desafiar los ejemplos de piedad que presentaban como modelo sus antepasados medievales, que, en palabras de Heine, “se abstendían lóbregamente de todos los placeres de esta hermosa tierra y con volver insensible la sensualidad cálida y abigarrada se iban quedando tan desvaídos que casi se convirtieron en fantasmas sin sangre en las venas”.¹⁶ Pero la transición no ocurrió de repente. Primero fue necesario introducir una nueva orientación cultural que difería de maneras cruciales de la vieja, y así destruir lo viejo con la creación de lo nuevo. De ahí la parodia de lobreguez pesimista en *La comedia del viudo*. Tal parodia asumió formas más sutiles también, al avanzar el s. XVI y volverse más ingeniosos y sofisticados los escritores humanistas.

Para ilustrar la transición de la perspectiva medieval a la de las parodias renacentistas plenamente desarrolladas, compararé (como ya mencioné) aspectos seleccionados de tres poemas, las “Coplas” de Jorge Manrique ya citadas, las décimas, “Oh amor, falso y mudable...”, atribuidas a “Don Virgilio” y el Soneto II de Garcilaso de la Vega. Concluiré con algunas observaciones sobre *Lazarillo de Tormes*. En un sentido, estas cuatro obras tienen tan poco en común que no pueden ser comparadas. Mientras que las “Coplas” son una austera elegía didáctico-moral; el poema de Virgilio es una invectiva satírica dirigida contra el amor concebido como una fuerza

16. Heinrich Heine, *Selected Works*, ed. H. Mustard, New York, Random House, 1973, p. 281, traducción mía.

siniestra. Por otro lado, el soneto de Garcilaso es un poema de amor dirigido a una dama individual no identificada, y el *Lazarillo* es una novela picaresca. En cambio, esas diferencias son ellas mismas síntomas de que en la época había una atención creciente a las circunstancias y aspiraciones de individuos. Ha pasado desapercibido por la crítica de estas obras que en el movimiento de las “Coplas” al Soneto II y el *Lazarillo* surgió y se desarrolló una sutil estrategia paródica.

El tema central de las coplas manriqueñas es que para ganar la vida eterna hay que desechar el entusiasmo por los placeres del mundo y del cuerpo y emular una vida de dignidad, sobriedad y virtud cívica. Su principio fundamental a nivel de subtexto es que, a fin de cuentas, la felicidad eterna se consigue por medio de la entereza moral, de conformarse con la moralidad oficial y renunciar a frivolidades vanas. En las “Coplas”, no hay ironía de tipo retórico sino más bien una exhortación grave a abandonar el gozo de los placeres mundanos para atender a la vida después de la muerte. Lo que se ensalza en ellas es una grave disposición de belleza moral, basada en valentía austera y en sumisión al mando divino en la tradición del Antiguo Testamento (sumisión que también era una característica del luteranismo, lo que hoy llamamos “protestantismo”).

En su superficie, las décimas de don Virgilio parecen ser consistentes con la orientación temática de las “Coplas”. Las “Coplas” censuran una vida entregada a “los deleites de acá” y “los placeres y dulzores de esta vida”, llamándolos corredores engañosos que nos llevan a rienda suelta a la celada de la muerte y a “tormentos eternos”. Las décimas de Virgilio vituperan contra el amor apasionado. Se acusa al amor sobre todo de engañador y traidor porque promete placer pero da tormentos. Citemos sus seis estrofas, comentando brevemente cada una. El título del poema le da un pretexto ficticio: “Romance por el mismo contra el amor: tomando la voz por un amigo suyo porque en amores siempre fue desdichado”. La primera estrofa acusa al amor sobre todo de desagradecido, ya que paga el servicio leal con dolor. Como en las “Coplas”, se utiliza la metáfora del traidor que prepara emboscadas. Es difícil no sospechar una influencia de las coplas manriqueñas en esta obra que, como veremos, es en el fondo tan diferente.

O amor falso y mudable
o engaño no conocido
o tormento intolerable
o dolor firme y estable
para quien mas te ha servido
o falso prometedor
atalaya de acechanzas

enemigo engañador de leales caçador
como hazes mil mudanças¹⁷

La segunda estrofa caracteriza al amor en términos de una serie de peligros o amenazas inminentes que prometen coger desprevenidos a los amadores y causarles grave aflicción:

O rezio calor de fiesta
o fiera y guda espada
o congoxa grande y presta
o vela muy en alto puesta
de muchos vientos mudada
o nuue que nunca queda
cargada de mil dolores
o carro que siempre rueda
porque assi rodadno pueda
catiuar los amadores

La estrofa tres representa al amor como comparable con una serie de fastidios, desgracias y perjuicios temporales que llevan a la frustración, la molestia y la desilusión. El número de las analogías, que van desde lo trivial y cotidiano hasta lo temible, sigue multiplicándose con casi cada línea:

O regañon muy ligero
que vna hora quedo no estas
o plazer perecedero
o muy cierto balletero
como hieres donde vas
o niebla que presto pasa
o humo que desvanece
o muerte que vida tassa
o desastres grande massa
que jamas nunca endureze

La cuarta estrofa caracteriza al amor con una serie de analogías siniestras a la muerte: un sepulcro, la experiencia de estar en un sepulcro pero en un estado consciente, la muerte misma (el barco de la vida hecho pedazos) y un agente que precipita la muerte, sea “rejalgar” (arsénico) o la derrota en una batalla:

17. *Segunda parte del Cancionero General*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Oxford, Dolphin, 1956, pp. 320-22.

O aposiento de amargura
 oscura muy honda huessa
 o vida de sepultura
 o perdurable tristura
 o pena que nunca cessa
 o barco muy peligroso
 galera hecha pedaços
 o manjar agro y sabroso
 o rejalgar venenoso
 o contienda de embaraços

La próxima estrofa presenta una serie de motivos asociados con el tormento, o lugares donde los pecados se pagan con tormento, o sucesos que llevan a tal castigo:

O torre de los cuydados
 o mensage de trayciones
 o causa delos pecados
 o fuego de enamorados
 que abrasa sus coraçones
 o mar hondo do fenescen
 las vidas enamoradas
 pesares que siempre crescen
 fatigas que no perescen
 que muriendo son doblados

La sexta y última estrofa evoca la agonía del amor por compararlo con una serie de esperanzas que resultan ser ilusiones vanas. En la línea siete se refiere implícitamente al amor como una cárcel disfrazada de un lugar de refugio

O llanura de altas sierras
 o león feroz no manso
 poco reposo por tierras
 o paz que se vuelve en guerras
 o treguas de mal descanso
 o muerte que resuscita
 todo tormento y dolor
 o prision falsa maldita
 o passion que no se quita
 vn punto del amador

El tema, pues, de “O amor falso y mudable” en el nivel literal es que el amor es traidor: es desagradecido, peligroso, decepcionante, mortífero, torturador y nada fidedigno. Se entiende que la agonía que el amador expresa en este poema es una consecuencia no sólo de la esquividad de una amada sino también del hecho de que,

a pesar de verse rechazado, el amador no renuncia a su amor no conseguido. De ahí que el principio fundamental más o menos obvio de la obra en el nivel del subtexto es que la felicidad central que el amor ofrece es independiente de si se reciproca o no. Allí está el problema para el poeta-amador devoto. Es como si la voz poética dijera, “El que yo maldiga el amor prueba mi susceptibilidad a él tanto como que el sufrimiento periférico que experimento a consecuencia de esa susceptibilidad no me importa. Así que sigo amando y padeciendo”.

A diferencia de la falta de ironía en las “Coplas” manriqueñas, en este poema hay una ironía fundamental: el repudio ostensible del amor (e, implícitamente, del gozo sensual que promete) es de hecho una rendición extravagante; así es que el poema da testimonio de cuánto un amador ejemplar es capaz de sufrir sin dejar de amar. El poeta-amador fulmina contra el amor precisamente porque no ser susceptible al amor no es una opción para un espíritu noble como el suyo. Es precisamente la acumulación de invectiva la que nos da a entender que la resistencia del poeta-amador no es más que retórica, ya que si realmente condenara al amor, lo repudiaría en sus actos y no tendría que recurrir a avalanchas verbales. Así que en realidad, su repudio externo es ocasionado por su susceptibilidad interna (quizás una sutil inversión paródica de la hipocresía “farisaica”, cuyo repudio del amor es interno), de modo que la intensidad y la profusión de ese repudio llegan a convertirse en un tácito tributo a la susceptibilidad noble, tributo que consiste en un largo catálogo de todas las consideraciones *a pesar de las cuales* el poeta-amador *no* repudia su pasión. Es importante para el tema del presente estudio recalcar que tal postura por parte del poeta-amador implica entusiasmo apasionado por los gozos terrenales y la belleza humana (la de la amada).

Para defender la validez de mi interpretación de “O amor falso y mudable”, no es necesario sostener que esa interpretación sea la única posible. Todos los poemas revelan diferentes significados a diferentes niveles o cuando se miran desde diferentes puntos de vista. Es posible ver este poema como una sencilla diatriba que expresa frustración en el amor y así negar que tenga una dimensión irónica. Sin embargo, en defensa de una interpretación más sutil, yo sostendría que la calidad del lenguaje poético puede ser medida, en parte, por la variedad de significados que sugiere, y que la mera posibilidad de una interpretación determinada es suficiente para hacer que esa posibilidad sea válida. Al fin y al cabo, lo que se pudiera considerar la “mejor” interpretación es la más ambiciosa y completa y la que hace uso de todos los niveles semánticos de una obra para no minimizar su complejidad. Cada acercamiento crítico postula un contexto relevante. En el caso de “O amor falso y mudable”, el contexto psicológico implícito del enunciado poético es, ante todo, la situación interna de desagrado al experimentar frustración en el amor. ¿Qué elementos justifican la expansión de ese contexto? Es el carácter repetitivo de las denuncias, que, hacia mediados de la tercera estrofa, hace que adquieran un carácter obsesivo. Al llegar a la quinta estrofa, cuando nos damos cuenta de que el poema terminará exactamente

como comenzó, la obsesión del poeta-amador se ha vuelto cómica. Como observa Northrop Frye, “la repetición exagerada o la que no va a ninguna parte pertenece a la comedia, porque la risa es un reflejo, y como otros reflejos puede ser condicionado por un sencillo modelo repetido.”¹⁸ Es así que la diatriba se convierte en parodia de una diatriba, y las denuncias lóbregas, pesimistas del amor y de la felicidad que el amor ofrece se convierten en una parodia de la lobreguez pesimista, una parodia que oculta al mismo tiempo que sutilmente sugiere, un entusiasmo apasionado por la plenitud vital y el éxtasis de realizarse en el amor.

Ese acercamiento a interpretar las implicaciones retóricas de la poesía amorosa renacentista pone en duda ciertas de las perspectivas críticas más convencionales aplicadas a tal poesía, discrepancia que se vuelve aun más clara cuando se ve parodia en el Soneto II de Garcilaso de la Vega. Este poema es tan famoso que sería inoportuno describirlo en un nivel literal estrofa por estrofa. En un reciente estudio he analizado sus sutilezas desde un punto de vista psicológico;¹⁹ aquí usaré un acercamiento diferente. El poema es el siguiente:

En fin a vuestras manos he venido,
do sé que he de morir tan apretado
que aun aliviar con quejas mi cuidado
como remedio m'es ya defendido;
Mi vida no sé en qué s'ha sostendio,
si no es en haber sido yo guardado
para que sólo en mí fuese probado
cuánto corta un'espada en un rendido.
Mis lágrimas han sido derramadas
donde la sequedad y el aspereza
dieron mal fruto dellas, y mi suerte.
¡Basten las que por vos tengo lloradas!
¡No os venguéis más de mí con mi flaqueza;
allá os vengad, señora, con mi muerte!²⁰

Como dije, el Soneto II es distinto de los dos poemas discutidos anteriormente, entre otras cosas por el hecho de que está dirigido a una dama. Tiene en común con ellos su exterior de pesimismo sombrío, su actitud de renuncia a la alegría de vivir. En un nivel literal, el tema central es “Señora, amaros es tan doloroso que lo mejor que puedo esperar como resultado de ello es que me mate”. Sin duda se puede interpretar este poema de la manera acostumbrada, como una expresión clara de angustia

18. N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1957, p. 168, traducción mía.

19. Véase mi *The Voice of the Phoenix*, capítulo 3: “Obsequious Love as the Ego's Release from Frustration through Mortification of Self: Interpreting 'Masochistic' Rescue Fantasies in Elegiac Love Lyric”.

20. Para el texto del Soneto II he usado la edición de Bienvenido Morros, *Garcilaso de la Vega: Obra poética y textos en prosa*, Barcelona: Crítica, 1995.

en forma de la convencional queja amorosa. Esa interpretación no es inconsistente con ver un elemento de ironía en el poema, ya que la súplica de la muerte por parte del poeta-amador puede ser una manera retórica para pedir señales claras de rechazo por parte de la dama. Un poco menos convencional sería interpretar el Soneto II como una presentación del siguiente argumento: “Sólo vuestra correspondencia puede salvarme”. Si esa interpretación se lleva más lejos, el poema asume el carácter de un medio de alabanza y seducción. En ese caso, la ironía se enriquece, y lo que se podía ver como sencilla exageración retórica en el terceto final se convierte en ironía alegre que se extiende por toda la obra. Con esa perspectiva, se puede interpretar la idea central del Soneto II como “Ya que yo no puedo menos de ser susceptible al poder de vuestra belleza, vos debéis aceptar la responsabilidad entera y bien amarme o condenarme a una muerte agonizante y cruel: una rendición tan temerariamente inocente y autodestructiva como la mía merece ser apremiada”.

Vista de esta manera, en el nivel del subtexto la lobreguez pesimista del Soneto II junto con su actitud de sumisión elegíaca al hado es, en realidad, una estrategia retórica de seducción. El poeta-amador utiliza el poder persuasivo de la hipérbole fatalista para elogiar dramáticamente la belleza de la dama, belleza que se representa implícitamente como ser de tal grado –y, de ahí, de tener un poder tan grande– que puede surtir en el espectador incapaz de poseerla un efecto devastador. En el fondo, claro está, la insistencia del poeta-amador en la belleza de la dama tiene la intención de proporcionar evidencia de la extraordinaria sensibilidad del poeta-amador al valor de su belleza, evidencia del aprecio de él por ella. De allí que su lamento lúgubre lo sea sólo periféricamente. Centralmente, es una celebración alegre del poder intoxicante de la belleza de una dama, una expresión del éxtasis dulce y noble del amor del poeta-amador, y –lejos de una rendición al hado– una pretensión audazmente valiente por conseguir los favores de la dama. Esa pretensión se basa en parte en el grado del ingenio del poeta-amador, en la elegancia de gusto que muestra al poner sitio a su dama representándose a sí mismo como el preso indefenso de ella y sutilmente parodiando una actitud de sumisión y lobreguez pesimista.

En el Soneto II la interacción de sutilezas retóricas es excepcionalmente sofisticada. El poeta-amador proyecta una imagen externa de sí mismo como sufridor paciente, como virtuosamente merecedor de la salvación desde lo que es implícitamente el punto de vista de la piedad penitencial de la autorenuncia ascética. Como en la “Coplas” de Jorge Manrique y “O amor falso y mudable”, en el nivel literal el poeta-amador repudia el entusiasmo por intereses mundanos y temporales. Prefiere la muerte a nuevas decepciones. Pero hay una diferencia importante entre el Soneto II y “O amor falso y mudable”. Mientras éste difiere de las coplas manriqueñas por repudiar intereses temporales sólo ostensiblemente, el Soneto II difiere de “O amor falso y mudable” en *repudiar el repudio* de intereses temporales. Ese repudio que repudia está implícito en el rechazo del poeta-amador: es la esquivez de la dama. Mientras que “O amor falso y mudable” implica irónicamente un entusiasmo por

parte del poeta-amador por los afectos terrenales y la experiencia erótica, el Soneto II no sólo afirma el valor de la pasión amorosa sino, por medios metafóricos, denuncia el repudio de esa pasión (el de la dama, pero también en general) como una forma de tiranía perversamente bárbara.

El Soneto II también vindica la pasión amorosa como valor espiritual. El alto grado de intensidad de la pasión del poeta-amador naturalmente sugiere que esa pasión incluye un componente sensual fuerte y sano, pero la afirmación que hace el poema del valor de la experiencia erótica no es una afirmación del deseo sensual genérico sino que es, sobre todo, una afirmación del amor sexual procreativo dirigido exclusivamente hacia una persona individual. El poeta-amador implícitamente sostiene que su deseo está subordinado a ese amor, postura esa que busca apoyo en que la expresión de su disposición a morir por el amor que él siente por ella. Así que por renunciar a las exigencias de la vida del cuerpo (en su aceptación de la muerte), la voz poética vindica la vida del cuerpo (el deseo sensual exclusivamente dirigido), ya que el poder que tiene su amor sexual de dominar su poderoso instinto de autoconservación implica que ese amor también tiene, *a fortiori*, el poder de purificar su deseo sensual y hacerlo exclusivo.

Es porque “O amor falso y mudable” representa el amor y la alegría de vivir en términos ambivalentes que se puede describir esa obra como una forma *transicional* entre el pesimismo de las coplas manriqueñas y el helenismo irónico y sofisticado del Soneto II. Lo interesante es que el cambio que se puede notar en estos poemas ocurre bajo su superficie, mientras que la superficie de los tres (incluyendo las “Coplas”) permanece igual.

El caso de *Lazarillo de Tormes* es otro ejemplo de parodia que es sutil porque es muy irónica. Para no exagerar mi afirmación de que existe un elemento paródico en el *Lazarillo*, me limitaré a sostener que en algunas dimensiones del *Lazarillo* se puede ver parodia de la vida ascética. El caso más obvio es el del Clérigo de Maqueda, cuya avaricia es ella misma una parodia de la austeridad ascética:

De la taberna nunca le traje una blanca de vino, mas aquel poco que de la ofrenda había metido en su arcaz, compasaba de tal forma, que le turaba toda la semana. Y por ocultar su gran mezquindad, decíame:

— Mira, mozo, los sacerdotes han de ser muy templados en su comer y beber, y por esto yo no me desmando como otros. (p. 116)²¹

Más sutil pero más significativo por su posición central en la novela es la vida y el mundo de Lazarillo el niño vistos como una parodia de la vida ascética. Desde el punto de vista de Lazarillo, no sólo su casa en Toledo sino el mundo tal como lo

conoce es una “casa triste y desdichada, ... lóbrega y oscura donde no comen ni beben” a la que se refiere en el Tratado Tercero (p. 146). El sufrimiento en el mundo de Lazarillo se retrata de tal forma que puede ser atribuible al elemento social que domina ese mundo: un clero corrupto y avaro. Se podría decir que hay dos textos básicos en el *Lazarillo*: un texto en primer plano que retrata la impotencia y al centro del cual está la figura de Lazarillo, y un texto de fondo que retrata el poder, el del clérigo de Maqueda, del fraile de la Merced, del buldero, del capellán y del arcipreste. Por medio de un proceso de inversión irónica, el texto de primer plano remeda paródicamente el texto en el fondo y hace al lector consciente de elementos que deberían caracterizar al texto de fondo pero que no lo hacen. En la medida en que la abnegación es un componente de la purificación hierática del espíritu, se podría decir que la privación y austeridad que caracterizan la vida de Lazarillo parodian la renuncia de la mundanidad que estos clérigos hipócritas profesan ejercer pero que evitan. De hecho, mucho del sufrimiento de Lazarillo lo causa la negligencia y explotación de estos personajes, y la aflicción de Lazarillo puede verse como una parodia de la penitencia por ese abuso que los perpetradores de él no cumplen. Tal situación invita a contemplar la idea de que, en general, la víctima escapatoria puede funcionar como una máscara o disfraz para la comunidad, que sigue cultivando los mismos vicios (un buen ejemplo es don Juan en *El burlador de Sevilla*). En todo caso, el hecho de que el hambre y la privación del Lazarillo neófito sean impuestas por miembros del clero, nos hace asociarlas *ipso facto* con la abstinencia de la vida ascética. Como parodia siniestra del ascetismo tétrico, la privación que experimenta Lazarillo no es la abnegación voluntaria de un miembro de una élite cultural sino la privación brutal de un paria social. Esa privación invierte y parodia la renuncia voluntaria ascética. También, en el caso de Lazarillo la austeridad no lleva al cultivo de alto carácter sino que agrava la degradación moral. Por último, la existencia ascética de Lazarillo no aumenta su sentido de su propia dignidad. En lugar de eso, Lazarillo se representa como un personaje que tiene una autoimagen cómica, y hasta se burla de sí mismo. Estos rasgos del *Lazarillo* constituyen los principales que pueden verse como elementos de una parodia de la base doctrinal de la lobreguez pesimista, la de la abnegación ascética como medio de autopurificación y expiación por el pecado.

Mencioné al principio de este estudio que la parodia examinada aquí no se burla de la seriedad y la disciplina *per se* sino sólo de la exageración afectada de estas tendencias. La crítica moderna ha reconocido, además de la función peyorativa con que la parodia usa su modelo como un blanco y lo convierte en absurdo, su función conservadora empleando lo que se parodia como arma para promover valores sanos.²² El optimismo confiado del cristianismo reformista fue desarraigado en España por el contrareformismo. Desde el principio, esa tendencia reformista provocó la oposición

21. Las citas de *La vida de Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidades* son de la edición de Alberto Blecua, Madrid, Castalia, 1972.

22. Véase, por ejemplo, Lida Hutcheson, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985, pp. 50-52.

de elementos en el clero, incluido un escepticismo que posiblemente era legítimo.²³ En la esfera secular, el optimismo ingenuo del helenismo renacentista fue contrarrestado primero por el manierismo y después por el desengaño barroco. A diferencia de s. XVI, cuando el sensualismo fue una influencia progresista y humanística, en el s. XVII fue extensamente censurado (no sólo por el clero) como una causa de corrupción de costumbres.²⁴ Se puede atribuir parte del prestigio y de la vitalidad duradera de la sátira paródica al hecho de que su complejidad es tal que no sólo puede dirigirse contra un estándar “alto” o “elevado” del cual hay una desviación hacia lo bajo o vulgar al demostrar la naturaleza afectada del estándar “alto”, sino también puede implícitamente afirmar la validez de formas no afectadas, genuinas de las cualidades o el carácter que, mediante exageración irónica o incongruencia, se parodia. Así es que los textos que hemos estudiado también implican, respectivamente, que en *La comedia del viudo* el Viudo debiera lamentar genuinamente y sin exhibición externa, en “O amor falso y mudable” el poeta-amador debiera ser cauteloso en el amor, en el Soneto II el poeta-amador debiera ser capaz de arriesgar su bienestar (un valor ordinario) por un amor noble, y Lazarillo debiera luchar en la vida para crecer como individuo y merecer un éxito auténtico. De un modo parecido, el ejemplo del clérigo de Maqueda implícitamente afirma el valor de una moderación sana al mismo tiempo que ataca la avaricia mezquina. En general, *Lazarillo de Tormes* —que se puede ver como una parodia del mito arquetípico de la busca heroica para escaparse del exilio babilónico y llegar a la tierra de promisión— afirma el valor de una capacidad sana por la austeridad, ya que la indigencia que experimentó el protagonista a una edad inmadura le lleva a sacrificar su dignidad moral a su necesidad compulsiva de seguridad material. El principal valor innovador de la complejidad de obras como el Soneto II de Garcilaso puede apreciarse menos como una estrategia para vencer los remilgos de damas reales o hipotéticas que como un medio que usaron autores humanistas para erosionar, con elegancia e ingenio, la lobreguez opresiva que estorbaba el renacer espiritual en lo que prometía ser una nueva época secular. En todo caso, las obras discutidas aquí —ejemplos aislados de un fenómeno cultural extendido— dan testimonio de cómo, en épocas cruciales, la literatura ejerce una influencia progresista; y dan testimonio también de la sofisticación extraordinaria de los clásicos peninsulares.

23. Así escribe Marcel Bataillon, “En cuanto a los monjes que permanecían fieles al espíritu de su primitiva institución, ... la imitación de Cristo, para ellos, era sobre todo ascética imitación del Calvario, mientras los alumbrados, que se entusiasmaban por Erasmo, juzgaban tétrico y carnal aquel cristianismo que se quedaba, según ellos, en la humanidad de Cristo en vez de levantarse mediante el espíritu libertador hasta la divinidad de que nos hace partícipes. La alegría y la confianza, que eran los colores de la religión nueva, muchos frailes —tal vez los mejores de ellos— debían de considerarlas adquiridas a muy poca costa para pasar de ilusiones vanas” (introd., *Enquiridión o Manual del caballero cristiano* de Erasmo, ed. Dámaso Alonso, Madrid, Revista de Filología Española, 1950, 36-37; énfasis mío).

24. Véase, por ejemplo, José Antonio Maravall, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1983, pp. 62-63, y Roland Mousnier, *Historia general de las civilizaciones: Los siglos XVI y XVII*, trans. Juan Reglá, Barcelona, Destino, 1981, pp. 343-49.

INCIDENCIAS FILOLÓGICAS EN LA OBRA DE GÓMEZ PEREIRA

ESTEBAN TORRE
Universidad de Sevilla

Las investigaciones sobre las fuentes de la teoría lingüística y literaria en el Renacimiento español no pueden prescindir de la original aportación de los autores científicos de la época. En especial, han de ser tenidas en cuenta las obras de Gómez Pereira, Juan Huarte de San Juan y Francisco Sánchez el Escéptico, los tres médicos y filósofos que, con toda justicia, han sido considerados como precursores de Bacon y Descartes. Las observaciones de Gómez Pereira sobre las ondas sonoras y la articulación silábica, que serán objeto de atención en el presente trabajo, la preocupación de Huarte de San Juan por los mecanismos que están en el fondo del aspecto creador del uso del lenguaje, o los comentarios de Francisco Sánchez sobre el significado de la onomatopeya y las frases aliterativas, a vía de ejemplo entre una infinidad de valiosas aportaciones, son un claro testimonio de la reflexión científica española sobre el lenguaje en la época áurea.

Hace ya un tercio de siglo, el profesor Francisco Márquez Villanueva, en una amplia reseña sobre una obra del hispanista norteamericano Otis H. Green en torno al papel jugado por España en la cultura de Occidente, hacía ver cómo del recto entender a los tres médicos filósofos depende una parte importante de la historia del pensamiento español. Concurrieron en ellos unas circunstancias ambientales, políticas y religiosas, que no facilitaban precisamente el normal desarrollo de la libre reflexión. Sin embargo, es verdaderamente admirable la tenacidad, desesperada a veces, con que estos pensadores del siglo XVI tratan de arrancar el mayor número posible de explicaciones racionales al misterio de la naturaleza. Las siguientes palabras de Márquez Villanueva sirvieron, en gran medida, de estímulo para anteriores estudios¹, y nuevamente han de ser rememoradas en el inicio de este trabajo:

1. Cfr. E. Torre, Sobre lengua y literatura en el pensamiento científico español de la segunda mitad del siglo XVI (Las aportaciones de G. Pereira, J. Huarte de San Juan y F. Sánchez el Escéptico), Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1984; y “Three Physicians of the Spanish Renaissance on Language”, *Histoire, Épistémologie, Langage*, IX-2 (1987), pp. 61-73.